

Nuevos hallazgos del proceso de arranque realizado entre 1958 y 1965 por el taller de Josep y Ramón Gudiol Ricart en las pinturas murales de Antonio Palomino en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia

Iris Hernández Altarejos

Becaria FPI
Universitat Politècnica de València
irheral@alumni.upv.es

Julia Oscala Pons

Profesora titular de Universidad
Universitat Politècnica de València
juosca@crbc.upv.es

José Luis Regidor Ros

Profesor titular de Universidad
Universitat Politècnica de València
jregidor@crbc.upv.es

M^a Pilar Soriano Sancho

Profesora titular de Universidad
Universitat Politècnica de València
pisosan@crbc.upv.es

RESUMEN

Este artículo plantea una revisión del trabajo de arranque de las pinturas murales de Antonio Palomino en la bóveda y ábside de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia llevado a cabo por el taller de los hermanos Gudiol de Barcelona entre 1958 y 1965 en un total de tres fases.

Los actuales trabajos de restauración están revelando nueva información acerca del procedimiento concreto de arranque de estos frescos. Se ha podido conocer con mayor precisión la cronología de las diferentes fases de arranque y otros datos técnicos. Se ha analizado el estado del soporte mural que albergaba los paneles de madera con las pinturas y se han documentado las inscripciones que estaban ocultas bajo estos paneles. Ello nos ha permitido conocer detalles del *modus operandi* de una compleja operación de restauración que cuenta ya con más de 60 años.

Palabras clave: Gudiol / *strappo* / pintura mural / restauración / Iglesia Santos Juanes

ABSTRACT

This article presents a review of the work of detachment in the mural paintings of Antonio Palomino in the vault and apse of the church of the Santos Juanes of Valencia carried out by the workshop of the Gudiol brothers of Barcelona between 1958 and 1965 in a total of three phases.

*The current restoration work is revealing new information about the specific procedure of detachment these frescoes. It has been possible to know more precisely the chronology of the different start-up phases and other technical data. The state of the mural support that housed the wooden panels with the paintings has been analyzed and the inscriptions that were hidden under these panels have been documented. This has allowed us to know details of the *modus operandi* of a complex restoration operation that has been going on for more than 60 years.*

Keywords: Gudiol / *strappo* / mural painting / restoration / Santos Juanes Church

INTRODUCCIÓN

Entre los años 1958 y 1965 el taller de Josep y Ramón Gudiol Ricart (Barcelona) aplicó la técnica del *strappo* para arrancar las pinturas murales que Antonio Palomino ejecutó entre 1699 y 1701 en la gran bóveda barroca de la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia. Este trabajo plantea una revisión técnica del proceso de restauración a la luz de los datos que se están obteniendo en el marco del actual proyecto de restauración integral de la iglesia¹.

Las graves secuelas del incendio de 1936 desembocaron en la controvertida decisión del arranque de los fragmentos del fresco que no desaparecieron con el fuego. La técnica empleada permitiría su extracción con el propósito de asegurar su restauración y regreso a su emplazamiento original para su conservación definitiva. El desmontaje de los paneles de madera contrachapada sobre los que se recolocaron las pinturas, iniciado en julio de 2021, está desvelando aspectos técnicos y cronológicos de la intervención. Numerosas inscripciones, tanto en el reverso de éstos como en la propia bóveda, está

permitiendo interpretar la secuencia del proceso de arranque, que pone de relieve el complejo trabajo organizativo imprescindible en una operación de esta magnitud.

Pasaron más de 25 años después del incendio hasta que se iniciaron los trabajos de recuperación del conjunto mural, no sin haber sido objeto de debate sobre cuál era la propuesta más sensata y práctica en aquellos momentos para la parroquia.

La amplia experiencia del taller de los Gudiol en el arranque de pinturas murales en la zona de Cataluña y resto del territorio español² los acreditaba como conocedores y expertos en estas técnicas, lo cual hizo prevalecer su criterio frente a opiniones más conservativas que defendían la restauración *in situ*.

Desde un punto de vista estrictamente técnico, el procedimiento y los materiales que se emplearon son los habituales de la época y corresponden a una correcta *práxis*. Sin embargo, la valoración del resultado final tanto desde una perspectiva actual como coetánea no es buena y, de hecho, la necesidad de revertir y recuperar, en la medida de lo posible, lo que aquella intervención no fue capaz de resolver y que en cierta manera agravó, es uno de los objetivos de la actual restauración.

Independientemente de una buena ejecución técnica, el *strappo* es un proceso extraordinariamente agresivo y arriesgado que supone de manera irreversible despojar a la piel pictórica de un mural de su estructura de revocos y su impronta arquitectónica. Estos efectos junto al riesgo evidente de producir la descontextualización definitiva de lo que son partes integrantes de un monumento, llevó, ya en la Carta de

¹ *Desarrollo de la restauración de las pinturas murales, esculturas, estucos, ornamentación y retablos del conjunto de la iglesia de los Santos Juanes*. Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, Investigador principal Pilar Roig Picazo. Colabora Fundación Hortensia Herrero.

² En este periodo intervinieron con esta técnica “El Cielo de Salamanca” de la Capilla de San Jerónimo del Edificio de Escuelas Mayores de Salamanca.

³ ICOMOS Artículos 7 y 8. Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios (Carta de Venecia 1964).

Venecia de 1964³, a limitar su aplicación a casos en los que esta medida fuera “la única viable para asegurar su conservación”. De hecho, parte de la censura a la intervención de los Gudiol, por la desacertada decisión de arrancar las pinturas, se centra en el misterioso hecho de que los supuestos 68 m² arrancados del ábside jamás regresaron a Valencia.

La superficie total pintada por Palomino entre la bóveda y el ábside de la nave central de la iglesia de los Santos Juanes era de unos 800 m² aproximadamente, de los cuales se perdieron cerca de un tercio durante el incendio. El taller de los Gudiol, según se deduce de distintas informaciones, llevó a cabo en tres fases durante un total de siete años (de 1958 a 1965) el arranque de una superficie de 518 m². Es lógico pensar que el arranque de estas pinturas probablemente fue uno de los retos más complicados por la complejidad de sus dimensiones, ubicación y altura de las pinturas, y, seguramente, fuera uno de los trabajos de mayor envergadura de los realizados hasta la fecha por este taller.

En la extensa bibliografía relacionada con la Iglesia de los Santos Juanes se han aportado datos temporales y técnicos relacionados con el proceso de arranque, denunciando en muchos casos el aspecto pictórico final que presentan abundantes zonas de la pintura donde, de forma muy evidente, groseros repintes no respetaron la materialidad original de la obra de Antonio Palomino. Transcurridos cincuenta y siete años desde la abrupta finalización de esta intervención, el siguiente texto aporta nuevos datos de

aciertos y errores para la historia de la restauración y conservación de obras de arte.

ANTECEDENTES: EL INCENDIO DE 1936

Según los datos que se disponen, el de 1936 fue el cuarto incendio de importancia sufrido por la iglesia de los Santos Juanes: el primero fue a principios del s. XIV, el segundo a mitad del mismo siglo y el tercero a finales del XVI⁴. El incendio de 1936 fue de tal magnitud que supuso la pérdida de grandes zonas de pintura tanto de la nave central, presbiterio, capilla de la Comunión y el resto de los elementos escultóricos, pictóricos y ornamentales, que quedaron notablemente deteriorados, así como la propia fábrica de la iglesia, que quedó seriamente dañada. Lamentablemente, el archivo parroquial también quedó totalmente destruido⁵.

No se han encontrado referencias a la situación de las pinturas hasta el año 1943, en el que según un informe realizado por Roig d'Alós⁶, las pérdidas ocasionadas en las pinturas de la bóveda central por el incendio se cifraban en torno a un 30%. Las del presbiterio fueron las más afectadas perdiéndose casi en su totalidad.

LA INTERVENCIÓN DE 1958-1965

No se conoce ninguna publicación o informe técnico respecto a estos trabajos de arranque, ni tampoco existe documentación gráfica alguna del proceso seguido⁷, a excepción de una fotografía de Penalva en la que aparecen varios operarios encolando las pinturas⁸. La única

4 GIL GAY, M.: *Monografía histórico-descriptiva de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia, Tipografía de San José, 1909, p. 5.

5 GALARZA, M.: *El Templo de los Santos Juanes de Valencia. Evolución histórico-constructiva*. Valencia, Conselleria de Cultura Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Valencia, imprime Federico Doménech, S.A., 1990, pp. 217-219.

6 ROIG, P.; BOSCH, L.: *La Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Proceso de intervención pictórica 1936-1990*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1990, p. 86, en base al trabajo de ROIG D'ALÓS titulado *Informe técnico-artístico*, Valencia, 1943 (manuscrito original, sin publicar).

7 Existen fotografías del año 1960 pertenecientes al Archivo Más (Barcelona), con detalles parciales de las pinturas después del proceso de restauración tras su colocación en el nuevo soporte de madera. Publicadas en ROIG, P.; BOSCH, L. (1990), *Op. cit.*, pp. 102-III, y en ESPINÓS, A.: “De la fi del barroc al Rococó inclusivament” en AGUILERA CERNÍ, V.: *Historia de l'Art Valencià*. València, Consorci d'Editors Valencians, 1989, vol. IV, p. 163.

8 Publicada en ROIG, P.; BOSCH, L. (1990), *Op. cit.*, p. 53.

información hasta la fecha es la publicada por Roig⁹ en base a una entrevista personal con algunos de los miembros del taller de los Gudiol que participaron en la restauración, junto con las cartas proporcionadas por la familia del arquitecto Domingo Fletcher¹⁰. En este trabajo hemos tomado como base la correspondencia del archivo de Fletcher, en el que se aporta información esencial y básica sobre el proceso de restauración que se siguió y sus consecuencias. En la correspondencia, ya se menciona que la solución más idónea era la limpieza y consolidación de la bóveda *in situ*, sin necesidad de arrancar las pinturas. Con toda seguridad, esta hubiera sido la opción más lógica y segura. Sin embargo, al no conseguir buenos resultados en las pruebas previas, y justificando este hecho por el extremo deterioro de las pinturas, finalmente se decidió que la única solución posible era el arranque de estas y su colocación en un nuevo soporte. Esta decisión respondió al criterio que señalaron tanto Josep Gudiol, como el entonces Director General de Bellas Artes, Alejandro Ferrant¹¹.

Primera fase

A principios de 1958 se le hizo el encargo de los trabajos al taller de Josep Gudiol, pues ya a finales de marzo de ese año se tiene constancia de que habían estudiado el estado de conservación de las pinturas¹².

La primera fase de los trabajos se inició entre mayo y julio de 1958 con el arranque por *strappo* de 200 m² de pinturas de la bóveda¹³, correspondientes al tramo más cercano al presbiterio, y de 68,5 m² de pinturas del presbiterio¹⁴.

En 17 de Julio de 1958, Fletcher escribe a Ferrant, y le traslada la preocupación del párroco de la iglesia “...porque el Sr. Arzobispo desea saber qué planes hay respecto a las pinturas de aquella Iglesia y qué ha de hacerse después de arrancadas.” Fletcher menciona también “que se arrancaban para poderlas limpiar mejor y fortalecerlas y que luego serían devueltas y si había posibilidad se montarían en su sitio y que si no en una especie de cuadro”. Además, se señalan los temores de la parroquia y feligreses de que no se devolvieran las pinturas.

En otra carta del 19 de julio de 1958 se intentaba convencer a la parroquia de la necesidad de que las pinturas, ya en proceso de arranque, fueran restauradas en el taller de Barcelona, solicitando se les diera permiso para ello (Fig. 1).

Se sabe que el 12 de agosto de 1958 ya se tiene el permiso para su traslado a Barcelona donde, durante dos años, se realizaron las operaciones de colocación en nuevo soporte, limpieza y reintegración cromática:

“todo lo que se arrancó de la pintura de Palomino de la bóveda de los Santos Juanes se halla en el taller del Sr. Gudiol, en Barcelona, y han empezado a transportar a lienzo las pinturas y nada más

⁹ La entrevista se realizó en mayo de 1985 con los restauradores D. Andrés Asturiol Estany, D. Jesús Marull Dalmau, D. Francisco Arraiza y D. Pedro Puntí. D. José Gudiol, responsable de la restauración de estas no estuvo presente debido a su avanzada edad (*Ibid.*, p. 98).

¹⁰ Domingo Fletcher fue delegado del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Se han podido localizar datos relativos a estos trabajos en cartas del archivo personal de la familia Fletcher. SORIANO SANCHO, M. P.: “Los frescos de Palomino en la bóveda de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia: estudio y aplicación de un nuevo soporte”. Tesis doctoral. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2006, p. 32.

¹¹ ROIG, P.; BOSCH, L. (1990), *Op. cit.*, p. 112.

¹² Carta nº 9 del archivo de la familia Fletcher, remitida por Alejandro Ferrant al deán de la Catedral, al párroco de Santos Juanes y al arzobispo de Valencia. Fecha, 19 de julio de 1958: “...en las primeras exploraciones practicadas a fines de marzo, en la bóveda de la Iglesia de los Santos Juanes..., se tuvo la impresión ... de que las pinturas de Antonio Palomino... no podían salvarse por el mal estado en que habían quedado...”.

¹³ Los arranques de esta fase en la bóveda central fueron hechos por D. Andrés Esturiol Estany (ROIG, P.; BOSCH, L. (1990), *Op. cit.*, p. 98).

¹⁴ Los arranques del presbiterio fueron realizados por D. Ramón Gudiol, D. Francisco Arraiza y D. Pedro Puntí (ROIG, P.; BOSCH, L.; *Op. cit.*, p. 98). Se sabe, por vía oral, que fueron recogidas del taller de Barcelona donde fueron restauradas, para ser trasladadas a Valencia, pero las pinturas no llegaron a Valencia (ROIG, P.; BOSCH, L. (1990), *Op. cit.*, p. 107).

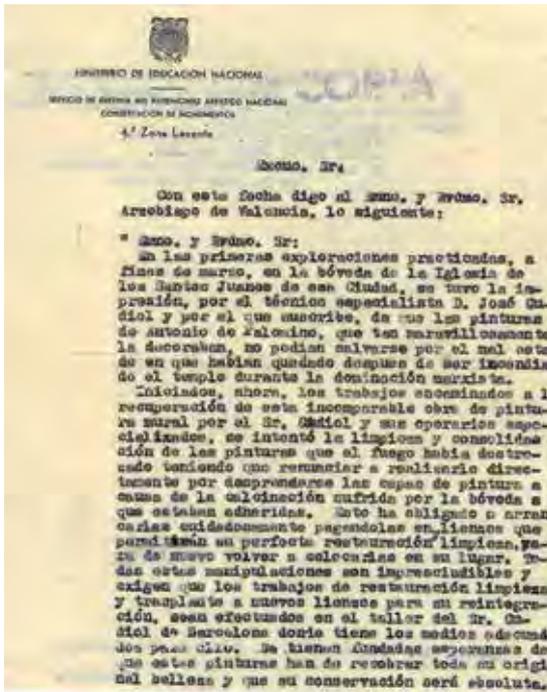


Fig. 1.- Carta nº 9. Fecha 19 julio 1958. Remitida por Alejandro Ferrant al deán de la Catedral, al párroco de SSJJ y al arzobispo de Valencia. Procedencia: Archivo personal de la familia Fletcher.

*puedo decirle de esto, por ahora. Nos hemos gastado mucho más del dinero que nos entregará cuando sea aprobado mi proyecto quedando con un enorme déficit para el año que viene. Era preciso que la consignación se duplique ...*¹⁵.

Estaba previsto que en la primavera de 1959 se empezara con la recolocación de las pinturas, pero finalmente se alargó el proceso un año más, posiblemente por las dificultades económicas: “*naturalmente que con el dinero de que disponemos nos quedaremos empeñados en más de otro tanto de las 150.000 pts. Por lo que el próximo año habremos de lograr una cantidad superior. El Sr. Gudiol se presta a continuar la obra a pesar de las deudas que con él*

contraeremos. Esto hará posible que en la próxima primavera se vuelvan a colocar, por lo menos, una parte de las pinturas ya restauradas”.

Finalmente, las pinturas de esta primera fase de arranque fueron devueltas y recolocadas en la bóveda un año más tarde de lo previsto, entre julio y noviembre de 1960. Según la correspondencia de Fletcher, en julio de 1960 se enlucía con yeso el primer tramo de bóveda arrancado, y en septiembre de 1960 empezó la recolocación de las pinturas en la bóveda:

*“He escrito al aparejador, Sr. Mira, para que prepare el andamiaje montado en los Santos Juanes para repasar el tramo de la bóveda donde han de colocarse en el mes de septiembre las pinturas de Palomino que fueron arrancadas y que se terminan de restaurar ahora”*¹⁶.

A fecha 14 de noviembre de 1960 se tiene constancia de que ya había finalizado la recolocación del primer tramo de pinturas arrancadas:

*“He tenido carta del Sr. Gudiol manifestándome ha terminado su trabajo de instalación en las obras de los Santos Juanes en las pinturas restauradas de Palomino. Está desilusionado por la falta de interés que, dice, han mostrado los valencianos por esta obra tan importante”*¹⁷.

Es por ello que Domingo Fletcher se dirige al diario Las Provincias el 19 de noviembre de 1960 para ofrecer información más completa que la ya publicada por ese periódico unos meses antes, el 23 de octubre de 1960¹⁸.

Segunda fase

Finalizada la primera fase, se inició una segunda en marzo de 1961 con el arranque de otros 150

¹⁵ Carta nº 13 de 18 de septiembre de 1958.

¹⁶ Carta nº 15 de 19 de julio de 1960.

¹⁷ Carta nº 16 de 14 de noviembre de 1960. Remitida por Alejandro Ferrant a Domingo Fletcher.

¹⁸ Carta nº 17 de 19 de noviembre de 1960. Remitida por Domingo Fletcher a Las Provincias.

m² de pintura, los cuales a 20 de mayo de 1962 ya estaban en el taller de Barcelona y que se reubicaron en la bóveda a partir de septiembre de 1962. También se menciona en la correspondencia de esas fechas el proyecto de derruir el último tramo de la bóveda barroca, donde quedaba menos pintura, para dejar visible la bóveda gótica:

*“En Barcelona he visto lo que hasta ahora se lleva restaurado de las pinturas, de Palomino, de los Santos Juanes, que completarán lo ya colocado, pues como Vd. sabe, he presentado un proyecto para que en el tramo de los pies, dos o tres, quede visible, la bóveda gótica al derruir la que sirvió para pintar Palomino”*¹⁹.

El 12 de julio de 1962 se relata:

*“dentro de pocos días serán trasladadas desde Barcelona a Valencia, las pinturas, ya restauradas, por Gudiol, para ser colocadas en la bóveda de los Santos Juanes”*²⁰.

El 30 de julio de 1962, el Ministerio de Educación General, a través del director general de Bellas Artes, aprueba este proyecto: *“...a fin de dejar visible la bóveda gótica de 1368 que antes del revestido barroco de este templo podía contemplarse, destruir la bóveda de ladrillo que la oculta; efectuar el arranque y restauración de los fragmentos de pintura a fin de salvar los que se puedan, etc.”*²¹

En septiembre de 1962, se propone exponer en la misma iglesia las pinturas arrancadas:

“de las pinturas arrancadas en el cascarón de la iglesia por el Sr. Gudiol nos proponíamos tenerlas

*expuestas, una vez restauradas, en algún lugar de la propia Iglesia y tal vez pudiera yo sufragar este gasto si al liquidar me quedara dinero para ello. Es lo único que puede ya hacer con las pinturas de Palomino, pues el resto de los tramos de los pies de la Iglesia están achicharrados y los Sres. Gudiol, estimaron, conmigo, que no merecía la pena intentar nada. Por ello mi proyecto presentado y aprobado recientemente propone la destrucción de la falsa bóveda en que pintó Palomino, para dejar al descubierto la gótica que hoy se oculta”*²².

Antes de terminar el arranque de esta fase, ya se empieza a buscar financiación para derruir el tramo de bóveda de los pies de la iglesia²³. La decisión de derruir este último tramo de la bóveda parecía firme, se había conseguido el permiso e incluso financiación. Sin embargo, la falta de dinero para continuar con los arranques y la recolocación de las pinturas seguramente obligó a gastar en estas tareas la cantidad reservada para ello.

*“Con relación a lo que me pregunta respecto a los Santos Juanes puedo decirle que efectivamente las 449.998,76 pesetas son de una nueva asignación para las obras que Vd. indica, pero como de la consignación anterior no tendré dinero suficiente para abonar al Sr. Gudiol el importe de las pinturas últimamente colocadas, habrá de mermarse algo de esta nueva cantidad. De todas maneras creo que todo o casi todo podrá hacerse”*²⁴

Tercera fase

Finalmente, en una tercera fase que va desde 1963 a 1965, se arrancaron y recolocaron otros 100 m². En concreto, el 25 de junio de 1963, Ferrant comunica a Fletcher: *“he tenido noticias*

¹⁹ Carta n° 18 de 20 de mayo de 1962.

²⁰ Carta n° 19 de 12 de julio de 1962.

²¹ Carta n° 20 de 30 de julio de 1962.

²² Carta n° 21 de 17 de septiembre de 1962.

²³ Carta n° 22 de 18 de septiembre de 1962.

²⁴ Carta n° 23 de 19 de septiembre de 1962.

del Sr. Mira diciéndome que el sábado pasado terminó el Sr. Gudiol de arrancar lo poco que creo queda de la pintura de Palomino de los Santos Juanes”²⁵, por lo que los arranques empezarán a principio de año. Respecto a la fecha de finalización de los trabajos y reubicación en la bóveda, se han señalado diferentes fechas, siendo la de 1963 la que siempre se ha mencionado por Galarza, Roig y otros. Sin embargo, la correspondencia entre Fletcher y Ferrant desvela que fue en 1965 cuando acabaron los trabajos:

“El día 17 se transportarán desde Barcelona las pinturas, ya restauradas por el Sr. Gudiol, de la bóveda de los Santos Juanes. Hoy por teléfono he convenido con el Sr. Blanco y con el Sr. Mira tengan personal para descargarlas y poder iniciar su colocación al día siguiente”²⁶.

La fecha encontrada en la bóveda (fig. 2) confir-

ma que fue en junio de 1965 cuando se terminaron definitivamente los trabajos de recolocación de las pinturas en la bóveda:

“Ayer se despidió el Sr. Gudiol, pues su trabajo había terminado definitivamente. Solo resta un poco para terminar esta etapa,...”²⁷.

En 1967 se desestima definitivamente la idea de derribar parte de la bóveda para dejar vista la bóveda original gótica. En el archivo Fletcher se encuentra una carta del cura párroco a Ferrant, en la que expone de manera detallada los motivos de su oposición al proyecto, mencionando “el desagrado no sólo a mi personalmente sino también al clero de la parroquia y a los mismos feligreses; aparte la reacción desfavorable que me imagino va a producir en los medios artísticos valencianos”²⁸. Argumentaba que la iglesia era Monumento Histórico-Artístico, y que la decoración barroca era la que

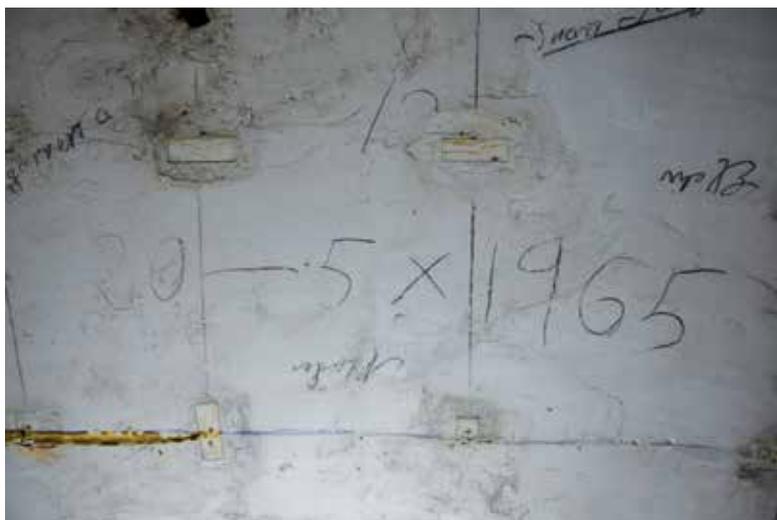


Fig. 2.- Detalle de las inscripciones aparecidas en la bóveda tras el desmontaje de los paneles. Se lee la fecha del 20 de mayo de 1965. Autor: Pilar Soriano Sancho.

²⁵ Carta nº 25 de 25 de junio de 1963. Carta de Alejandro Ferrant a Domingo Fletcher.

²⁶ Carta nº 31 de 11 de mayo de 1965 y carta nº 33. 25 de mayo de 1965.

²⁷ Carta nº 34 de 3 de junio de 1965.

²⁸ Carta nº 43 de 21 de mayo de 1967.

le otorgaba dicho carácter. Incluso se señala que era preferible dejar la bóveda con un color neutro para “no truncar esa preciosa unidad del conjunto”²⁹.

Las pinturas situadas en el paño frontal a los pies de la iglesia (unos 115 m²), y las del último tercio de la bóveda (230 m² aproximadamente), nunca se llegaron a arrancar. Entre 2003 y 2010, se llevó a cabo la limpieza, consolidación y reintegración cromática *in situ* de los extensos faltantes de estas zonas. Los medallones pintados por Palomino en la nave central tampoco fueron restaurados tras el incendio de 1936, a excepción del primero, situado a la derecha del Altar Mayor, en el cual se realizaron unas catas de limpieza y consolidación en 1946 por parte de Luis Roig d’Alós.

EL PROCESO DE ARRANQUE

Las tres fases de arranque descritas se tradujeron finalmente en un despiece de pintura adherida a 90 paneles de contrachapado de madera, que suman un total de 357 m² de superficie de la bóveda, de los cuales unos 247 m² son de pintura original, mientras que los 108 m² restantes, corresponden a repintes y lagunas.

El arranque fue a *strappo*, técnica tradicional de arranque de pinturas murales que los Gudiol habían aprendido de Arturo Cividini, discípulo de Franco Stefanoni³⁰.

El desmontaje de los paneles que se está realizando actualmente se ha iniciado en la zona de esta tercera fase de arranques y, durante estos trabajos, se ha podido determinar el orden que se siguió para su recolocación en la bóveda en 1965 (Fig. 3). En trabajos de investigación previos³¹ se le asignó una numeración a cada uno de los paneles, los cuales presentan formas y tamaños muy diversos. Los que ocupan la zona más peraltada de la bóveda son cuadrangulares

y sus dimensiones oscilan entre los 4 y los 6 m². Los que ocupan las bajantes entre lunetos tiene formas trapezoidales y son los que menos pintura original soportan.

El desmontaje ha revelado una serie de interesantes inscripciones, tanto en la bóveda barroca como en el reverso de la propia madera (Fig. 4). Algunas de estas inscripciones son numéricas y corresponden con la numeración que el equipo de los Gudiol otorgó a cada uno de los fragmentos de pintura arrancada, con el fin de colocarlos en un orden determinado. Se han descubierto números del 1 al 24 en el reverso de los 24 primeros paneles desmontados.

Estas inscripciones numéricas demuestran que los Gudiol tenían un proyecto organizado y sistematizado de reubicación de las pinturas tras el arranque, tal y como se ha podido constatar en las pinturas de la antigua bóveda astrológica de Fernando Gallego en la antigua Biblioteca de la Universidad de Salamanca, donde los Gudiol también documentaron el despiece de las pinturas escribiendo en la cúpula la numeración correspondiente a cada uno de los fragmentos, con el fin de facilitar la reubicación de las pinturas³².

Desconocemos el sistema de reubicación y marcaje de los paneles para el resto la bóveda puesto que no se han desmontado todavía. Es significativo que los paneles del 26 al 31 (de nuestra numeración) no tienen número ni en la bóveda ni en el reverso de la madera. Ello nos hace suponer que sólo usaron esta numeración en la última fase de arranque y que estos paneles con forma estrecha y alargada son un punto de transición correspondiente a la fase anterior.

Algunas de las inscripciones arrojan luz sobre la fecha de ejecución de los trabajos en esta última fase y otras dan pistas de quiénes pudieron ser los operarios que trabajaron en los trabajos de montaje. Además, el análisis de las uniones

²⁹ Carta n° 43 de 21 de mayo de 1967.

³⁰ XARRIÉ I ROVIRA, Josep Maria: *Restauració d’obres d’art a Catalunya*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2002, p. 75.

³¹ SORIANO SANCHO, M.P. (2006), *Op. cit.*

³² HINIESTA MARTÍN, Rosa María: *La antigua bóveda astrológica de Fernando Gallego. Nuevas aportaciones y evaluación de su estado de conservación*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 2007, p. 86.



Fig. 3.- Diagrama de distribución de los paneles con pintura mural arrancada. Autor: Pilar Soriano Sancho, Iris Hernández Altarejos.

Fig. 4.- Detalle de inscripciones halladas en la bóveda tras el desmontaje de los paneles de pintura. Autor: Pilar Soriano Sancho.



entre paneles y otros detalles técnicos nos ha permitido recrear tanto el proceso de arranque, como el proceso de intervención y reubicación de las pinturas.

En primer lugar, se procedió *in situ* a limpiar las pinturas con “agua jabonosa”, pasando después a delimitar las zonas a arrancar. A continuación, se aplicó una capa de “cola animal, caliente y densa, cubriéndose con telas de 30 x 40 cm., cuidando de no formar bolsas de aire entre la tela y el fresco”³³. Después, se pegó una segunda capa de tela, con el mismo tipo de cola, pero en menor concentración. Una vez seca la cola, se realizaron los oportunos cortes y se procedió al arranque.

Es prácticamente seguro que al menos la segunda capa de tela cubriera en su totalidad la superficie de la bóveda ya que de esta manera se aseguraban mantener referenciadas las dimensiones de la bóveda y geolocalizados los fragmentos de pintura, principalmente los más pequeños con escasa figuración imposibles de contextualizar. El panel 21 de 5 m² que apenas soporta seis pequeños fragmentos confirma, tras los cálculos de georreferenciación, que no se encuentran excesivamente desubicados de su posición original.

Se han encontrado restos de hilos de las telas empleadas para el arranque, que todavía permanecían pegados en la bóveda (Fig. 5). El análisis de las fibras ha confirmado que las telas usadas para el arranque eran, efectivamente, de algodón.

También el análisis de los restos de cola encontrados en la bóveda ha confirmado lo que era de esperar, que se trata de una cola fuerte de carpintero.

Las pinturas, una vez arrancadas, fueron trasladadas al taller de los Gudiol, en el *Carrer Ample* de Barcelona. Allí fueron consolidadas por el reverso, adheridas a un nuevo soporte de madera, limpiadas, estucadas y reintegradas.

Por el reverso fueron saneadas, desbastadas y

consolidadas mediante la aplicación de caseinato cálcico. Se han encontrado zonas con dos estratos de tela y otras con tres, y en todas ellas los análisis han confirmado que son de algodón. Este tratamiento permite la estabilización del reverso y la eliminación de las telas y cola que se aplicaron en el anverso para el arranque.

Las pinturas arrancadas, ya reforzadas por el reverso, se adhirieron mediante un adhesivo de tipo celulósico (llamado *Glutin*®) al nuevo soporte. Este soporte es un contrachapado de madera de pino de 5 mm de espesor. En el reverso de alguno de ellos ha aparecido un cuño de fábrica, siendo esta de Andoain (Guipúzcoa). La mayoría de los paneles están formados por un único fragmento de madera, pero hay algunos de mayores dimensiones, que han requerido de empalmes. Estos se han llevado a cabo con fragmentos de contrachapado similar sujetos mediante clavos pequeños y doblados, justo encima de la unión de los dos fragmentos (Fig. 6). Despojadas de las telas de arranque, podían ser limpiadas, estucadas y reintegradas. Sobre el proceso de limpieza, no contamos con datos concretos. De la fase de estucado sabemos que fue casi inexistente, aprovechándose como tal el caseinato cálcico aplicado por el reverso para la consolidación. Por último, para la reintegración hecha sobre las lagunas y sobre pintura original, se emplearon pinturas al barniz.

LA REINSTALACIÓN

Después de cada fase, las pinturas restauradas se trasladaban de Barcelona a Valencia para ser reubicadas en su emplazamiento original. Desplazar y sostener contra la bóveda de ladrillo un mínimo de 24 paneles por fase, con superficies que podían superar los 5 m², requería de un número importante de operarios.

El taller de Ramón y Josep Gudiol Ricart, formado en 1942, se especializó en la técnica de arranque por *strappo*³⁴. El equipo estaba for-

³³ ROIG, P.; BOSCH, L. (1990), *Op. cit.*, p. 102

³⁴ XARRIÉ, J.M. (2002), *Op. cit.*, p. 74.

Fig. 5.- Restos de tela y cola del proceso de arranque, aparecidos bajo uno de los paneles de pintura.
Autor: Pilar Soriano Sancho.



Fig. 6.- Detalle de inscripciones encontradas en el reverso de los paneles de pintura y algunos empalmes de fragmentos de madera para confeccionar un único panel. Autor: Iris Hernández Altarejos.

mado, además de los hermanos Gudiol, por Andreu Asturiol Estany, José Cruz Calderón, Pedro Puntí, Nicasio Arraiza, y su hijo Francesc Arraiza. También frecuentaba el taller el alemán Karl Staub y se sabe que Antoni Llopart Castells, también colaboró con los Gudiol durante la Guerra Civil y los años posteriores³⁵. La hipótesis más plausible es que tanto para el arranque de las pinturas como para su reinstalación, el equipo estuviese formado por los propios hermanos Gudiol, ayudados por un número relevante de operarios debido a la gran envergadura de los trabajos. Las inscripciones encontradas tras el desmontaje de los paneles señalan un listado amplio de nombres que transcribimos: “M. Ferrer/Manuel Ferrer”, “Marcelino Cañizares”, “Ernesto Paz”, “Juan Saez”, “Nicasio G.”, “San Bartolomé”, “Gadilla”, “Jaenn...Ca...”, “Castell... Jac...”, “Antonio”, “Juan Sinpena Magarren...a”, “José Nicolau”, “Monleón”, “Manuel m...” y “P. Puntí”.

Antes del anclaje de los paneles de madera, la bóveda fue enlucida con un mortero de yeso con la finalidad de homogeneizar la superficie, que había quedado maltrecha tras el incendio y el arranque de la pintura. Se han descubierto zonas con enlucidos muy irregulares o inexistentes, por lo que habrá que esperar a finalizar la intervención para comprobar si este enlucido se ejecutó por igual en toda la bóveda. Además, en las bajantes entre lunetos, se usó el yeso para recrecer el muro y adaptarlo al tamaño de los paneles de madera.

En el proceso de enlucido, se aprovechó para encastrar una trama de tacos tronco-piramidales de madera de pino, de tamaño variable, que oscilaban entre unos 13-16 cm (largo) x 5-6 cm (ancho) x 3 cm (alto). Estos sirvieron como soporte donde se insertaban los clavos y tornillos

que sujetaban los paneles de madera a la bóveda. Su forma, acertadamente, impedían que se des-trabaran del enlucido, a pesar de los movimientos naturales de contracción-dilatación que sufre la madera (Fig. 7).

La separación entre cada taco es de unos 50 cm. lo que supone que cada panel podría estar sujeto por una media de 25 puntos. Sin embargo, la realidad que hemos comprobado es que, una vez presentado el panel sobre la bóveda, los clavos no siempre coincidían y quedaban insertados en estos tacos. La mayoría de los paneles se sujetaron con un mínimo de 30 clavos, distribuidos más en función de la necesidad del momento que ajustándose a la trama planeada. Se han encontrado acumulación de clavos en una misma zona, y algunos de ellos retorcidos, al igual que desafortunadas perforaciones sobre figuración relevante que demuestran lo precipitado del proceso.

En cuanto al análisis del estado de conservación de las pinturas, claramente han sido el incendio de 1936 y el posterior proceso de arranque los dos acontecimientos que han impactado en el deplorable actual estado de conservación de las pinturas.

Tal y como se pudo comprobar en la zona de la bóveda intervenida entre 2003 y 2010, la pintura contaba con numerosos abolsamientos³⁶, fruto de la presión expansiva producida en los distintos materiales durante el incendio, generando la separación del *intonaco* de cal y arena del *arriccio* de yeso³⁷. Este hecho, unido a la cantidad de hollín presente en la superficie pictórica, ciertamente influiría en el proceso de arranque.

Si un proceso de arranque mediante la técnica del *strappo* ya es complicado de por sí, añadiendo el factor de la poca cohesión entre los estratos

³⁵ *Ibid.*, pp. 76-77.

³⁶ PALUMBO, M.; GÓMEZ CHAPARRO, G.; CLAVEL PIÀ, I.: “Proceso de restauración de las pinturas murales de Antonio Palomino en la bóveda de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia” en *Restauración de pintura mural. Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, p. 370.

³⁷ VALCÁRCEL ANDRÉS, J.C.; OSCA PONS, J.: “La técnica pictórica de Antonio Palomino en pintura mural al fresco” en *Restauración de pintura mural. Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 177-179.

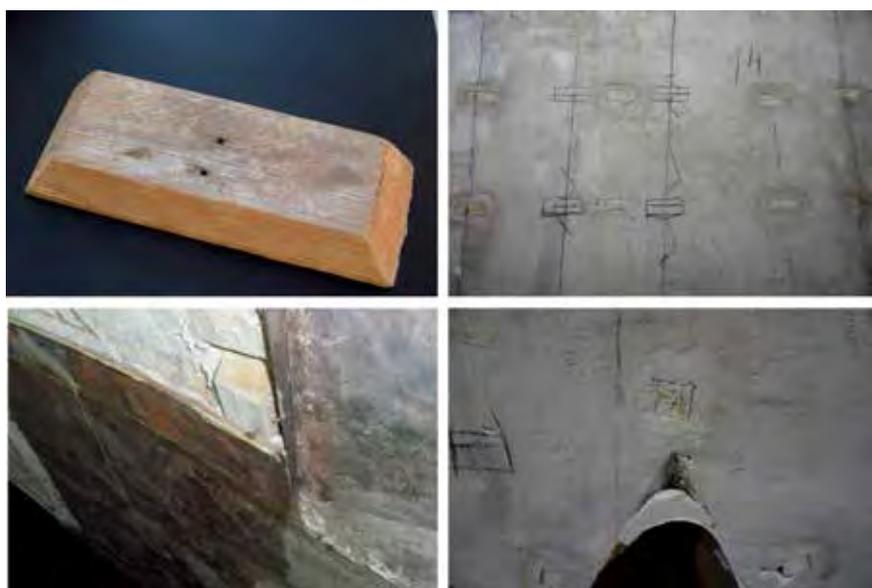


Fig. 7.- Ejemplos de algunos de los tacos de madera insertados en el enlucido de yeso de la bóveda. Autor: Pilar Soriano Sancho.



Fig. 8.- Detalle de restos de pintura original aparecidos tras los paneles de madera. Autor: Pilar Soriano Sancho.

y el peligro de desprendimiento de *intonaco*, todavía se complica más la tarea. Por tanto, cabe suponer que, durante el proceso de encolado de las telas para proceder al arranque, muchos de estos abolsamientos, se desprenderían del muro. Por otra parte, la presencia de hollín indudablemente podía dificultar la penetración de la cola en la superficie pictórica, haciendo fracasar el arranque, por lo que fue necesario realizar al

menos una limpieza con agua jabonosa. El desmontaje de los paneles también ha desvelado la presencia de pequeños fragmentos de pintura original que, por fallos técnicos, no se llegaron a arrancar (Fig. 8).

En cuanto a las consecuencias directas que supuso para las pinturas el proceso de arranque y tratamiento del reverso podemos señalar el re-

baje excesivo del revoque pictórico original. El revoque pictórico pasó de unos 2 mm a ser de no más de 0,2–0,3 mm, como si de una pintura sobre lienzo se tratase. La aplicación de varias capas de caseinato cálcico con sus respectivas telas que incluso aflora por los poros a la superficie no ha evitado que con el tiempo la pintura se haya convertido en una estructura extremadamente frágil. La textura del revocado de cal y arena, la pincelada, los empastes o las incisiones con las que Palomino trasladaba sus dibujos han perdido su relieve mostrando un aspecto significativamente aplastado.

Por el anverso, podemos encontrar otra serie de patologías, como son los repintes que abarcan grandes zonas que cubren indistintamente lagunas y pintura original. La mayoría de estos repintes han sido siempre calificados como inadecuados, por su escasa calidad, además de por invadir zonas de pintura original, ocultándola. Los repintes se hacen más patentes en los perímetros de unión de los distintos paneles. Una vez anclados todos los paneles se rejuntaban con un estucado de cera-resina y a su vez se reintegrada para unificar el color de la zona de unión con el resto. Estas zonas se agrandaron, abarcando un área mucho mayor que la propia unión de cera-resina.

Pero quizás la patología más presente en toda la superficie sea la suciedad superficial. Con total seguridad, podemos afirmar que la pintura tampoco fue limpiada en profundidad tras el arranque. El fresco que ya exhibiría precipitados salinos insolubles antes del incendio mantiene hoy en día, junto a los restos de hollín, abundantes depósitos de cola del arranque e irreversibles mineralizaciones de oxalato cálcico. Esto acentuaría el aspecto apagado que presentan las pinturas, de por sí alteradas cromáticamente por las altas temperaturas soportadas durante el incendio.

CONCLUSIONES

La que llamaremos solución “strappo” fue una decisión tomada bajo la premisa de que era el único medio para, en palabras de Domingo Flecher, la “*perfecta restauración*” de las pinturas y

con “*fundadas esperanzas de que estas pinturas han de recobrar toda su original belleza y su conservación será absoluta*”.

Estas afirmaciones dejan patente, en primer lugar, un error de diagnóstico ya que el alcance de los cambios químicos y estructurales acaecidos tras el incendio jamás permitirían alcanzar estos objetivos. Por otra parte, apunta al desconocimiento de técnicas de consolidación inter-estratos por medio de inyecciones, que ya en aquella época empezaban a aplicarse con éxito.

Asumido el reto, el arranque y la recolocación de las pinturas, se ha revelado como una intervención más planificada de lo que se pensaba hasta ahora. El proceso, a ojos de hoy, sigue siendo una empresa extraordinaria cuajada de dificultades técnicas. Se invirtieron importantes recursos económicos y humanos, participando decenas de personas en un periodo de siete años. Sin embargo, a una correcta ejecución de la técnica de arranque en distintas fases del proceso, se le contraponen errores burdos y groseros que comprometen la conservación del conjunto, destacando los acabados toscos y poco afortunados de los repintes que desfiguran por completo la obra de Palomino y que fueron hechos, utilizando la gráfica expresión italiana, *a grosso pennellone*.

BIBLIOGRAFÍA

- GALARZA, M.: *El Templo de los Santos Juanes de Valencia. Evolución histórico-constructiva*. Valencia, Conselleria de Cultura Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Valencia, imprime Federico Doménech, S. A., 1990.
- ESPINÓS, A.: “De la fi del barroc al Rococó inclusivament” en AGUILERA CERNÍ, V.: *Historia de l'Art Valencià*. Valencia, Consorci d'Editors Valencians, 1989, vol. IV.
- GIL GAY, M.: *Monografía histórico-descriptiva de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia, Tipografía de San José, 1909.
- HINIESTA MARTÍN, R.M.: *La antigua bóveda astrológica de Fernando Gallego. Nuevas aportaciones y evaluación de su estado de conservación*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 2007.

ICOMOS, Artículos 7 y 8, Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios (Carta de Venecia 1964).

OSCA PONS, J.: “La consolidación de pinturas murales: la obra de Palomino en Valencia”. Tesis Doctoral. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1998.

PALUMBO, M.; GÓMEZ CHAPARRO, G.; CLAVEL PIÀ, I.: “Proceso de restauración de las pinturas murales de Antonio Palomino en la bóveda de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia” en *Restauración de pintura mural. Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 359-376.

REGIDOR ROS, J. L.: “Los frescos de los Santos Juanes de Antonio Palomino. Soluciones y propuestas para su recuperación” en VV.AA.: *La Historia del Arte a través de los murales valencianos*. Valencia, ed. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2020, pp. 129-153.

ROIG D’ALÓS: *Informe técnico-artístico*, Valencia, 1943 (manuscrito original, sin publicar).

ROIG D’ALÓS: *El Templo de los Santos Juanes, Monumento Histórico Artístico. Aspectos históricos de la reconstrucción y restauración arquitectónica*, premio “Pere Compte” otorgado por el Colegio de Arquitectos de Valencia (manuscrito original, sin publicar), 1963.

ROIG, P.; BOSCH, L.: *La Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Proceso de intervención pictórica 1936-1990*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1990.

SORIANO SANCHO, M. P.: “Los frescos de Palomino en la bóveda de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia: estudio y aplicación de un nuevo soporte”. Tesis doctoral. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

VALCÁRCEL ANDRÉS, J.C.; OSCA PONS, J.: “La técnica pictórica de Antonio Palomino en pintura mural al fresco” en *Restauración de pintura mural. Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 171-201.

XARRIÉ I ROVIRA, Josep Maria: *Restauració d’obres d’art a Catalunya*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Motserrat, 2002.