

Estudios previos y propuesta de intervención en las pinturas murales, esculturas y ornamentos de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia

Pilar Roig Picazo

Catedrática del Departamento de Conservación y Restauración e investigadora del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV

proig@crbc.upv.es

José Luis Regidor Ros

Profesor Titular del Departamento de Conservación y Restauración e investigador del IRP de la UPV

jregidor@crbc.upv.es

Lucía Bosch Roig

Profesora Ayudante Doctora del Departamento de Conservación y Restauración e investigadora del IRP de la UPV

lubosroi@crbc.upv.es

Valeria Marcenac

Arquitecta. Profesora del Máster oficial en Conservación del Patrimonio Arquitectónico de la ETSA e investigadora del IRP de la UPV

marceval@pra.upv.es

RESUMEN

A lo largo del presente artículo se exponen los aspectos más representativos de los estudios previos y la propuesta de intervención, realizados para la restauración de las pinturas, esculturas y ornamentos de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia.

Un proyecto de esta magnitud conlleva el esfuerzo y la dedicación de un gran equipo, dando como resultado el trabajo de un año de investigación exhaustiva, constante y con el propósito de salvaguardar los bienes patrimoniales de la iglesia.

Con este artículo se quiere dar a conocer la importancia que adquieren estos estudios previos, tan imprescindibles para su puesta en marcha, ya que son el punto de partida y la base para la ejecución de los trabajos de restauración que se llevarán a cabo durante cuatro años.

Palabras clave: Conservación-Restauración / estudios previos / pintura mural / estuco / escultura

ABSTRACT

Throughout this article, the most representative aspects of the previous studies and the intervention proposal, carried out for the restoration of the paintings, sculptures and ornaments of the Royal Parish of the Santos Juanes in Valencia, are exposed. A project of this magnitude involves the effort and dedication of a great team, resulting in one-year work with exhaustive and constant research with the purpose of safeguarding the heritage assets of the church. With this article we want to make known the importance that these previous studies acquire. Been essential since they are the starting point and the basis for the execution of the restoration works that will be carried out during four years.

Keywords: Conservation-Restoration / previous studies / wall painting / stucco / sculpture

INTRODUCCIÓN

El 20 de marzo 2019 se firmó un contrato de I+D+i entre la Parroquia de los Santos Juanes de Valencia y la Universitat Politècnica de València para llevar a cabo los Estudios Previos que conducirían a constatar fehacientemente el estado de conservación de las pinturas murales, esculturas y estucos de dicha Iglesia.

Los Estudios Previos se consideran imprescindibles para poder tener un conocimiento cierto de la evolución histórica, gráfica y material de las pinturas, esculturas y ornamentos de referencia, de los agentes externos e internos que están actuado como motores del deterioro, definiendo las causas del mismo, los daños y efectos perniciosos existentes en el momento actual, y con ello poder establecer el diagnóstico y la propuesta de actuación más eficaz y adecuada para su permanencia y conservación.

A nivel metodológico, estos estudios previos están apoyados en distintas áreas de conocimiento para obtener unos datos concretos, fundamentados en la interdisciplinariedad. Las actuaciones acometidas han sido:

- Estudio histórico y documental: con recopilación de información bibliográfica y gráfica que aporta datos sobre los procesos de ejecución, deterioro e intervenciones anteriores en el conjunto patrimonial.

- Estudio físico-químico: estudio de caracterización de materiales y productos de alteración mediante técnicas analíticas y exámenes no destructivos.

- Estudio medio-ambiental: para la determinación del microclima y los componentes de la contaminación medioambiental y microbiológica del espacio de la Iglesia, la superficie ornamental y su posible afección.

- Estudio gráfico-fotográfico: realización de fotografías generales y pormenorizadas, documentales y analíticas que complementan los estudios de caracterización de técnicas y materiales.

- Estudio de daños y evaluación/control de tratamientos: reconocimiento directo de los daños existentes en el conjunto patrimonial, definiendo con ello la cartografía de daños de las zonas que se han podido examinar. Asimismo, se ha procedido a la realización de ensayos in situ de consolidación y limpieza, para determinar el procedimiento más adecuado a seguir.

- Preproyecto de video-mapping del presbiterio: planteamiento de una propuesta de recreación virtual de las pinturas murales desaparecidas, incluyendo la descripción de la metodología a emplear en la generación de la imagen virtual y una primera aproximación a los contenidos audiovisuales, así como el planteamiento de los requerimientos técnicos y de instalación del sistema de proyección.

Con el fin de poder recabar información que permitiera realizar los estudios y propuestas con la mayor precisión posible, se han seleccionado puntos representativos de los diferentes ámbitos de intervención: los ornamentos y estucos de la nave central, pinturas de los óvalos entre arcos y entablamento, la decoración mural de las capillas laterales y los murales de la Capilla de la Comunión.

El variado muestreo, se ha podido realizar gracias al andamio aéreo existente (que da acceso a parte de las pinturas arrancadas de la bóveda y a las pinturas de los lunetos) y a la instalación de torres de andamios provisionales. (Fig. 1 y 2)

Adaptándonos a las características de la publicación nos centraremos en desarrollar aquellos puntos más relevantes de los estudios originales.

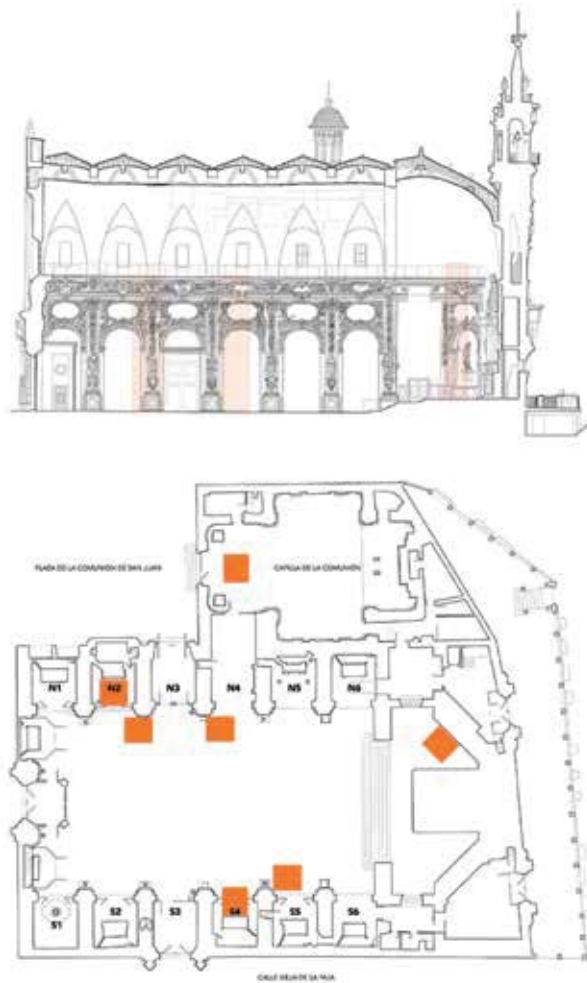


Fig. 1.- Planta y sección de la iglesia de los Santos Juanes, con localización de las torres de andamio instaladas para la realización de los estudios previos.

CONJUNTO ORNAMENTAL

El templo de los Santos Juanes fue renovado entre 1693 y 1702, convirtiéndose desde ese momento en referencia del decorativismo barroco valenciano. Este cambio radical se debió a la influencia de una elite cultural local vinculada con ciudades como Roma o Génova y a la pre-

sencia en la ciudad, de un grupo de artistas de origen o formación italiana, como el escultor y arquitecto Giacomo Bertesi¹, el estucador Antonio Aliprandi² y el arquitecto y escultor Conrad Rudolph.

Lo importante de esta primera fase de la reforma del antiguo templo gótico es el hecho de

¹ Ningún trabajo de Giacomo Bertesi (Soresina 1643- Cremona 1710) en Valencia, y por lo tanto tampoco su intervención en Santos Juanes cuenta con referencia documental. Su implicación en la reforma de San Juan del Mercado proviene de los datos proporcionados por Orellana y Gil Gay. ORELLANA, M. A. *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia, Ayuntamiento. (1967 [1ª ed. finales del siglo XVIII]): 225.

GIL GAY, M. *Monografía histórico-descriptiva de la Real parroquia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia, J. Canales, 1909: 8-9.

² En torno al año 1700 Aliprandi (Laino 1654- Viena 1718) aparece en Valencia, donde se quedará, al menos, hasta 1705. Santos Juanes puede considerarse la obra maestra valenciana de Aliprandi. GIL GAY, M. *Monografía...*, p. 11.



Fig. 2.- Torre de andamio instalada en la nave central para la realización de los estudios previos. (Fotografía: de los autores).

que la intervención arquitectónica se concibió en función de la reforma decorativa, la cual, por primera vez en Valencia, se convierte en la verdadera protagonista.

El programa iconográfico³, fue diseñado por el canónigo Vicente Vitoria, pintor, grabador y personaje destacado de la cultura valenciana, formado en Roma dentro del taller de Carlo Maratta. Se basa en la íntima conexión entre

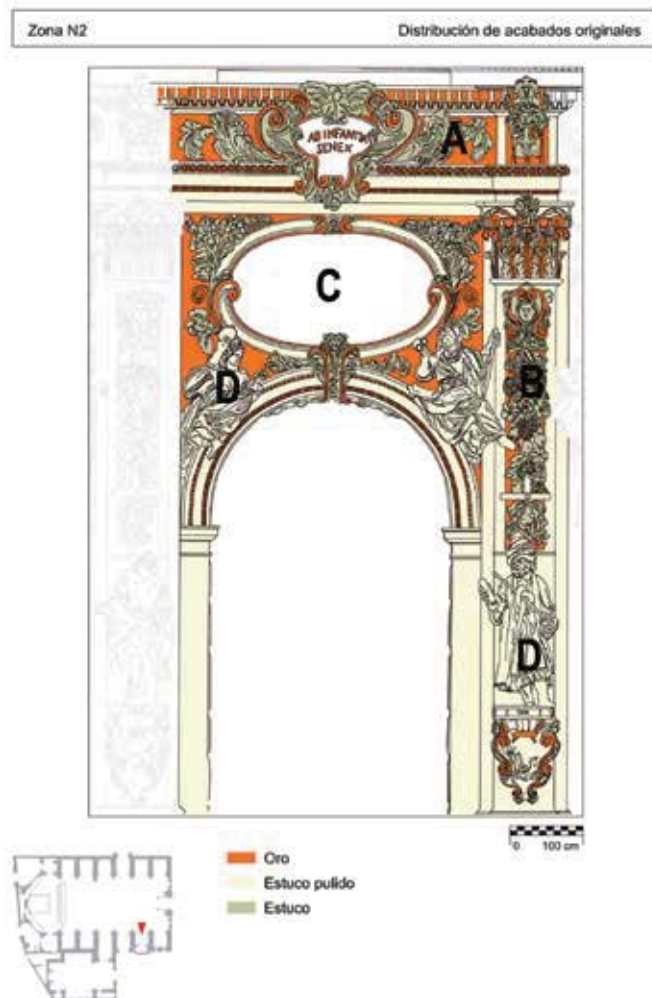
pintura, escultura y decoración. La obra pictórica, tras distintas vicisitudes, corrió a cargo de Antonio Palomino y el gran aparato decorativo a base de molduras, relieves y esculturas, fue ejecutado por los artistas ya nombrados, Giacomo Bertesi y Antonio Aliprandi, siguiendo, probablemente, las indicaciones de Vicente Vitoria y del propio Palomino.

³ Este programa se conoce, gracias a un informe que Antonio Palomino hizo en 1697 de las pinturas que, en base a él, habían realizado los hermanos Guilló en la bóveda. BORULL, J. “La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 2 (1915) 50-58.



Fig. 3.- Vista parcial de las estatuas y ornamentación tras el incendio de 1936. (Fotografía: Archivo Luis Roig d'Alòs).

Fig. 4.- Diagrama con los distintos acabados de estucos y esquema de los elementos escultóricos y ornamentales del templo de los Santos Juanes. Donde A corresponde a entablamento y cartela; B. Pilastra; C. Óvalo pictórico; D. Estatua de tribu de Israel y estatuas alegóricas.



Del programa de decoración que utilizaron para revestir los muros podemos destacar las estatuas de bulto redondo exentas sobre las ménsulas en los contrafuertes ubicadas entre las capillas, las cuales representan a Jacob y sus doce hijos, es decir, las Doce Tribus de Israel⁴.

Sobre los arcos de embocadura de las capillas, óvalos pictóricos representan escenas de las vidas de los dos santos titulares del templo, San Juan Bautista, cuya hagiografía se desarrolla en el lado del Evangelio, y San Juan Evangelista, cuyas escenas ocupan el lado de la Epístola.

A los lados de dichos óvalos se sitúan estatuas de bulto reclinadas sobre el trasdós de los arcos de las capillas formando parejas. Estas estatuas que alcanzan el número de 34, son alegorías de virtudes que refuerzan el mensaje de la escena pictórica que flanquean.

Finalmente, en el friso que recorre la base de la bóveda y que separa el programa escultórico del pictórico, en eje con cada uno de los óvalos, se sitúa una cartela con un lema en latín que explica tanto la escena pintada como las virtudes esculpidas (Fig. 4).

Como continuación a este conjunto ornamental, encontramos la decoración pictórica de la bóveda, cuyo complejo programa iconográfico plasma en el presbiterio la apoteosis de los dos santos titulares y algunos misterios del Apocalipsis. Tema que sigue desarrollando en la bóveda central, con escenas como el trono de Dios rodeado de coros celestiales, San Vicente Ferrer como Ángel del Apocalipsis seguido de los santos valencianos y la lucha de San Miguel con Satán. Por último, en los espacios entre lu-

netos se sitúa el apostolado sobre estatuas fingidas, representando los frutos del árbol de la vida.

Completando el conjunto mural de la bóveda se encuentran los lunetos, once de los cuales fueron realizados por los hermanos Guilló⁵ entre 1695 y 1697, año en el que se detuvo la labor pictórica de estos artistas, por el desacuerdo de la junta de fábrica con los resultados que estaba dando el trabajo. La junta recurrió como juez a Antonio Palomino, que emitió una devastadora valoración de lo realizado y afirmó que los pintores no habían cumplido con lo capitulado ni con las reglas de la perspectiva, matemática y geometría⁶. La junta decidió rescindir el contrato con los Guilló el 2 de enero de 1697 y los castellonenses fueron sustituidos por el propio Antonio Palomino, quien pintó el cascarón del presbiterio en 1699 y la bóveda de la nave y los medallones sobre los arcos de las capillas en 1700.

La decoración mural de las capillas laterales parece que se confió, en 1702 a Vicente Bonay⁷. Hoy en día la decoración de ferroniers y elementos florales que probablemente ocupaba la totalidad de los espacios murales se encuentra perdida o gran parte ocultas por repintes posteriores y por capas de suciedad y humo.

El último de los ámbitos decorativos a resaltar es la Capilla de la Comunión. Construida entre 1644 y 1653, sufrió una total remodelación interior entre 1779 y 1784. Resultado de esta reforma en estilo neoclásico, es el ordenamiento y decoración que podemos ver en la actualidad⁸.

Entre 1782 y 1786 José Vergara Gimeno pintó en la cúpula de la capilla y en las pechinas

4 En las páginas 287-288 del texto de Palomino podemos deducir que en 1700 ya estaban acabadas o al menos en fase de proyecto. En: PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. *El Museo pictórico y Escala óptica* - Tomo segundo, 1797. Madrid.

5 Pintores castellanenses que en el momento de realización de la reforma propuesta para la Iglesia de Santos Juanes gozaban de cierto prestigio después de trabajos realizados en la Iglesia de San Pablo de Albocàsser.

6 BORRULL, J. "La decoración...2, pp. 50-58.

7 GIL GAY, M. *Monografía...*, p. 54. De Vicente Bonay no existe alguna referencia documental, salvo que se acepte la hipótesis de que Vicente Bonay es la misma persona que Francisco Bonay, cuya biografía fue redactada por Orellana y luego recogida por los demás biógrafos de artistas valencianos. En: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Bonay, paisajista y decorador valenciano" en *Archivo Español de Arte*, 55, 217, (1982) 19-29, p. 19.

8 ROIG PICAZO, P. *La Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Proceso de intervención pictórica 1936-1990*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1990.

los frescos sobre la Exaltación de la Eucaristía⁹.

La capilla no escapó a los efectos del devastador incendio de 1936, enormemente dañada no se reabrió al culto hasta principios del presente siglo. Sin embargo, los mencionados murales de la cúpula fueron restaurados en periodos desde 1946 a 1966 bajo la dirección del restaurador Luis Roig D'Alòs, conservándose actualmente en buen estado¹⁰.

Rehaciendo composiciones ejecutadas en 1693 por los hermanos Guilló, Vergara pintó más escenas eucarísticas en el resto de bóvedas y muros. Estas pinturas casi destruidas por el incendio no han recibido hasta la fecha un adecuado tratamiento de restauración, pese a que como hemos dicho, la capilla fue recuperada para el culto a principios de siglo.

ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNÓSTICO

Los Estucos

El conjunto ornamental de estucos es un claro ejemplo del desarrollo técnico y las nuevas funciones alcanzadas por la decoración en el contexto arquitectónico del siglo XVII, en el que prevalece el aspecto escultórico y tridimensional. En esta época, la decoración con estuco pierde casi cualquier cromatismo y tiende a utilizar solo el bicromatismo blanco y oro. Este hecho se ha podido confirmar tras las pruebas de eliminación de distintas capas de repinte. En sus superficies efectivamente, los estucos de la ornamentación de la Iglesia de los Santos Juanes, alternaban los blancos acabados a stucco lucido o *allustrato* con la aplicación de pan de

oro a mixtión, en los pedestales de las pilastras y en las enjutas, así como en dentículos, óvalos y molduras.

Atendiendo al arte del *stucco forte*¹¹ clásico, Vitruvio establece las distintas fases de elaboración de estas ornamentaciones. En un primer momento se bocetaban con dibujos preparatorios sobre las superficies arquitectónicas, seguidamente se planteaban los volúmenes primarios en función de su complejidad, con ladrillos y armazones internos a base de clavos, pernos metálicos y fibras vegetales. A continuación, la argamasa se modelaba manualmente, definiendo formas y acabados con espátulas. Finalmente, el “lucido” se realizaba con pinceles blandos humedecidos en lechadas de cal¹².

En los Santos Juanes, el acabado del aparato vegetal es ligeramente rugoso y en él se percibe a simple vista el grano del árido. Da la sensación, efectivamente, de estar aplicado a pincel suave y en distintas capas. Por el contrario, el *allustrato* de las esculturas es un estuco fino pulido, de aspecto satinado probablemente allanado a espátula.

En cuanto a los materiales constitutivos de las argamasas de los estucos de la ornamentación de la citada iglesia, las técnicas analíticas han revelado que el aglomerante principal de todos los estratos es un ligante aéreo mixto a base de cal y yeso¹³ en proporción variable, siendo los estratos de acabado los más ricos en cal.

El estado actual de conservación de los estucos como el de todos los ámbitos ornamentales, guarda una relación directa con el devastador

⁹ CATALÁ GORGUES, M.A. *El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)*, Valencia. Generalitat Valenciana, 2003.

¹⁰ ROIG PICAZO, P. *La Iglesia...*, 1990, pp. 69-76.

¹¹ Amalgama de cal, arenas y aditivos en distintas proporciones empleado históricamente como estrato de finalización y acabado de superficies arquitectónicas imitando mármol o para modelar relieves decorativos.

¹² Vitruvio Pollione, M. (2005) *L'architettura*, edición facsímil de la traducción de Bernardo Galiani de 1758, Roma, Editrice Librerie Dedalo. Libro VII, cap. III, pp. 160-163.

¹³ La primera referencia al uso de yeso en mezclas llamadas *bastardas*, la encontramos en *Dell'idea dell'Architettura universale* (1615) de Vincenzo Scamozzi.

¹⁴ Biografía del escultor en: <http://www.estellesachotegui.com/bibliografia/> junio 2020 (Consulta 20-5-20).

incendio de 1936 y los intentos de restauración realizados posteriormente. La exposición al fuego produjo muchas alteraciones, dejando a la gran mayoría de los elementos escultóricos (tribus, virtudes) mutilados y ennegrecidos. También, las guirnaldas sufrieron pérdidas de volúmenes parciales o incluso de piezas completas (como flores, hojas o frutas).

Para solventar el problema de las enormes pérdidas en las esculturas, en los años cuarenta del pasado siglo, se realizaron numerosas reconstrucciones volumétricas. Las actuaciones se llevaron a cabo por separado en las tribus y en las virtudes. Mientras que la intervención en las tribus fue encargada principalmente al escultor José Estellés Achotegui¹⁴, las virtudes se retocaron en otras fases por iniciativa del Párroco Salvador Seguí. Ya en el 2005, el escultor Ricardo Rico abordó la corrección escultórica de diez de las tribus, basándose en material fotográfico histórico. Las tribus que no se incluyeron en esta intervención fueron las esculturas de Neftalí, Aser y Gad.

El conjunto escultórico muestra deficiencias muy significativas en las reconstrucciones desproporcionadas de las esculturas sedentes de las virtudes, donde claramente se evidencian errores formales y estéticos, incluyendo incoherencias iconográficas.

Para disimular las zonas carbonizadas, manchas y reconstrucciones, se procedió a un repintado total. Este repinte se aplicó al menos un par de veces, con el fin de devolver el color blanco a los estucos o esconder mediante un color rojizo, parecido al bol, las zonas quemadas doradas de los fondos y decoraciones. Estos repintados ocultan las delicadas capas de *stucco illustrato* que todavía se conservan de los elementos escultóricos originales. (Fig. 5)

La composición de estas capas de ocultación, consisten principalmente en mezclas de sulfato cálcico, dolomita y minerales silíceos

apenas aglutinados por algún tipo de temple probablemente proteico.

El grado de afectación provocado en los estucos a causa de las altas temperaturas alcanzadas en el incendio de 1936, se presenta de modo irregular a lo largo de la nave central. Por ejemplo, los elementos florales y frutales que se encuentran en los tramos centrales de la iglesia exhiben bajo el repintado, un aspecto superficial tostado. Sin embargo, los estucos que encontramos en la zona del presbiterio están completamente carbonizados¹⁵. No obstante, generalmente presentan cierta estabilidad física.

Las zonas doradas ocultas, se encuentran en un pésimo estado de conservación. Éstas presentan la carbonización del mixtión, con la pérdida parcial o total del pan de oro. Algunas de estas decoraciones, principalmente en el presbiterio muestran actualmente un redorado general, realizado con oro falso.

Las Pinturas de Antonio Palomino

Para hablar de la técnica pictórica empleada por Palomino en la decoración mural de la nave central de la Iglesia de los Santos Juanes, nos centraremos en el estudio específico realizado en las pinturas de los óvalos, ya que como se ha podido comprobar reproduce fielmente los procedimientos y materiales empleados en el resto del conjunto y representa el único grupo de murales junto con los intervenidos a los pies de la iglesia que no fue arrancado.

Las pinturas de bóveda, ábside y los óvalos fueron pintados mediante la técnica al fresco, pero con notables variantes respecto a la técnica clásica.

Ya desde finales del siglo XVI la técnica del *buon fresco* fue sustituyéndose por otras variantes en las que predominaban revoques pictóricos con tendidos de color más matéricos. También en esta época se generalizaron los murales en

¹⁵ Este proceso de calcinación se observa claramente en la analítica de algunas zonas, al detectarse la presencia de sulfato de calcio hemihidratado ($\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2} \text{H}_2\text{O}$) producido por la deshidratación del yeso durante la calcinación al someterlo a temperaturas desde los 120°C hasta los 900°C.



Fig. 5.-Detalle del estrato de *stucco illustrato* original en la tribu Gad, descubierto tras la cata de limpieza.
(Fotografía: de los autores).

grandes bóvedas y techos, con numerosas representaciones ilusorias de la bóveda celestial, como es el caso de la Parroquia de los Santos Juanes.

El análisis detenido de las pinturas que perduraron tras el incendio, muestran todavía las características que distinguen a la pintura de Palomino. El intónaco no es liso, incluso se podría calificar como rugoso, emplea capas pictóricas densas y con más cuerpo, con pinceladas cubrientes u opacas puesto que los pigmentos son frecuentemente empastados con cal¹⁶. Tal circunstancia también permitía alargar la jornada de trabajo y en consecuencia durante este periodo se suelen encontrar obras con jornadas de mayores dimensiones.

En este caso, el estado de conservación de los óvalos ha impedido realizar un estudio exacto del número de jornadas, pero se puede afirmar que cada óvalo se resuelve entre dos y tres jornadas, que tendrían al menos 1,5 m² de superficie.

Con respecto a los materiales constitutivos de estas pinturas, tras los análisis físico-químicos efectuados durante estos y anteriores estudios previos para identificar sus componentes, se han confirmado los siguientes datos.

Existen un total de tres capas de guarnecidos sobre los tabicados de ladrillo:

- La primera y segunda capa (enfoscado y arricio) están formadas mayoritariamente por yeso, detectándose también una pequeña proporción de calcita, y minerales silíceos.
- La capa superficial de estuque o túnica (como lo llama el propio Palomino en su tratado)¹⁷ que se corresponde con el intonaco

de la terminología vitruviana, está compuesto mayoritariamente por calcita y árido mixto de tipo silíceo y carbonático. Se han detectado granos de cuarzo, feldespato y calcita. Su grosor aproximado es de apenas 2-3 mm.

Las incisiones que se perciben en los contornos de la figuración revelan el modo de trasladar el boceto al muro, al deslizar una punta roma a través de los pertinentes cartones con los dibujos preparatorios.

La alteración cromática sufrida en los pigmentos por las altas temperaturas es similar en todos los casos y las encontraremos en el resto de conjuntos murales realizados al fresco. Las tonalidades que predominan en las pinturas que perduran son los marrones y las tierras pardas, y rojizas¹⁸, junto con el negro carbón y la propia cal como blanco. Apenas se han conservado pigmentos verdes, solo en la bóveda se detectan restos carbonizados de azurita y tierra verde en elementos como las hojas de palmas que deberían corresponder a esta coloración. En cuanto a los azules, se han analizado diversas muestras, identificándose el clásico azul esmalte que Palomino usa en sus obras murales.

Las pinturas arrancadas de la bóveda

Como resultado del arranque de los dos tercios de la pintura próximos a la cabecera, realizado por el equipo de los Gudiol¹⁹ entre 1958 y 1963, los fragmentos conservados de los frescos de Palomino, se encuentran en la actualidad adheridos a un soporte de contrachapado de madera, dividido en 90 paneles que cubren unos 357 m² de superficie de la bóveda.

La gran pérdida de película pictórica origi-

¹⁶ Esta manera de pintar, en la que la cal tiene una función aglutinante, se podía emplear tanto en revoques húmedos como secos lo que, en sentido estricto, estaría cercana a una pintura a la cal.

¹⁷ PALOMINO, A. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, ed. M. Aguilar, Madrid, 1947, tomo II, VII-IV-III.

¹⁸ Pigmentos como las tierras ocreas, óxidos de hierro como la goethita, son inestables hacia los 250^o C descomponiéndose en la rojiza hematita.

¹⁹ Ramón Gudiol y Josep Gudiol formaron un taller en 1942, donde realizaron varias intervenciones en Cataluña, siendo en aquella época uno de los talleres que más pintura mural trataron. En: XARRIÉ, J.M. *Restauració d'obres d'art a Catalunya*, Barcelona. Publicacions de Montserrat, 2002.

nal a causa del incendio, obligó tras su arranque, a abundantes operaciones de estucado y retoque pictórico. Estos estucos y repintes de pésima factura²⁰, resultaron absolutamente inapropiados. Junto a su escasa calidad estética, muchos de ellos cubren parte de la película pictórica original.

Además de estos repintes hay que sumar restos de cola del proceso de arranque, concreciones salinas y residuos del incendio. También hay que destacar que grandes cantidades de caseinato cálcico empleado en el tratamiento del reverso tras el arranque, se filtraron por los poros del soporte hasta la superficie.

El último de los procedimientos inapropiados de esta intervención fue el sistema de anclaje de estos paneles de madera a la bóveda. Se realizó con una cantidad excesiva de tornillería y clavos que perforan indiscriminadamente en muchos casos la propia pintura original.

Mediante la observación directa y el empleo de distintas técnicas de análisis de imagen se ha certificado la cantidad real de pintura original conservada. Estos cálculos han confirmado que la ausencia de película pictórica original puede alcanzar un 30% del total. De los 357 m² de pintura sobre paneles de madera que queda por intervenir en la bóveda, unos 247 m² son de pintura original, mientras que los 108 m² restantes, corresponderían a repintes y lagunas.

Óvalos

Del total de diecisiete óvalos, en la actualidad, solo seis conservan gran parte de su superficie y permiten cierta lectura iconográfica. Estos son los dos situados en la zona del presbiterio y los cuatro más cercanos a la zona del altar. Todos ellos evidencian las comentadas transformaciones químicas que el calor produjo en los pigmentos.

Estos seis óvalos han sido tratados a lo largo de los años. Los primeros en ser intervenidos fueron los del presbiterio. Se tiene constancia documental de la restauración realizada en 1946 por Roig d'Alòs en el óvalo que representa "La aparición de San Juan Evangelista al emperador Teodosio"²¹. Por el contrario, se desconoce en qué momento se actuó sobre el de "La exaltación de la cabeza de San Juan Bautista por Teodosio Emperador de Constantinopla". Ya a principios del presente siglo se intervinieron los cuatro óvalos más próximos al altar.

Los once restantes estaban oficialmente considerados como destruidos por el incendio. Actualmente una pintura parda dificulta la detección a simple vista de restos pictóricos, aunque tras el examen de estos, se ha podido comprobar que en algunos casos si se conservan todavía significativos restos de revoque pictórico por lo que se espera la recuperación de importantes partes de su tejido figurativo. Es el caso de los óvalos "Nacimiento de San Juan Bautista" y "Bautismo de Cristo por San Juan Bautista en el río Jordán" (Fig. 6), en los que queda al menos un 50 y 60 % de pintura respectivamente. Lamentablemente, en el resto de los óvalos, solo se han detectado pequeños fragmentos de pintura original, pero de menores dimensiones, oscilando entre un 2-3% en los óvalos más afectados hasta unos 10-15% en el resto de casos.

Pinturas murales de los lunetos de la bóveda

Las pinturas de los 11 lunetos de los Guilló y el que Palomino pintó sobre el acceso a la Capilla de la Comunión, se caracterizan por los cuantiosos trampantojos y el protagonismo de la arquitectura frente a las figuras. Se trata como en el resto del conjunto mural de una pintura al fresco, pero con abundantes acabados al seco, principalmente ejecutados con agua de cal.

²⁰ Los repintes están realizados con pigmentos al barniz y a la cola sobre empastes de cera, y estucos de base orgánica.

²¹ ROIG PICAZO, P. *La Iglesia...*, 1990, p. 90.



Fig. 6.- Cata de limpieza en el óvalo “Bautismo de Cristo por San Juan Bautista en el río Jordán”.
(Fotografía: Jesús Montañana).

La pintura se encuentra en el mismo pésimo estado que el resto de la ornamentación. El exceso de calor y humo provocó en las pinturas daños irreversibles, con enormes pérdidas de superficie y cambios cromáticos irrecuperables, agravados si cabe, por el espacio arquitectónico que ocupa²².

Los revoques están totalmente separados del soporte generando abolsamientos importantes. En las zonas periféricas a las ventanas y en el

arranque de la bóveda se concentran eflorescencias salinas, las cuales han producido una pulverulencia total del pigmento, que se desprende simplemente por corriente de aire. También se pueden apreciar abundantes repintes²³. Las zonas de pérdida de pintura son importantes y se localizan principalmente en los frontales que en conjunto no alcanzan a conservar el 50% de la policromía.

²² La situación estructural de los vanos, muros de fachadas y cubiertas, han favorecido el acceso de la humedad y contaminantes, y aun hoy en día, son causa de deterioro.

²³ Estos repintes, necesariamente no pertenecen a intervenciones realizadas después del incendio, ya que la bóveda fue restaurada entre 1865 y 1866 por D. Luis López. GALARZA TORTAJADA, M. *El Templo de los Santos Juanes de Valencia. Evolución Histórico-Construtiva*. Valencia, Editorial Generalitat, 1990, p. 210.

Decoración mural de las capillas laterales y de la capilla de la comunión

Capillas laterales. Evaluación general

Las filtraciones de humedad son uno de los principales factores de deterioro de este conjunto ornamental. Una secuencia lógica de la evolución pictórica de las capillas hace pensar que la posición que ocupan bajo las terrazas y la sensibilidad de la técnica pictórica al seco, con la que las ejecutó Vicente Bonay, hiciera que las pinturas estuvieran bastante deterioradas ya en el siglo XIX. Es previsible también, que en las documentadas intervenciones de este periodo²⁴, se practicara alguno de los repintados y renovaciones que hoy tienen las composiciones.

Tras el incendio se actuó de manera individual en cada capilla en función de su estado, prioridades de culto y de los lógicos recursos disponibles. Unas capillas se renovaron por completo incluyendo sus enlucidos, la mayoría solo fueron repintadas en sus fondos (en repetidas ocasiones), otras simplemente a base de pinceladas sueltas para que algo de la figuración pudiera percibirse a través del hollín y algunas partes nunca se tocaron. El resultado de estas actuaciones ha supuesto la total pérdida de unidad del conjunto y el confuso e irregular aspecto que hoy presentan.

Camarín de la Capilla de la Virgen de los Desamparados

Atención especial dentro del ámbito ornamental de las capillas merece el Camarín de la Virgen de la capilla homónima. Su interior está decorado con pintura mural al óleo realizada por José Camarón Boronat, la cual se encuentra parcialmente oculta por un repintado “neutro”.

El pequeño espacio de planta octogonal está cerrado por una cúpula de unos 14,5 m². La decoración pictórica se extendería en origen por toda su superficie, pero en la actualidad solo es visible en dos tercios de la cúpula.

Los abundantes desconchados y las pruebas de eliminación de estratos de ocultación han confirmado que se conserva cerca del 40% de la policromía en las paredes y que en la cúpula más de la mitad del área repintada, también cubre fragmentos de pintura original.

Los efectos del incendio también fueron nocivos con este espacio, produciendo auténtico riesgo de colapso de la cúpula. En la actualidad una viga de hierro, colocada seguramente al renovarse el altar perdido, sostiene el arranque del lado sur de la cúpula, aunque con sus gajos claramente desplazados. Un agrietamiento radial y de asentamiento recorre la estructura de la cúpula y se extiende por cada lado del camarín. Esta debilidad estructural quizá fuera causante del tapiado del amplio ventanal octogonal de su pared norte.

En lo que concierne a enlucidos y estratos pictóricos, los análisis estratigráficos muestran las transformaciones químicas ya comentadas en otros ámbitos ornamentales, como la transformación del yeso de los enlucidos.

La película pictórica visible está cubierta por depósitos de hollín y polvo que, junto a las exudaciones propias de la técnica, han producido un oscurecimiento general de la policromía, parte de la cual, también está afectada por humedades que han provocado pérdidas y eflorescencias salinas de cloruros y nitratos.

Capilla de la Comunión

Para finalizar con los ámbitos ornamentales, el conjunto de murales de la Capilla de la Comunión presenta un desigual estado de conservación en relación a las distintas intervenciones recibidas en diferentes momentos, tras los profundos daños ocasionados por los incendios sufridos y años de abandono.

El conjunto de la cúpula y pechinas, restaurado por el equipo de Luis Roig D'Alòs entre 1946-1966, se encuentra en un estado aceptable,

²⁴ *Ibidem*, p. 210.

sin patologías evidentes, más allá de la lógica acumulación de suciedad en superficie. Sin embargo, las escenas de los paramentos verticales (dos en el altar y dos en los pies) y bóvedas (una en el altar y otra en los pies), muestran todavía los efectos del fuego, su proceso de apagado y la nula o inadecuada intervención realizada en 2004. Actualmente, de la pintura original, solo se conservan fragmentos que oscilan entre un 30 y un 70% de superficie, con graves problemas de estabilidad y la comentada alteración cromática de los pigmentos.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Los estudios expuestos han confirmado unos cuadros patológicos gravísimos cuya solución no puede obtenerse desde la simple aplicación de las técnicas tradicionales de restauración. La compleja ornamentación de la iglesia de los Santos Juanes requiere de planteamientos pluridisciplinarios entre los que destacan las oportunidades brindadas por las nuevas tecnologías digitales.

El objetivo principal de las actuaciones de restauración y conservación previstas en este proyecto, es la recuperación del ambiente pictórico y ornamental de la iglesia, partiendo del exhaustivo conocimiento de las técnicas, los programas decorativos originales y la búsqueda del equilibrio entre los valores patrimoniales y simbólicos de este tipo de espacios de culto.

Todos los conjuntos ornamentales, en función de sus características materiales estarán sujetos a una metodología de intervención estructurada en cinco grupos de actuaciones que contemplan tanto la estricta intervención restaurativa como los pertinentes trabajos de control y la definición de futuras pautas de conservación del conjunto intervenido.

Los trabajos se agruparán en:

- Limpiezas
- Consolidación de estructuras y estratos de acabado
- Corrección y reintegración volumétrica de reposiciones y pérdidas escultóricas

- Reintegraciones pictóricas, de dorados y otros estratos de acabado
- Trabajos de apoyo, seguimiento y control

Sin entrar en pormenorizados procesos técnicos, expondremos las claves y criterios de intervención propuestos para los principales ámbitos ornamentales.

Estucos y dorados de la nave central

El proceso de intervención está enfocado de manera general a resolver los dos grandes problemas detectados en el conjunto de los estucos ornamentales. Por una parte, la reintegración o corrección escultórica de los volúmenes perdidos o reconstruidos incorrectamente en actuaciones precedentes. Y por otra, la recuperación de las superficies de acabado originales que son parte inherente a la propia técnica del estuco y que hoy en día son totalmente imperceptibles.

A grandes rasgos la intervención consistirá en las acciones de limpieza y eliminación de los estratos de ocultación de los materiales originales. Tras estas operaciones quedarán perfectamente delimitados los añadidos escultóricos y se procederá según el caso a su corrección, sustitución o eliminación. Finalmente se reproducirá el estrato de acabado propio de estas superficies, a imitación de los originales conservados.

En el caso de las superficies doradas proponemos técnicas mixtas de reintegración de oro en función de las características de las superficies conservadas, que abarcarían desde retoques pictóricos hasta la reposición selectiva de pan de oro.

Las pinturas arrancadas de la bóveda

En función de la experiencia adquirida tras la intervención en seis de los paneles arrancados²⁵, se propone la continuación de los procesos diseñados para su restauración, incluyendo ciertas mejoras técnicas. En líneas generales, la intervención de las pinturas arrancadas de la bóveda, supone una serie de actuaciones que comienzan con la “restauración virtual del conjunto mural” a partir de fotografías históricas



Fig. 7.-Estado actual de la pintura mural al óleo del *Camarín de la Capilla de la Virgen de los Desamparados*.
(Fotografía: Jesús Montañana).

para la obtención de una imagen digital virtual y geo-localizada de las mismas.

Tras el registro documental y desmontaje de las pinturas se realizarán intervenciones de limpieza y consolidación en el anverso y reverso de las mismas, con el fin de liberarlas de los materiales ajenos y devolverles cohesión estructural.

Finalmente, los fragmentos adheridos a un nuevo soporte, recuperarán su localización en la bóveda, integrados en su contexto estético e iconográfico.

El proceso de intervención se agrupará, según lo expuesto, en los siguientes grandes bloques:

- Generación de la imagen virtual de las pinturas de la bóveda

- Desmontaje de las pinturas arrancadas
- Tratamiento de la superficie de las pinturas arrancadas
- Tratamiento del reverso de las pinturas arrancadas
- Fabricación del nuevo soporte que sustituya los paneles de contrachapado
- Adhesión de la pintura original al nuevo soporte
- Reinstalación de las pinturas en la bóveda
- Reintegración pictórica y reconstrucción de lagunas mediante la transferencia de imagen virtual impresa.

25 Proyecto: Continuación de los trabajos de restauración de las pinturas murales de Palomino en la bóveda de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia (2008-2010)

Propuesta de restitución digital a través de video-mapping

La última realidad pictórica a tratar, para dar una solución global a la obra de Palomino y al mensaje iconográfico del templo, es hacer frente a la “desaparición total” de la pintura del ábside del presbiterio.

Basándonos en el tratamiento digital de la imagen, que se empleará para la reconstrucción pictórica de los faltantes de la bóveda, se propone como alternativa, el empleo del mapping, para alcanzar la pretendida recuperación del ambiente pictórico y ornamental anterior al 1936.

El mapping es una técnica de proyección de imagen sobre superficies arquitectónicas, que permiten percibir, de manera no invasiva, reconstrucciones virtuales de cualquier tipo de textura visual y, por supuesto, policromías perdidas.

Sin alterar físicamente el bien patrimonial, la presentación audiovisual final puede alcanzar múltiples niveles de información, haciendo al observador percibir, la técnica y materialidad pictórica de los frescos, y al mismo tiempo descubrir las diferentes representaciones iconográficas necesarias para el culto.

El proceso de reconstrucción digital de la imagen original de las pinturas del presbiterio, se basa en un exhaustivo estudio documental, técnico y colorimétrico de la obra pictórica mural de Palomino, para abordar con éxito los siguientes aspectos:

- Reconstrucción digital de las partes existentes e inexistentes en las imágenes históricas de referencia.
- Reconocimiento del mapa visual de todos los personajes y escenas que aparecen en el fresco.
- Diseño de las herramientas digitales, paleta de colores y sus gamas.
- Resolución final de la proyección.

Siguiendo este estudio se generarán al menos, cuatro imágenes a proyectar:

a) Imagen fotográfica B/N construida a partir de la toma única cenital que se conserva

de las pinturas antes de su desaparición, a la que se completará el tejido figurativo ausente.

b) Imagen fotográfica coloreada a partir de la imagen B/N, con la paleta cromática resultante del estudio colorimétrico y documental de los fragmentos conservados de la pintura de Palomino en su estado de alteración tras el incendio de 1936.

c) Imagen fotográfica coloreada a partir de la imagen B/N, con la paleta cromática resultante del estudio colorimétrico y documental de las obras pictóricas de Palomino que se conservan con gamas tonales sin alteraciones reseñables respecto a la ejecución original.

d) Imagen de recreación virtual de las pinturas del presbiterio a partir de la información precedente, incluyendo la reproducción digital de texturas, y trazos a imitación de los conservados en sus obras murales.

Está previsto que todos estos trabajos y los que se realizarán en las capillas laterales y de la Comunión tengan una duración de cuatro años, tras los cuales podrá decirse que se empieza a saldar la gran deuda que con esta joya del patrimonio mantiene la sociedad.

Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a la Fundación Hortensia Herrero, al Arzobispado de Valencia y, en especial, a la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia, por la confianza que han depositado en nuestro equipo.



Fig. 8.-Imagen de la simulación 3D de la proyección de la fotografía histórica sobre el ábside. (Fotografía: Playmodel).