

# Restauración de una Pintura al Fresco

Estudio técnico realizado en la restauración  
de las pinturas de la bóveda del Pres-  
biterio de la Iglesia del Santo Angel, de  
Vall de Aró (Castellón de la Plana)

Por el restaurador de las  
mismas

Luis Roig D. Alós

Profesor de Restauración de  
la Escuela Superior de Be-  
llas Artes de San Carlos, de  
Valencia

CB1002485802

FRY/2802

60 €

no 1391

# Restauración de una pintura al Fresco

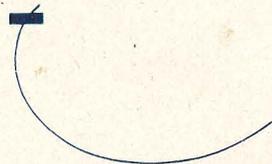
Por

LUIS ROIG D'ALOS

Profesor de Restauración  
de la Escuela Superior de  
Bellas Artes de San Car-  
los, de Valencia



Restauración de las pinturas  
de la bóveda de la  
Iglesia del Santo Angel  
de Vall de Uxó



Por el restaurador de las  
mismas

LUIS ROIG D'ALOS

Profesor de Restauración  
de la Escuela Superior de  
Bellas Artes de San Carlos

PUBLICACION AUTORIZADA POR LA VICESECRETARÍA DE EDUCACIÓN POPULAR

FOTOGRAFÍAS TOMADAS POR EL AUTOR

PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN

Imprenta

T O - D O

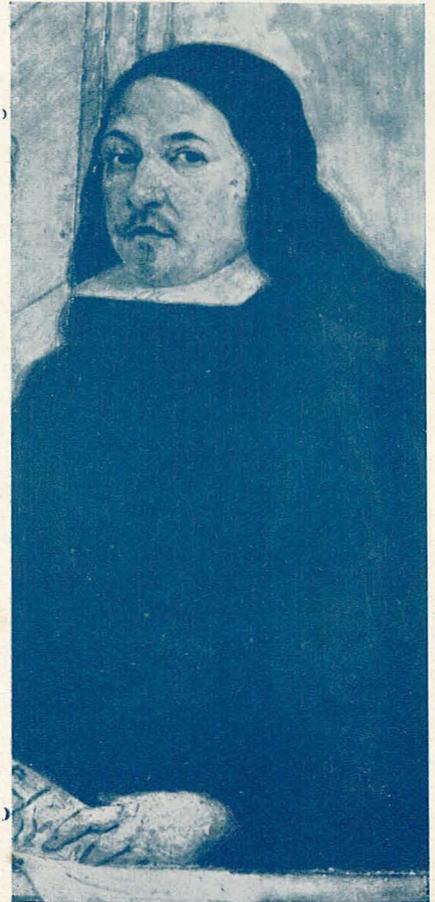
Joaquín Costa. 11

Teléfono 19777

Valencia

*Al gran Maestro y eximio artista  
Don Acisclo Antonio Palomino de  
Castro y Velasco, autor de esta inspira-  
da composición pictórica, le dedica este  
folleto como homenaje, desagravio y re-  
cuerdo, el restaurador de su obra,*

*Luis Roig D'Alós*



Retrato de Don Acisclo An-  
tonio Palomino de Castro y  
Velasco, pintado al Fresco en  
la bóveda de la Iglesia de San  
Nicolás, de Valencia, en el año  
1702 por su discípulo Dionis  
Vidal.



MINISTERIO DE LA GOBERNACION  
DIRECCION GENERAL  
DE  
REGIONES DEVASTADAS

Sección .....

Número .....



DON MANUEL MEDINA GARIJO, INGENIERO, JEFE DE LA OFICINA COMARCAL  
DE NULES, DE LA DIRECCION GENERAL DE REGIONES DEVASTADAS,

C E R T I F I C O: Que estando perdidas completamente a causa de incendios ocasionados durante el pasado periodo revolucionario marxista las pinturas al fresco atribuidas al insigne pintor de finales del siglo XVII y principios del XVIII, Acisclo Antonio Palomino, en la cúpula del presbiterio, pechinas de las bóvedas de las naves laterales y medallones, de la Iglesia Parroquial del Santo Angel, del pueblo adoptado de Vall de Uxó, le fué confiada su restauración a D. Luis Roig Alós, quien previo detallado informe técnico se hizo cargo de la delicadísima obra, la cual ejecutó con procedimientos y tratamientos adecuados con técnica exclusiva del mismo, determinando un completo éxito al revalorizar esta obra de arte, reincorporándola para el Patrimonio artístico Nacional.

En aras de la verdad y satisfacción del interesado, por haber llevado a feliz término trabajo tan sorprendente, calificado como de una verdadera "resurrección artística", expido el presente en Nules a veinte de enero de mil novecientos cuarenta y tres.



# Reconocimiento del Fresco

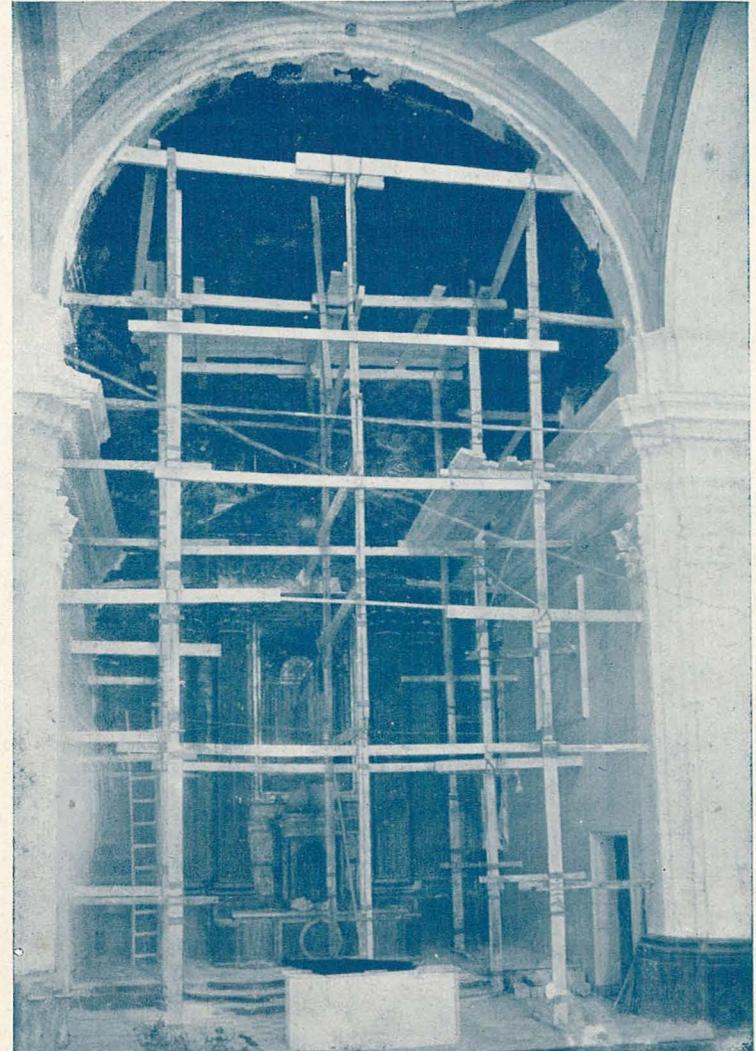
**A**L ser requerido por la Jefatura de Regiones Devastadas para reconocer la bóveda donde estaban pintadas al fresco las renombradas pinturas atribuidas a Palomino, y aprovechando los andamiajes que se habían construido para poder picar el revoque con la consiguiente desaparición de las pinturas quemadas (porque así lo habían dispuesto otros técnicos que me antecedieron en el estudio de las mismas, ya que, según ellos, no tenía solución e irremisiblemente tenía que picar y lucir de nuevo, dejándolo blanco como el resto de la Iglesia), pude conseguir llegar a tocar con la mano dichas pinturas y ver de cerca el daño producido por el fuego. (Lámina número 1.)

Fué tan desagradable la impresión que experimenté al ver aquella mancha negra-grasosa con las grietas y desconchados y los sopladados de gran extensión, que me hizo el efecto de un cadáver ya en descomposición.

Me dió un escalofrío el pensar que aquellos trozos de dos o tres metros cuadrados de extensión, del revoque superior o «INTONACO» de unos tres milímetros de espesor y donde va incrustada la pintura, por estar separados de la segunda capa del lucido o «ARRICCIATO», cuyo mortero tiene dos centímetros de espesor, podían, con sólo una rozadura o tocándolos, desprenderse del todo y caer al suelo, perdiéndose para siempre.

Inmediatamente di la voz de alerta e hice que respetaran y cuidaran con delicadeza toda la bóveda y en especial los desconchados y las abolladuras, solicitando del Jefe, ordenase a los obreros los máximos cuidados en la reconstrucción del andamiaje, procurando no diesen golpes excesivos, pues la trepidación producía desprendimientos, ya que se había dado el caso de que, como los albañiles trabajaban despreocupados con la idea de que se tenía que picar, empezaron a clavar clavos largos en el mismo fresco para que les sirviesen de perchas a las prendas de vestir, restregándose las manos de yeso para secarse, etc., llegando hasta el punto de hacer en el mismo fresco agujeros para colocar los tablones que sostenían las planchas de madera. (Lámina número 2.)

LAMINA 1.<sup>a</sup>



Vista total de la bóveda y el andamiaje provisional antes de su restauración

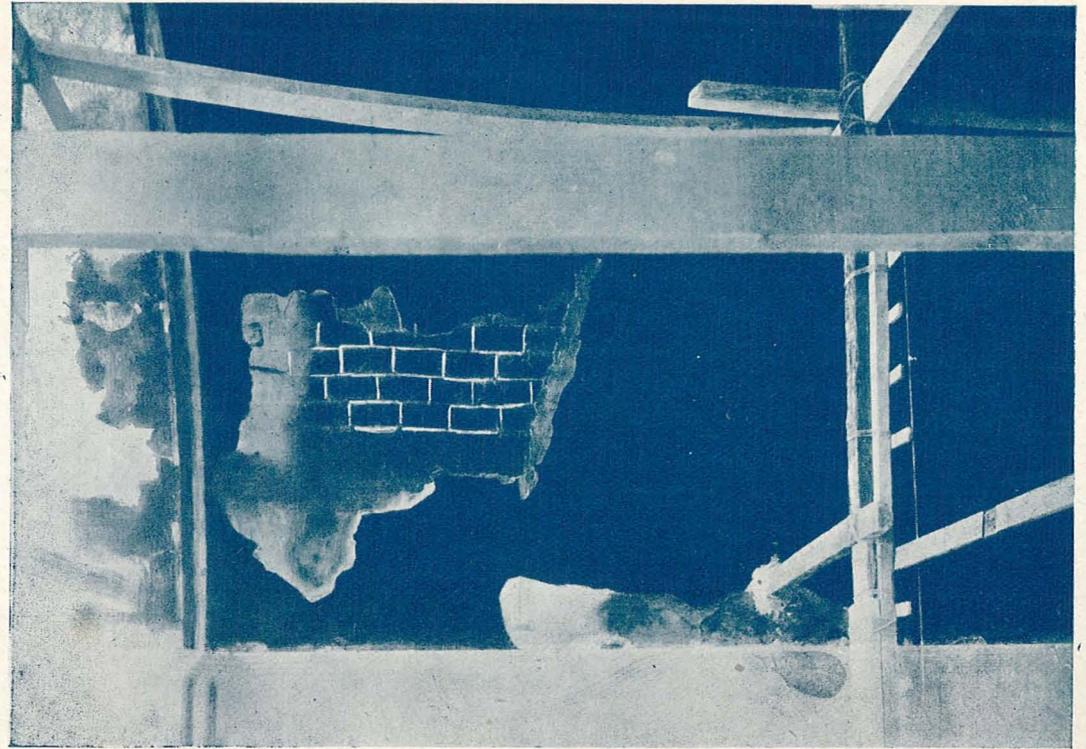
Era verdaderamente difícil resucitar esta bóveda cadáver, pues sumando todas las dificultades, daban un total de casi imposible, por la grasa acumulada, el humo infiltrado en el revoque, la deshidratación de la cal, las huellas de las quemaduras directas de las llamas, los salitrados formados en la superficie y sobre el humo, que aun infiltran más a éste en la porosidad reseca del mortero; los desconchados con pérdida total de la pintura, las abolladuras producidas por el desprendimiento del sulfuro y la calcinación, la putrefacción del aire cerrado entre la bóveda y el tejado sin bocas de respiración, los clavos y martillazos y las salpicaduras de yeso por el descuido de los albañiles, etc., etc.

El máximo daño acumulado fué en la parte exterior, sobre el arco toral, donde, debido a una perforación de arriba abajo producida por un obús, que hizo un boquete, y al estar más de seis meses al descubierto, sin taparse, fué calando el agua de las lluvias allí acumuladas, y esto motivó a la formación del salitre y la fijación del humo y de la grasa. (Lámina número 7.)

Estas fueron, sin duda, las causas por las que dieron por inútil y muerta la citada obra los técnicos que me antecedieron. Esto no obstante, y a pesar de la mala impresión que me causó el estado de los frescos, no cesé de estudiar con afán e interés el problema, percatado de las dificultades a resolver.

Con la esperanza de poder salvar aquella obra de arte, anduve largo y penoso camino, analizando los materiales y buscando la técnica con que poder aplicar un sistema de restauración para resucitarla, y cicatrizando las heridas recibidas por el fuego y sus derivaciones, pudiera llegar a borrar por completo las huellas del fuego y revalorizar en su estado primitivo una obra de arte, trazada por mano maestra, que perdida ya, retornaba, después de enterrada, a la vida, para recreo y estudio de generaciones venideras.

Con esta fe empecé a trabajar en mi laboratorio; hasta que un día, el más feliz de mi vida artística, encontré, por inspiración divina, la fórmula que me dió la solución y me infundió el ánimo necesario para acometer una empresa de tanta envergadura. Percatado de las pruebas efectivas de mi descubrimiento, debido a la invención del producto revalorizador del color, aceleré los acontecimientos, comunicándolo



Sección lateral de la bóveda quemada, con su desconchado y pérdida total del revoque

al Jefe de la Comarcal de Regiones Devastadas de Nules (a quien pertenecía este trabajo por adopción del pueblo y con él la Iglesia del Santo Angel).

Obtenido el permiso para las pruebas definitivas (las que realicé con gran fortuna), invité a que analizaran el fragmento descubierto y revalorizado, y personándose el Jefe y varios técnicos en el lugar de la prueba, me dijo estas palabras: —Como esta prueba ¿se podrá descubrir todo? A lo que le contesté: —Si no hay complicaciones, que ahora están ocultas, cuento con un setenta y cinco por cien de probabilidades de éxito. Me contestó el Jefe: —Hágame un informe detallado y el presupuesto general del coste de la restauración para presentarlo a la Superioridad.

El día 10 de Abril de 1941, y después de un año de estudios, le era presentado un informe, cuyo texto íntegro detallo a continuación, y que fué el comienzo de los trabajos preliminares de la restauración del fresco de la citada bóveda «cadáver».



## Motivos fundamentales y preliminares de la restauración del Fresco

**A**NALIZADO el fresco bajo la presión de la capa de humo y grasa que lo cubrían y habiendo desconchados de bastante extensión, en los que estaban de manifiesto los fragmentos del ARRICCIATO y del INTONACO, pude analizar los materiales de que estaba compuesto, y cuál fué mi sorpresa (agradable por cierto) cuando comprobé que era la misma técnica, el mismo procedimiento y los mismos materiales empleados en el de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia, cuyo fresco, también en ruinas, fué pintado por Antonio Palomino. Esto me hizo inclinar mi opinión y fortificar mi idea de que pudiesen ser estas pinturas del mismo autor citado, porque además de la técnica, materiales y procedimiento, coincidían los datos recogidos por las versiones del pueblo, que, según los más viejos, aseguraban haber oído decir a sus padres y abuelos que la obra de pintura realizada al fresco en la bóveda del Presbiterio de la Iglesia del Santo Angel, era de un pintor cordobés, que la pintó gratis, como regalo al pueblo por haber sanado de su enfermedad.

Todo iba coincidiendo con el estudio minucioso que había hecho, investigando archivos, para encontrar la fecha de las obras ejecutadas en cada lugar donde existían obras de este gran pintor.

Pude, por fin, sacar la consecuencia de que estaba pintado este fresco en el año 1703 al 1704, fechas que le quedan libres en el historial reseñado por los críticos de sus obras, como detallaré y demostraré en el informe que adjunto.

Basándome en todos estos datos históricos y técnicos, quedaba la parte romántica y tradicional del pueblo, lamentando la pérdida de su «CIELO» (como así le llaman para citar esta composición de tema religioso).

Tuve, para este fin, una entrevista con Don Bautista Figuerola, cura párroco de Nules, que además de ser un hombre entendido en arte, es historiador y arqueólogo, y estuvo mucho tiempo al frente del curato de Vall de Uxó, y sabía toda la historia y argumentación teológica de la composición de estas pinturas, y aseguraba haber encontrado documentos en el archivo del pueblo que hacían referencia a la obra citada, pero que han desaparecido al asaltar el archivo en el año 1936.

Por otra parte, y esto como artista y español, me guió la fe y el patriotismo de poder salvar una obra que la revolución se empeñó en destrozar para borrar las huellas de una página pictórica de la Historia de la Religión. Para lograrlo no repararon en medios, prendiéndole tres veces fuego para que fuera pasto de las llamas, mas Dios quiso que no lograsen su objetivo ni realizaran su maquiavélico plan de destrucción.

Esta parte romántica movió mi fibra profesional, y desde este momento me dediqué a estudiar la técnica que salvase de la catástrofe una obra de mucho valor que estaba muerta y a punto de ser enterrada.

# Informe técnico que fué presentado a la Jefatura de Regiones Devastadas de la Comarcal de Nules

**P**OR los datos histórico-artísticos que conservo en mi archivo, debido al estudio e investigación sobre la obra del gran Maestro, ésta es la siguiente: DON ACISCLO ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, hijo de la ciudad de Bujalance (Córdoba) y bautizado en la Parroquia de la Asunción el 1.º de Diciembre de 1655 (aunque Cean Bermúdez, en su biografía, consigna su nacimiento dos años antes), como consta en el libro 17 de Bautismos y al folio 327 vº, donde aparece consignada la partida de su nacimiento.

Desde muy corta edad, pasó con sus padres a Córdoba, estudiando Gramática, Filosofía, Teología y Jurisprudencia, ordenándose de menores; pero llevado de su inclinación a la pintura, se dedicó al cultivo de este arte.

Fué su primer maestro VALDES LEAL (al que Palomino reconoce en sus escritos como su único maestro), quien al ver las condiciones de Palomino, se lo llevó a su taller, instruyéndole en la técnica del color.

En uno de los viajes que hizo por Córdoba Don Juan de Alfaro, allá por el año 1675, al ver los trabajos de Palomino le aconsejó que se trasladase a la Corte, presentándolo al Maestro DON JUAN CARREÑO, pintor de cámara, y luego ayudó a COELLO en las pinturas del techo de la galería del Cierzo, en el cuarto de la Reina, por el que le vino el nombramiento de pintor de Cámara por Real Orden de 30 de Agosto de 1688. En el año 1696 dirigió los trabajos de ornamentación de la plazuela y fuente de la Villa para la solemne entrada en Madrid de la Reina Ana de Neuburgo.

Se encontraba nuestro Maestro Palomino ejecutando los frescos del Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Madrid o Casa de la Villa, cuando, llamado por el Rey, vino LUCAS JORDAN para encargarse de los frescos del Monasterio de El Escorial, lo que motivó que Claudio Coello enfermase por haberle impuesto el Rey a un artista extranjero para ejecutar las citadas pinturas de El Escorial, siendo así que él era el pintor de Cámara, muriendo a consecuencia del disgusto que le ocasionó el verse postergado.

Antes de comenzar Jordán sus frescos de El Escorial, se hallaba bastante confuso sobre los asuntos y alegorías que debía ejecutar en el célebre Monasterio. Habiendo acudido los religiosos y manifestándolo así a Su Majestad, el Rey ordenó a Palomino (su pintor de Cámara) que fuera dictando a Lucas Jordán los asuntos que debiera ejecutar, indicándolos según los deseos de los eclesiásticos y de acuerdo con las reglas del arte.

Como había estudiado Teología en sus primeros años, era además de teólogo un gran compositor, realizando a la perfección los bocetos con los temas dictados por los monjes. El historiador Cean Bermúdez asegura que cuando le entregó Palomino a Jordán los citados bocetos, dijo éste lo siguiente: —Estos sí que vienen ya pintados.

En el año 1697 es llamado para que justiprecie los trabajos del fresco que había empezado Vicente Guilló en la Iglesia del Mercado (Santos Juanes) de Valencia, por hallarse en litigio ante los Tribunales por el fracaso de este pintor Guilló. Terminado el expediente, le fué encargado que pintase de nuevo el Presbiterio de los Santos Juanes, empezando Palomino esta obra en 1698, y a continuación se le encargó pintara con el mismo procedimiento toda la bóveda de la Iglesia, empleando para ello tres años, o sea de 1698 a 1701. En este

mismo año empezó la pintura al fresco de la cúpula de la Capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia, que terminó en el año 1702, trazando al mismo tiempo los bocetos de los frescos que pintó su discípulo Dionís Vidal en la Iglesia de San Nicolás, de Valencia. Trazó también los bocetos y dirigió los frescos de la Capilla de San Pedro (Catedral de Valencia) y que pintaron sus discípulos Juan Conchillos y Vicente Vitoria, canónigo y pintor. Según el historiador Orellana, hicieron un recorrido por la provincia de Castellón para descansar y reponer sus fuerzas físicas, tan agotadas del excesivo trabajo ejecutado durante los años últimos. Aconsejado por sus amigos, fué al pueblo de Vall de Uxó para tomar las aguas, y se supone que allí entabló amistad con los Duques de Medinaceli, quienes le instaron a que ejecutara la pintura al fresco de la Iglesia del Santo Angel (como lo prueba que el angel central de la composición lleva una corona ducal en su mano izquierda). Coincide el viaje que nos relatan algunos historiadores con la opinión del Señor Alcalde y Secretario y de algunos vecinos viejos que heredaron esta leyenda de sus antepasados, y que según ellos estuvo Palomino (como anteriormente hemos descrito) en el citado pueblo, regalando esta obra por las atenciones recibidas por parte de los Duques de Medinaceli.

Según los datos recogidos, debió pintar este colosal fresco en el año de 1703 al 1704, porque en el año de 1707 pintó en Salamanca, en la Iglesia de San Esteban, el famoso medio punto. Restituído a su casa de Madrid, comenzó el primer tomo de su libro «MUSEO PICTORICO», aunque no lo publicó hasta el año 1715, no obstante tener las debidas licencias desde 1708.

Pasó en 1712 a Granada, donde pintó la cúpula del Sagrario de aquella Cartuja. Al año siguiente pintó los cinco cuadros al óleo del altar mayor de la Catedral de Córdoba. En 1714 dirige y decora el catafalco para las honras fúnebres de la Reina María Luisa de Saboya, esposa de Felipe V. En 1723 pinta las pechinas de la cúpula del Sagrario de la Cartuja del Paular, y en 1724 termina el segundo tomo de su obra «MUSEO PICTORICO», donde reseña sus procedimientos empleados. El día 3 de Abril de 1725 falleció su esposa, Doña Catalina Bárbara Pérez de Sierra, y a continuación se retira de la vida artística, recibiendo las respectivas Ordenes sagradas, hasta la del Sacerdocio, que no pudo disfrutar por mucho tiempo, puesto que Palomino murió el día 15 de Agosto de 1726, siendo enterrado en la Capilla de la Venerable Orden de San Francisco, de Madrid.

He expuesto este pequeño historial de la obra de Palomino para poder demostrar que sólo en los años de 1703 al 1704, pudo pintar —este eximio artista— el fresco de la bóveda del Presbiterio del Santo Angel, ayudado por su discípulo Dionís Vidal, porque en el 1705 se traslada a Salamanca, no regresando ya por Valencia ni Levante.



## ¿Quién pintó el Fresco?

EXPUESTOS anteriormente los datos histórico-artísticos de las obras de ACISCLO ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO y sus andanzas por la Región valenciana, así como las fechas en que ejecutó sus obras, y recogidas las versiones de los hijos del pueblo de Vall de Uxó, cuya leyenda histórica se transmite de padres a hijos, y después de verificados los ensayos para descubrir unos fragmentos, tras la densa capa de humo en que se halla envuelto, con el fin de poder estudiar con minucioso detalle su dibujo, el color, la calidad de los colorantes térreos, la técnica de la pincelada; así como efectuado el análisis de los materiales empleados para la construcción del revoque, o sea el «INTONACO» y del «ARRICCIATO», nos da como positivo que están preparados del mismo modo que los pintados por PALOMINO en la Iglesia de los Santos Juanes y la Capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Prueba es esta que nos da la seguridad de que realmente son pinturas al fresco, ejecutadas por el mismo autor de las célebres de los Santos Juanes de Valencia antes indicadas, que hoy se encuentran ocultas y perdidas debajo de la capa de humo y grasa, que las va destruyendo paulatinamente y que a todo trance y con gran sacrificio hay que salvar para que nos sirvan de recreo y enseñanza a la nuestra y futuras generaciones.

Esta es la consecuencia del estudio que he efectuado de la investigación de esta pintura y de los materiales emplados, sacando la conclusión de que es una obra de Palomino pintada en los años de 1703 a 1704 con la ayuda de su discípulo Dionís Vidal, de la ESCUELA VALENCIANA.



## El revoque ahumado

**E**L fresco pintado en la bóveda de medio cañón, tiene 9,35 ms. de diámetro por 4,67 ms. de radio y 8 ms. de profundidad; contiene por lo tanto unos 112 ms. cuadrados. Se presenta ahumado por la combustión de la madera y gasolina. Existen puntos atacados de tal modo que el humo ha formado una capa decolorante que se ha adueñado de la superficie con tal intensidad que hay sectores materialmente cubiertos con dos o tres milímetros de espesor incrustada en las hendiduras y estrías que forman el rayado del «INTONACO», producidas por la llana del albañil al enlucirlo y por las cerdas de los pinceles al extender el artista la pintura sobre el revoque. Todo esto hizo que se cobijase el humo, ejerciendo presión sobre la pintura y el revoque, cuya materia ya sabemos que está compuesta de cal y arena, formando un mortero resistente, pero debido al cuarzo y sílice de la arena, queda un tanto esponjoso y absorbente, reteniendo al negro de humo, que por su densidad y cantidad acumulada, ha formado una costra superficial encima de los arañazos del fuego sobre el revoque que ha deshidratado la cal, asfixiándole por espacio de sesenta y nueve meses que hace que se quemó.

Todos estos accidentes, unidos a los doscientos treinta y ocho años que está pintado el fresco, durante los cuales se había acumulado una gran cantidad de grasa y polvo, hacía que antes del incendio no se viera clara la pintura, sino velada por estos efectos descritos, como atestiguan los vecinos del pueblo. (Lámina número 8.)



# Los desconchados

LAS llamas producidas por el fuego acariciaron bruscamente el revoque, y como uñas de bruja avariciosa quisieron rayar la pintura para que desapareciera el encanto y la hermosura de una representación pictórica de la Iglesia, y como si el fuego hubiera tenido envidia, valiéndose de unos cerebros patológicos para realizar su maquiavélico plan de destrucción. Fué logrado en algunos puntos, llegando hasta el desconchado total del revoque, o sea del «ARRICCIATO» y del «INTONACO», cayendo y perdiéndose para siempre, dejando la huella de su paso marcada en los ladrillos con el sello negro de las tinieblas: «el humo».

En la parte superior y central de la bóveda hay un desconchado de más de tres metros cuadrados irregulares y que se supone correspondía a una figura de un Angel Custodio y parte de la composición de la Santísima Trinidad (según versiones de las gentes del pueblo, que dicen recuerdan la composición).

Este desconchón central es debido, en parte —como antes he dicho—, al fuego, pero más aún a la indelicadeza de los albañiles, que como iban a picar el revoque, no se preocuparon gran cosa al hacer el andamiaje y le dieron unos puntazos con las cabezas de unas vigas al trabar las plataformas de madera.

A la izquierda de la bóveda existe otro desconchón de casi cinco metros cuadrados con pérdida total del revoque, quedando al descubierto los ladrillos de la bóveda. (Lámina 2.<sup>a</sup>) En la parte derecha también se nos presentó el mismo problema en un metro cuadrado de extensión.

Según la opinión de algunos vecinos del pueblo, que recuerdan la composición, dicen que en el desconchón de la izquierda había un grupo de apóstoles que quizás por la altura que tienen pueden haberse salvado las cabezas; pero hasta que no haya desaparecido la capa de humo y se vea claramente el conjunto, no puedo precisar el fragmento que corresponderá a este sector.

Mirando de frente la bóveda y a nuestra derecha, nos encontramos con un desconchado triangular e irregular de metro y medio por uno de ancho con las mismas características de los otros ya descritos. Pertenece este frag-

LÁMINA 3.<sup>a</sup>

Desconchado, con pérdida del revoque, y descubrimiento de una cabeza. (Primera prueba efectuada.)

mento a la figura de un Santo Patriarca, cuya cabeza he descubierto como prueba y ensayo, conservando las extremidades y parte de los ropajes. (Lámina 3.<sup>a</sup>)

En las partes recayentes a los lados laterales y sobre las cornisas, están los tablonces es-tribados sobre el mismo fresco, con seis agujeros y los correspondientes desgarros en sus alrededores. Estos destrozos hechos en el mismo fresco corresponden a la parte más baja de las figuras, y supongo serán pies, nubes y tierra, pero no se puede afirmar nada hasta que no esté libre de la capa de humo que le oprime. (Lámina 3.<sup>a</sup>)

En la parte derecha hay más de cuatro metros cuadrados de un abollamiento del revoque que se encuentra separado del ladrillo unos dos centímetros, efecto producido por el fuego al ejercer presión sobre el «INTONACO», cuyo calor consecutivo hizo que se formase entre el «INTONACO» y el «ARRICCIATO» unos gases producidos por el sulfuro contenido entre sus moléculas (por estar revocado el «ARRICCIATO» con sulfato de cal) y al chocar con el ladrillo y buscar expansión fué cortando como cuchillo, y al no tener salida, reventó la capa más fina o del «INTONACO» hacia fuera, produciendo el desconchón y dejando una grieta o separación entre las dos capas hasta encontrar la salida por el punto más débil. (Lámina 4.<sup>a</sup>)

LÁMINA 4.<sup>a</sup>

Grieta producida por la expansión de los gases, donde se ve la separación de las dos capas «ARRICCIATO» e «INTONACO»

## Dictamen

EL juicio que he formado, al estudiar detenidamente los daños causados por el fuego en el fresco pintado por ANTONIO PALOMINO (según se desprende del estudio hecho), es, técnicamente hablando, una obra gravemente enferma y llena de complicaciones, agravándose cada vez más el mal, a medida que pasa el tiempo, y de hacerse crónico terminará destruyéndola totalmente si no se acude enseguida a un tratamiento físico-químico para poderla salvar.

## Tratamiento

**S**OLO con un tratamiento adecuado se puede salvar esta obra, aplicándole una intervención rápida. Primero: Reforzar el organismo interno por medio de inyectables para conseguir la unión de la capa de carbonato de cal con el ladrillo, formando una contextura o cuerpo, solidificando el material, para que tenga la suficiente resistencia y pueda soportar todas las operaciones que superficialmente se tengan que realizar. Segundo: Una vez reforzado su organismo interior, pasaremos a la limpieza del ahumado, con el fin de que respire el aire libre, quitándole la capa que le cubre y que ejerce una continua asfixia sobre la porosidad del «INTONACO». Tercero: La limpieza y vigorosidad de los colores incrustados en el fresco —revalorización del color—. Cuarto: Refuerzo de las partes desconchadas, rascado del ladrillo y recubrimiento del revoque que le falta para completar los fragmentos desprendidos. Quinto: Repinte de los detalles de menor importancia y componer las figuras que le faltan, adaptando la técnica al procedimiento y estilo. Sexto: Fijación y revalorización del fresco en su totalidad.

Terminadas las seis operaciones antes descritas habremos salvado la obra, dejándola completamente restaurada, sana y libre de la opresión que le cubre.

## Probabilidades de éxito

**E**STUDIADO detenidamente este caso grave y basándome en las pruebas realizadas, cuyo resultado dió una reacción positiva y favorable a la obra, he de manifestar mi opinión técnica, inclinándome hacia la probable salvación del fresco, que creo, por los motivos que a continuación expongo, debe restaurarse.

a) El valor que supone una pintura al fresco, pintada por un español y eximio artista, Don Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, y regalado como agradecimiento a un pueblo por su acogida en momentos difíciles de su enfermedad.

b) El que se hayan perdido para siempre, devoradas por el fuego, muchas de las obras de este pintor, siendo ésta una de sus mejores producciones.

c) Lo que representa el recuperar una obra cuyo valor material supone más de millón y medio de pesetas, por su valor artístico e histórico y por la atracción que significa para el turista, y que repercute en favor del pueblo, cuyo grado de cultura se pone de manifiesto al conservar —borrando las huellas de un pasado vergonzoso— una obra de tanta importancia como ésta.

d) El recobrar España una de sus joyas artísticas, obra de un gran español, conocido en el mundo como uno de los mejores fresquistas de su época.

e) Lo que supone el que quisieran destruir fuerzas extranjeras una obra artística y religiosa para menguar el Patrimonio Artístico Nacional Español en beneficio del suyo, y que lograrían su objetivo si esta pintura se picase y se abandonara por no intentar su restauración y reconstrucción.

## Conclusión

VISTOS y analizados los hechos bajo el punto de vista de la técnica y del arte, y con los efectos morales que esto representa, doy la conclusión siguiente:

La obra está perdida y abandonada. Es, por lo tanto, un cadáver más de la revolución. ¿Intentamos resucitarla? ¿Hay probabilidades de éxito?... Todo es posible con la ayuda de Dios y de la técnica.

Efectuadas las pruebas no pierdo las esperanzas de poderlo salvar, si bien con muchas dificultades. Mis intentos como español van encaminados al servicio de mi Patria. Como restaurador tengo el deber de poner en práctica los medios técnicos adecuados para resucitar y revalorizar una obra perdida. ¿Puedo augurar un éxito?... Hasta que no se haya quitado la capa de humo que cubre el fresco, no; porque podría ocurrir que debajo de dicha capa surgieran complicaciones producidas por el fuego, cosa que a su debido tiempo se podrá asegurar con exactitud.

Las pruebas de limpieza hasta ahora efectuadas han dado resultado positivo; si el resto se presenta con las mismas características habré salvado la obra y es garantizable. Hay, por lo tanto, un setenta y cinco por ciento de éxito en la restauración de la bóveda.

La única garantía que de momento puedo ofrecer es el no percibir cantidad alguna anticipadamente hasta tener los diez primeros metros cuadrados, limpios de humo y grasa y completamente restaurados; entonces ya se podrá ver el resultado.

Si es satisfactorio (como así lo espero), se me entregará la primera cantidad que ya indico en el presupuesto general, continuando hasta terminar la restauración.

Una vez se le haya quitado al fresco la capa de humo que le cubre y reforzadas con los inyectables sus abolladuras, veré los retoques que hubieran de hacerse, y según los fragmentos que faltaren, se les aplicará la técnica y el procedimiento con arreglo a las normas dictadas para la restauración, cosa que a su debido tiempo ya dictaminaré con el fin de que la Superioridad juzgue y decida lo que crea conveniente.



## Los frescos de los ángulos de las capillas

**E**N cada una de las ocho capillas laterales de la nave central de la Iglesia (cuatro a cada parte) y sobre los ángulos debajo de la cornisa que recibe la cúpula de la misma, hay cuatro frescos de forma triangular que actualmente están completamente ahumados. Suman un total de treinta y dos ángulos. Presentan algunos de ellos algunas abolladuras y desconchados pequeños, con formación de salitrados y residuos de las manchas producidas por los líquidos inflamables arrojados con las botellas estrelladas contra el revoque. Todos son restaurables.

### Los frescos de los tres medallones

**E**NTRANDO por la puerta principal de la Iglesia y en su parte interior sobre el muro de la puerta y a derecha e izquierda de la misma, se hallan colocados sobre la pared unos medallones, cerrados por unos marcos de yeso que estuvieron dorados, pero que ahora están en blanco. Las dimensiones son: El del centro tres metros de altura por cuatro de ancho. El de la derecha, cuya imagen es San Senent, y que los albañiles en su ignorancia quisieron limpiar engrasándolo todo y perjudicando la pintura, es el más difícil de restaurar. Tanto éste como el de la izquierda, tienen dos metros cuarenta centímetros de altura por un metro ochenta centímetros de ancho. (Lámina 5.<sup>a</sup>)

Son también restaurables estos frescos, aunque se encuentran en muy malas condiciones, tanto por el daño sufrido por el fuego como por el mal trato dado por los albañiles, que los ensuciaron con chorras de yeso y rasguños, etc.

LAMINA 5.<sup>a</sup>



San Senent. Pintura al fresco mal restaurada y engrasada, con la prueba del desengrase

## Resumen del Informe técnico

**D**ENTRO de las dificultades y condiciones en que se encuentran actualmente el fresco de la bóveda y los ángulos de las capillas, por una parte, y por otra la necesidad de restauración, como ya he reseñado anteriormente, sólo me resta decir:

a) Por los motivos tantas veces mencionados, propongo la limpieza total del fresco, pintado, según se supone, por ACISCLO ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO en la Iglesia del Santo Angel de Vall de Uxó (Castellón de la Plana), quitándole el humo y reforzando el «INTONACO»; esto como primera parte de la operación.

b) Como segunda parte, la restauración fragmentaria y retoques, con la fijación del fresco ya limpio y completo.

c) La limpieza y restauración de los tres frescos (medallones colocados al pie de la Iglesia).

d) Limpieza y restauración de los treinta y dos frescos de los ángulos de las capillas laterales.

Considero todos estos frescos restaurables, y en este sentido emito mi informe solicitado por el Ingeniero Jefe de Regiones Devastadas de la Comarcal de Nules (Castellón de la Plana).—Valencia 10 de Abril de 1941.—El Restaurador, **Luis Roig D'Alós**.—Rubricado



## Orden de restaurarlo

**E**N el mes de Octubre de 1941 y después de transcurridos siete meses de haber entregado el Informe citado, recibí la visita del Ingeniero Jefe de Regiones Devastadas de la Comarcal de Nules, quien me comunicó que había sido aprobado el presupuesto de la restauración de las pinturas de la Iglesia del Santo Angel de Vall de Uxó, y que empezara rápidamente los trabajos de restauración, porque había en Madrid mucho interés en que se salvaran. Recibida esta orden, que para mí representaba un gran compromiso y una elevada misión que cumplir que a mí mismo me había impuesto como artista y como español al intentar salvar una obra de arte que unos quisieron hacer desaparecer y otros no se atrevieron a restaurar, me dispuse a llevarla a la práctica.

## Andamiajes y preparación

LOS andamiajes que se hicieron provisionalmente para poder ascender hasta la bóveda y efectuar la prueba y el estudio técnico, se aprovecharon para la reconstrucción, reforzándolos un poco, pero por la escasez de madera y abrazaderas de hierro se empleó el sistema de planchas por pisos desde la cornisa donde empieza la arcada hasta la parte superior de la bóveda, empleando tres pisos y empezando por la izquierda de ésta con el fin de ahorrar madera y eliminar peso. Aun así se emplearon en la construcción del andamiaje 280 tablones con su correspondiente trabazón y listonaje. (Lámina 1.<sup>a</sup>)

## Fijación de los desconchados

### Sistema de inyectables

LOS desconchados, abolladuras y desprendimientos parciales del «INTONACO», debido a la presión del fuego y a los diversos procesos físico-químicos, producidos por el calor y la presión de las llamas, del humo y de la grasa concentrada y acumulada en la superficie de las pinturas por espacio de 239 años, las emanaciones del ácido esteárico y la combustión de la cera, etc., más las humedades aparecidas por la destrucción parcial de la parte superior y delantera de la bóveda debido a la explosión de un obús, que hizo que estuviese más de seis meses sin cubrirse este sector, donde iban acumulándose las aguas recogidas de la lluvia, produjeron un vivero de hongos sobre la grasa y el humo, extendiéndose y propagándose los salitrados que han ido corroyendo el revoque de mortero «INTONACO», destruyendo la pintura y atacando los colorantes, porque se infiltra entre los poros esponjosos, incrustando la suciedad entre sus moléculas.

Todos estos problemas hubieron de estudiarse antes de acometer la empresa de restauración, y conociendo su enfermedad atacarle de frente después de diagnosticar el régimen que se debe seguir en estos casos. Paulatinamente y con mucha delicadeza y cuidados empecé a poner en práctica mi sistema de inyectables para ir fijando los fragmentos desprendidos de las dos capas superpuestas, «ARRICCIA-TO» e «INTONACO», porque he de advertir que la capa superior y externa de la bóveda, donde van incrustadas las pinturas, tienen sólo un espesor de tres milímetros, y al estar deshidratada la cal, sólo se sostiene por la mezcla de la arena, compuesta por sílice y cuarzo. Resultando que, como es granillosa, el sólo roce la desgrana y se deshace como el papel de lija. Por esto, todas las precauciones son pocas y es muy difícil de practicar esta operación, conservando su estado primitivo y su verdadero valor en la revalorización del color incrustado hace años.

Con mi sistema de sueros superficiales e inyectables de intermasa (Lámina 6.<sup>a</sup>) logro hacer desaparecer las abolladuras y consigo la fijación de las masas superpuestas de los revoques. Elimino los tóxicos que corroen el carbonato de cal, desembarazo la superficie porosa de la grasa que le asfixia y doy paso al oxígeno del aire para que respiren las tierras oprimidas de los colorantes, y con el suero cálcico logro la viveza y la reacción del color, sorprendiéndole en el momento preciso para fijar por medio de mi procedimiento la estabilidad del colorante, que así se vivifica y vuelve a su estado primitivo de vigorosidad y frescura, quedando revalorizada la pintura y el revoque.

## Respiración de la bóveda

**L**A forma constructiva de la bóveda es de las llamadas de medio cañón o medio punto y que tanto se prodigaron en el Renacimiento y luego en el barroco.

Cuando se construyó (seguramente en el siglo XVII), se hizo con arreglo a las normas constructivas de la época y con los medios de que disponían los albañiles de estos pueblos, donde las canteras están a dos kilómetros de la localidad. Los machones son de piedra del terreno y la bóveda está construída con ladrillo árabe de doble filada, con una distribución de tabiques superiormente sobre ella para la dirección de las vertientes del tejado de teja árabe. Tiene comunicación interior por medio de unos agujeros abiertos entre los tabiques, pero debido seguramente a alguna reparación por goteras, etcétera, algunos albañiles muy posteriormente taparon las bocas de respiro al exterior del tejado. Cuando se produjeron los incendios anteriormente descritos en el año 1936 el recalentamiento de la bóveda hizo que la expansión de los gases acumulados durante mucho tiempo entre la bóveda y el tejado buscasen expansión y presionaran hacia abajo y por las juntas de los ladrillos, unidos con sulfato de cal, vino el desprendimiento del sulfuro, que como un cuchillo fué dividiendo las dos capas del «ARRICCIATO» e «INTONACO», desprendiendo la más débil, o sea la del «INTONACO», por tener sólo tres milímetros de espesor, lo que produjo los desconchados y las abolladuras de que antes me ocupé. Todo esto se hubiera evitado si la bóveda hubiera tenido respiración superior entre ella y la techumbre del tejado.

Por eso cuando, buscando la solución para eliminar la humedad, tropecé con este problema se lo comuniqué al Arquitecto de Regiones Devastadas, quien se personó allí y ordenó que se hicieran las bocas de respiro de la bóveda, dándose el caso de que el albañil que ejecutó esta operación, al descubrir la primera boca no tuvo la precaución de librarse y recibió las emanaciones primeras, dándole un mareo con principios de intoxicación (y eso que estaba al aire libre). Esto

LAMINA 6.<sup>a</sup>

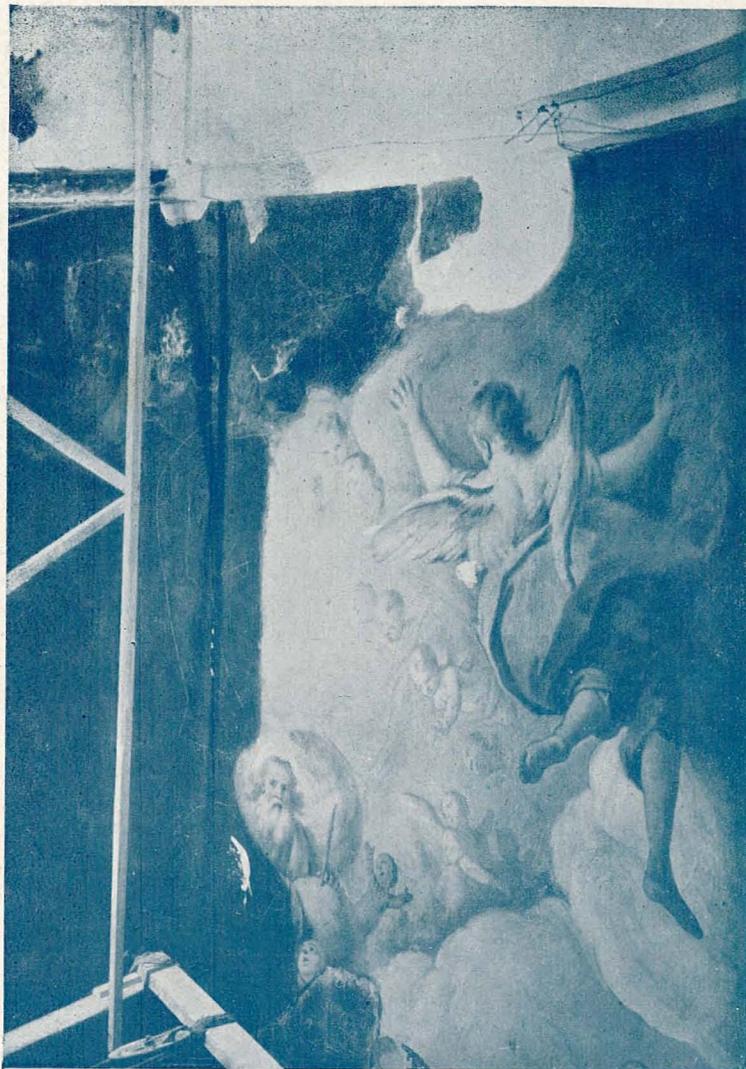
Momento de inyectar la intermasa

demostró lo cargada que estaba por dentro de gases y aire tóxico y sin renovación.

A los dos meses de estar libre la circulación del aire por el interior de la bóveda, pude apreciar la mejoría de la superficie, pues las partes atacadas por la humedad se secaron y los hongos casi desaparecieron. Entonces pude eliminar el salitrado con un buen resultado, librando al fresco de esta mancha que le oprimía. (Lámina 7.ª)

Saneada esta parte primordial, empecé la segunda etapa del proceso de la limpieza y desengrase del ahumado.

LAMINA 7.ª



Vista parcial de la línea divisoria de lo quemado con lo restaurado. Las manchas blancas que se aperciben en las partes quemadas son los salitrados producidos por la humedad

# Limpieza del ahumado y desengrase de la pintura

**L**A limpieza del ahumado y desengrase se verificó paulatinamente y de acuerdo con el plan técnico previsto de antemano y que permite, por medio de mi sistema, ir resolviendo por fragmentos y jornadas, y de acuerdo con la composición de la obra pictórica, ya que, a medida que se va descubriendo, puede seguirse la «JORNATA», o sea lo que el pintor, autor de la composición, podía pintar en un solo día, mientras estaba fresco el revoque. (De aquí deriva el nombre de pintura al fresco.)

Las jornadas, que en otro capítulo ya explicaré, se conocen por la unión de los dos revoques o lucidos, que como se cubre sólo lo que se puede pintar en un día, lo demás que sobra se recorta, y siempre se conoce, al unir el lucido del día siguiente, la sutura de ambos. Con arreglo a este despiece me atuve, cuando empecé a descubrir y eliminar la grasa y el humo, pues como no teníamos referencia de lo que había pintado, porque nadie lo recordaba ni existían dibujos, fotografías ni documento alguno para poderme guiar, tuve que recurrir al sistema de jornadas, y a medida que se iba descubriendo, me imaginaba la composición, y así sucesivamente continué descubriéndolo hasta la totalidad.

Esta labor del desengrase requiere gran habilidad y destreza y una gran rapidez en la ejecución, pues a medida que se va descubriendo se presentan problemas que hay que resolver con prontitud y sin titubeos.

En el momento que se descubre la entonación hay que actuar enérgicamente, y, según el color, aplicarle el sistema con el fin de aprovechar el momento de reacción del revoque, porque de lo contrario no se consigue la revalorización de los tonos y el desengrase total. (Lámina 8.<sup>a</sup>) No en todos los colores se puede aplicar el mismo sistema, pues depende de la clase de tierras que sean y cómo están aplicadas, si compuestas o naturales. Según la entonación, ya sean rojos, verdes, amarillos, ocre, sienas, bermellones, sombras, blancos, gri-

LAMINA 8.<sup>a</sup>

Primera fase de la restauración. Limpieza del ahumado. Aquí ha desaparecido la capa del humo y queda la grasa infiltrada en el revoque

ses, violetas, etc., hay que aplicarle el procedimiento para que al fin de la revalorización quede entonado en su estado primitivo sin que hayan sufrido lo más mínimo los colores y conserven las entonaciones en sus mínimos detalles sin alterar su calidad.

En el momento de descubrir el fragmento quemado y cuando respira el aire puro y recibe el oxígeno de éste, se congestiona el color, y en este momento se le aplica un producto que lo fija al mismo tiempo que lo extrae y el color se queda sorprendido y vivificado en su vigor primitivo. Pasada esta reacción rápida vuelve a su estado normal, y libre ya de la opresión que le cubría, ejerce la función normal, quedando revalorizado el tono y la calidad como recién pintado al fresco, pero sin perder el sabor del tiempo, completamente desengrasado. (Lámina 9.<sup>a</sup>)

Con mi sistema no se altera ningún tono ni sufre en modo alguno la calidad. Ni rasguños, ni raspados, etc., pues para prueba de ello he dejado incrustadas en el revoque unas cerdas del pincel que empleó el autor de la pintura y que no han sufrido alteración.

LÁMINA 9.<sup>a</sup>

Detalle completamente desengrasado y revalorizado el color con toda su vigorosidad

## Los retoques

**L**OS retoques son siempre indispensables, pues existen rascaduras, agujeros, desconchados pequeños, etc. En los retoques hay que tener presente la técnica que empleó el autor de la pintura, y por lo tanto debemos revocar con material de las mismas cualidades y la misma consistencia que el que haya extendido, con el fin de que no sea demasiado fuerte, porque dominaría a los del alrededor y la reacción podría desprender o arrancar los fragmentos lindantes. (Lámina 10.)

Una vez cubierto el boquete con el nuevo lucido, se deja que se seque lo necesario para poder aplicar el sistema de restauración que se tenga por conveniente, procurando que la entonación sea perfecta y el punto del tono sea exacto.

Con los elementos de los alrededores se reconstruye el fragmento con arreglo a la técnica del ropaje, si lo es, y si son extremidades o cabezas con arreglo al colorido

Se le da el carácter ajustándose lo más exactamente posible al dibujo, ya sea en sentido táctil como pictórico, etc. (Lámina 11.)

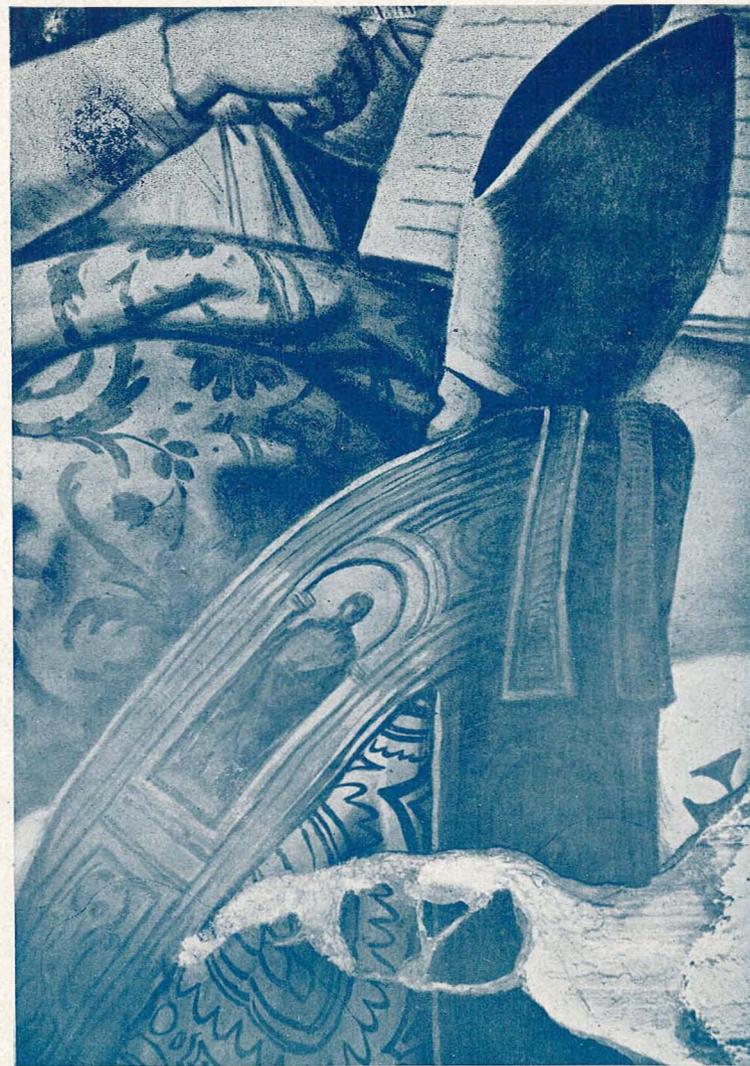
Antes de hacer la imitación del fragmento que faltase, se sacan unas fotografías del desconchado en blanco (Lámina 12), y luego de terminado se vuelve a fotografiar para poder comparar, y al mismo tiempo conservar lo que es auténtico y lo que es imitado.

Este es el concepto estético de la imitación dentro de la restauración en general y el que yo he querido conservar y realizar en esta restauración de que me ocupo.

### Limpieza y desengrase de la primera mitad de la bóveda

**E**FFECTUADAS las operaciones de limpieza y de desengrase, fijación y revalorización del color en la primera mitad de la bóveda, con el fin de aprovechar los andamiajes y poder seguir la composición general de las pinturas, etc., y dejando los

LÁMINA 10



Fijación de los trozos pequeños de un desconchado

desconchados y retoques para el final, pasamos a la segunda mitad de la bóveda el día 1 de Mayo de 1942, y después de aplicarle el proceso de saneamiento y revalorización como en la otra mitad, y dejando los fragmentos que se tenían que reconstruir, para que al final, y una vez descubierta la composición conociera el argumento de ella y pudiese unir los fragmentos que habían desaparecido y que se tenían que hacer de nuevo.

En la primera quincena de Agosto del 1942 terminé la segunda operación y con ella finalizaba el desengrase total de la bóveda, cuya superficie es de 112 metros cuadrados. A esta segunda etapa le favoreció el clima, porque secó rápidamente las humedades y además se pudo trabajar con más intensidad, y por lo tanto más horas en la jornada, ayudados por la temperatura, cualidad indispensable para esta clase de trabajos.

LAMINA 11



Fotografía tomada antes de la restauración y reconstrucción de un grupo de apóstoles, para que nos sirva de prueba documental e histórica

LAMINA 12



Dos figuras del grupo de los apóstoles, que han sido reconstruidas, con el ritmo general de los ropajes. Para su comprobación hay detalles sin terminar, para que se pueda seguir la línea de unión del revoque nuevo con el antiguo

## Estudio de la composición

**D**ESCUBIERTA ya la pintura y revalorizada en su color primitivo, púdose estudiar la composición y colorido, así como su técnica. Hasta ahora había trabajado en una bóveda de tinieblas y a tanteo por ignorar su composición y argumento; pero después de descubierto totalmente, ya trabajo sobre un cielo abierto a la humanidad, con su colorido hermoso, argumentación teológica formidable, belleza en la composición de sus figuras, ritmos armónicos, lejanía y elevación de la bóveda por su perspectiva, etc.

Formidable creación del artista que plasmó esta obra pictórica, verdadera página teológica de la Historia de la Iglesia Católica.

Desde las figuras que representa, humanas, carnales, vividas y que coloca por orden jeráquico, hasta las figuras que representan los ángeles, que aun siendo reales de forma humana, son etéreas y vaporosas, volando entre nubes densas capaces de sostener miles de kilos, pero que al mismo tiempo no pesan; movidas por ropajes de espesas túnicas y mantos romanos de vistosos colores y armonizados rítmicamente entre sí, formando un conjunto divino, que hace que la mirada del espectador se eleve a los cielos, que es lo que pretende demostrar y lo consigue con su técnica y belleza exquisita.

Las figuras principales del Padre Santo, Jesucristo, la Virgen, etc., no conocen la ley de la gravedad, pues sentadas sobre nubes se elevan y no caen, a pesar de ser más del tamaño natural.

Allí hay música, poesía, religiosidad, ambiente entre lo divino y lo espiritual con lo humano y terreno, unión de masas al servicio del conjunto, ley del equilibrio con estabilidad de sus formas humanas, juegan la estética y la estática en sus formas iconográficas, dándole el valor que requiere para la descripción gráfica de lo representado iconológicamente.

La ejecución técnica de las cabezas con la expresión adecuada a su gesto, que nos hacen vivir la realidad de los martirios al examinar los mártires con los utensilios y armas de su martirio y que siendo cabezas humanas angustiadas por el dolor no se quejan, sino que están heridas de amor espiritual y no sienten el dolor físico. Por eso están transfiguradas con la dulzura de su mirada hacia arriba, despreciando lo terreno, y más que sufrimiento material es un deseo de llegar a la verdad, a lo eterno, a la gloria que se les reserva. (Lámina 13.)

Esta es la sensación que causan las figuras de los mártires que pintó Palomino y que al igual que las demás representaciones fueron trazadas por mano maestra, porque fué el pintor teólogo por excelencia, compenetrado en los estudios teológicos y litúrgicos de la Iglesia, y así concebía sus grandes obras.

## El ritmo de la composición

**L**A composición total se sujeta a la forma rítmica en un sentido barroco, pero conservando todavía ese sabor del Renacimiento, que una profundidad y sirvan de base para levantar un gran arcoada vulgarmente del balanceo, equilibra sus figuras formando grupos y empleando el zig-zag clásico, elevando unas y escondiendo entre nubes otras, para que formen dos líneas paralelas que marquen respeta en un principio la ley del equilibrio de fuerzas, llam de nubes y ángeles cantores y músicos, que cierran y enmarcan la

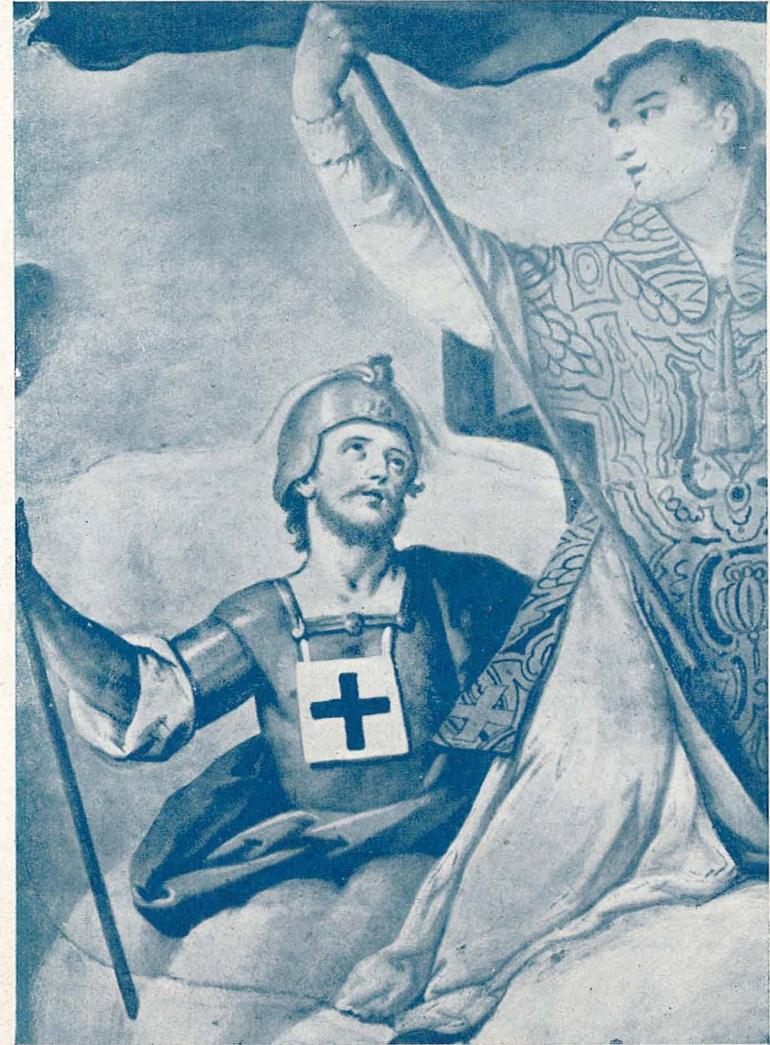
composición hacia dentro de la bóveda y sirven de unión o puente entre las dos masas que avanzan de afuera hacia adentro en forma de zig-zag y en dos grupos paralelos frente a frente, que se sostienen sobre las cornisas, de donde arranca el arco total de la bóveda. De dentro hacia afuera y como un segundo arco paralelo al de los ángeles, descrito, coloca las figuras principales de la composición y por orden jerárquico las va situando. Partiendo del centro la figura del Padre Eterno, a su derecha la figura de Jesucristo y de la Santísima Virgen, seguida de la corte de vírgenes y mártires agrupadas en una masa triangular de la que sobresale la Santísima Virgen. A la izquierda del Padre Santo, otro grupo que representa a San Juan Bautista, San Joaquín y otros santos. En los extremos de este arco segundo central y hacia las extremidades inferiores lo recogen dos ángeles de tamaño mayor natural, que cierran este grupo, dándole elevación y perspectiva con sus movidas alas y ropajes.

Luego un tercer arco cuyo ritmo son líneas que convergen hacia el centro y arriba para buscar la elevación o perforación de las capas celestes, buscando el infinito. Resuelve este problema con dos ángeles de más de tamaño natural, que con un escorzo en forma de espiral perforan el cielo cogiendo con las manos las nubes y apartándolas para dejar ver la visión celeste, que con unos tonos amarillos y cabezas de querubes y serafines, primer y segundo coro, hacen que se eleve más y se aleje la visión marcando dos puntos distantes en la perspectiva aérea.

Entre el grupo de ángeles descrito en el primer arco y el segundo grupo de la Santísima Trinidad y como para rellenar el hueco que queda en el espacio, concibe la figura grandiosa de un Angel Custodio que en sentido de elevación perfora con su aleteo las densas nubes que le rodean y se sostiene con el movimiento de sus alas y el ropaje que vuela en capricho rítmico para darle estabilidad jugando el aire a su antojo, pero que une con el resto de la composición, haciendo que, sin ser la figura principal, se destaque sobre las demás. En su mano derecha empuña una espada en señal de poderío y en la izquierda lleva una corona ducal, emblema sin duda de los Duques de Medinaceli, que dominaban los Valles del Sol, emblema conservado aún en el escudo de la población, que se llama actualmente Vall de Uxó.

Una de las notas características de esta composición es que, debido

LAMINA 13



Detalle de la cabeza expresiva de un mártir. La línea que se observa en el fondo es la unión del révoque de dos jornadas

al sentido rítmico que le infundió el autor buscando los efectos de perspectiva, y con el fin de poder resolver los escorzos de las cabezas dentro de la curva de la bóveda de medio cañón para así armonizar y valorar las figuras con relación a las masas y grupos, destaca las jerarquías en primer término y va dejando para el segundo las de menos importancia, pero que componen. Se nota que quiso dirigir la mirada de las figuras principales hacia el centro de la composición, y algunas de ellas, sobre todo las de segundo término, están de espalda o de perfil para que hagan de fondo a las primeras y rellenen los huecos. En especial las cabezas de los apóstoles y doctores conservan la ley de la frontalidad, aunque sus miradas se dirijan a lo alto.

En una palabra: el sentido rítmico obedece a un estudiado punto de vista desde la nave principal en el punto centro del crucero y el punto de distancia, la paloma que representa el Espíritu Santo, que es el más elevado e infinito que aparece en la composición.

En resumen: todo obedece a un ritmo movido en el que el aire juega un gran papel y a discreción, así como la luz, que, sin ser directa, de un punto de vista juega celestemente a su antojo y en direcciones varias para encontrar los efectos de un gran dibujo policromado en el que la luz está al servicio de la composición y no la composición al de la luz. Con esto, consigue darle el valor de idealización, divinidad y belleza.

## Desarrollo de la composición

LA maravillosa ejecución del esclarecido artista tan gráficamente impresa en esta bóveda, revela de una manera especial las condiciones extraordinarias del viajero incansable, del cordobés lustre, lugareño y áulico, casado y al fin clérigo; jurista y teólogo; pintor y erudito, decorador y biógrafo, barroco y rococo. Hombre siempre de su Patria y de su tiempo, recorrió el solar hispánico y vivió en diferentes regiones, recibiendo su formación la influencia de la pintura de todas ellas: Andalucía, Castilla, Valencia...; y fueron sus días tan dilatados que, de una parte, participó plenamente del ambiente artístico de la España de los Austrias, de la que alcanzó casi medio siglo, de otra, sus cinco lustros largos e intensos vividos bajo los Borbones españoles, y bien cerca de ellos por cierto, le ensartan radicalmente a la pintura del último tiempo barroco y le hacen participar de las corrientes artísticas del XVIII, con tanta intensidad, por lo menos, como con la que había vivido la hora estética seiscientista.

Este hombre de singular privilegio, recoge los diversos focos de la pintura española y asocia a su bagaje íntimo andaluz, pleno de clasicismo bético y de buen ortodoxia pictórica, a su experiencia madrileña, rica en remotas determinaciones neerlandesas y adriáticas, hechas españolas por pinceles ya lejanos de nuestro mejor siglo de pintura, el hálito italiano, dibujístico y narrativo, que en Valencia siente alentar, en la técnica amplia y auténticamente óptica, que ve hecha realidad en las obras del castellonense Francisco Ribalta y por el genio de José Ribera, «valenciano de Játiva» y «español de Nápoles» (1).

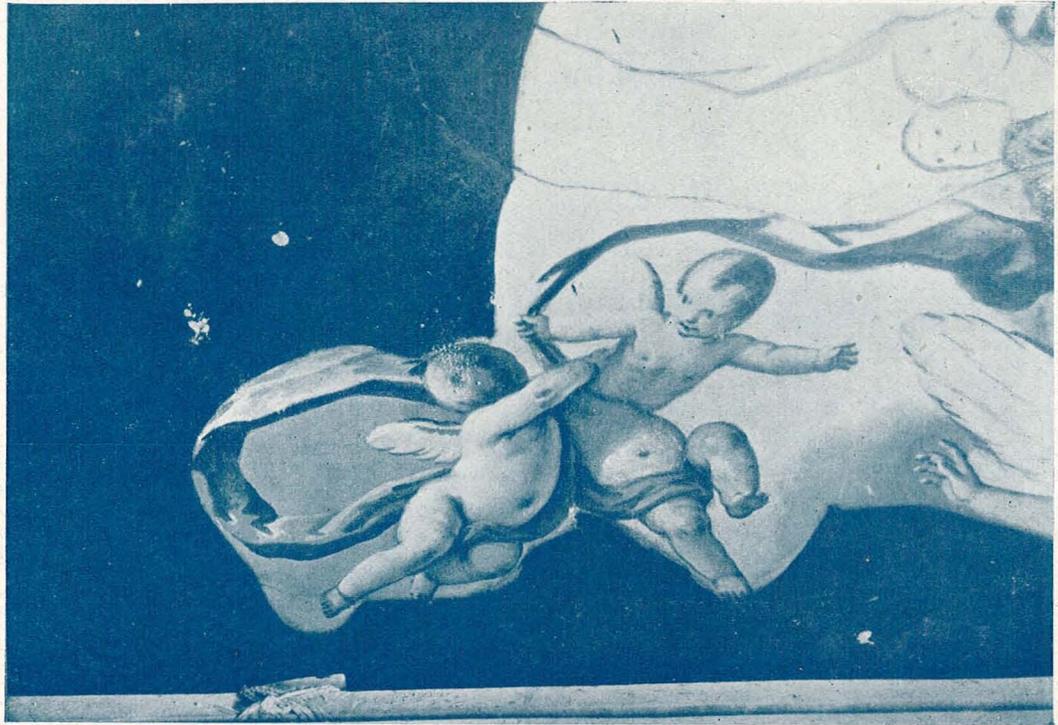
El conjunto de esta bóveda admirable es de una luminosidad extraordinaria. Su contemplación adormece el espíritu y eleva el pensamiento hacia las regiones celestes. El trono Supremo, donde se percibe realmente sentado el Padre Eterno entre densas nubes blanco-crema, le dan un realismo asombroso y gran lejanía. (Lámina 18.) Entornando los ojos y embelesándonos en la escena representada, parece.

(1) Según frase del Catedrático de Historia Don Felipe Garín.

efectivamente, que los diversos coros de ángeles, arcángeles y serafines, elevan por sí con suavidad manifiesta el Solio del Omnipotente Señor, que extiende su diestra en actitud de bendición.

Tiene un sello especial y característico esta composición, pues se ve y descifra en ella el aire clasicista y los estudios académicos de alta escuela y de delicado barroquismo, que más tarde tenían que ser la inspiración de nuestro valenciano ilustre José Vergara, tan barroco y tan fino en sus composiciones como se puede admirar en la bóveda de lo que fué Santa Rosa de Lima (hoy Archivo Municipal), en la que se ven figuras y grupos copiados y ambientados en las pinturas de esta bóveda palominesca de que nos ocupamos. (Lámina 14.) Su discípulo predilecto, Dionís Vidal, heredó los cartonajes de su maestro y con ellos enseñó a dibujar a los hermanos Vergara, de donde el José se inspiró para realizar el fresco que antes he citado de Santa Rosa en Valencia.

LÁMINA 14



Fragmento de angelitos descubiertos entre la densidad de la capa quemada. Se observa claramente la línea que divide lo quemado con lo restaurado. Este grupo fué copiado por Vergara y pintado al fresco en la bóveda de Santa Rosa, Valencia, hoy Archivo Municipal



## Descripción de las pinturas de la bóveda

**M**IRANDO a la bóveda desde el centro del Presbiterio y como punto de vista del observador, empezamos a analizar la formidable composición del famoso «CIELO», (como así le llaman los hijos del pueblo de Vall de Uxó).

Tomando como punto de referencia para comenzar esta descripción la línea que separa (formando ángulo) la bóveda con la pared del fondo donde está colocado el retablo y siguiendo el arco que describe un medio punto, nos encontramos con un coro angélico formando dos grupos equilibrados (sistema seiscientista). A la derecha del espectador se presenta el primer grupo, compuesto triangularmente por tres ángeles. El primero en actitud de cantar, el segundo armoniza con su flauta, el tercero suena su viola. En este grupo de ángeles predominan los tonos de color en sus túnicas y mantos, de entonaciones lila y rosa y en algunos los verdes sombreados con sienas.

Continúa la línea rítmica descendiendo hacia la base del triángulo descrito, donde se percibe, en segundo término y más elevado, un ángel cantor, el cual, con su brazo izquierdo indica al otro grupo de cantores y músicos colocado a la parte opuesta. Le sigue un ángel en el mismo término, tocando el bandolón, luego un querubín, sosteniendo un papel de música, donde está escrito el pentagrama con notas musicales cuadradas (siglo XVII) para que lean los demás ángeles que están entonando cánticos celestiales. Es muy gracioso y digno de observación el querubín con el papel de música, porque ningún ángel lee, ni mira el papel, y seguramente está enseñando a los fieles de la tierra la composición que se está entonando en el cielo. (Lámina 15.)

Luego sigue en el orden rítmico ya descrito un ángel tocando un clarinete; a continuación, y en primer término y como figura angular del segundo triángulo angélico, un ángel de perfil sobre unas nubes en actitud de tocar el violoncello. Se eleva el triángulo,

LAMINA 15



Grupo de ángeles músicos y cantores. Una de las masas triangulares de la composición

y en el ángulo superior se percibe un ángel de medio cuerpo con sus alas extendidas en actitud de elevación (punto más alto de la composición triangular), que suena una pandereta. Baja la línea rítmica formando el lado izquierdo del triángulo y cierra este grupo un ángel tocando la bandurria y en actitud de cantar. (Lámina 15.) En todo este grupo o coro angélico predominan los lilas, rosas, sienas, verdes y ocres, combinados con tal gusto que hacen una representación agradable al espectador y alejan la bóveda, consiguiendo una visión que perfora las nubes para dejar ver el infinito.

Son casi todos los cabellos rubios y castaños, con el sonrosado de las mejillas sobre las transparencias de las carnes de tonos rubios —lechoso— de calidad superior y de forma delicada, donde se transparenta la belleza de los rostros angelicales. Dibujando sus siluetas sobre el gris-azul y siena combinado de sus alas y el fondo azul del cielo. (Lámina 15.)

## Segundo arco pictórico

**E**STE segundo arco o central de la composición, abarca todo el centro de la bóveda y arranca desde las cornisas de ambos lados, uniéndose en llave superior con la figura del Padre Santo, punto de vista y el más elevado de la composición de estas célebres pinturas. A la derecha del espectador y sobre las figuras de Santo Tomás de Aquino y de San Buenaventura y envueltos en un remolino de aire, se elevan en sentido vertical dos ángeles de más de tamado natural que entre nubes densas de tonos blanco-crema, con sombreados de sienas y almagra recortan sobre el fondo gris azulado. Las figuras de los ángeles, de cabeza rubia y carnes transparentes, armonizan con las túnicas, de tono malva y lila, que aunque son ropajes pesados, por la calidad son ligeros, ahuecados por el aire, que los mueve con suavidad, jugando caprichosamente con los brazos y manos los mantos o velos, como buscando el equilibrio y la estabilidad. Sobre el tono de los velos, verde y amarillo, destacan las cabelleras, rubia y castaña, de estos dos colosos ángeles, que tienen la gracia y ca-

LAMINA 16



Figura de un ángel en actitud de ascender, donde empieza el segundo arco pictórico

lidad del célebre de Salcillo, pero aun más divinizado. (Lámina 16.) Siguiendo el arco en forma ascendente nos encontramos con un grupo de forma rítmica triangular, y como cabalgando sobre unas nubes se nos presentan en primer plano San Juan Bautista llevando en la izquierda una cruz de caña y con la derecha indicando al Padre Santo, que con la cabeza escorzada hacia detrás simboliza que habla con los demás personajes que le siguen. La entonación de sus carnes tostadas por el sol, contrastan con el manto rojo y el blanco-azulado y crema del cielo, cuyas nubes sirven de fondo a las figuras que le siguen, y que son: San Juan Evangelista, del que sólo se percibe la cabeza; San José, con su cabeza morena y en actitud de acatamiento y reverencia con la mano derecha sobre el pecho. Su túnica, de color verde claro, y el manto, de tono ocre-amarillo. Detrás, y en sentido más elevado y como formando el vértice del triángulo escaleno, está San Joaquín, de barba y pelo canoso, túnica verde y manto de tono malva. (Lámina 17.) Pasamos a la parte central de la composición, donde está presentado el Padre Santo sentado sobre un trono de nubes blancas entre ángeles, querubines y serafines. Esta figura Suprema, divinamente concebida y magistralmente ejecutada, lleva en su izquierda la bola del Mundo, indicando su dominio absoluto de él, y en la derecha la mano extendida en actitud de bendición y de paz. El colorido, muy bien logrado, aleja la figura y la hace muy grandiosa y como si fuese una visión, lográndolo con blancos azulados y ocres amarillos. El manto, de tonos grises, se confunde casi con el fondo amarillo del coro celestial, muy luminoso, donde se destaca la Paloma representativa del Espíritu Santo, que irradia unos rayos de luz divina. (Lámina 18.)

Es muy notable la semejanza de esta figura del Padre Santo con la hoy desaparecida de los Santos Juanes, de Valencia.

Siguiendo la línea, y a la derecha del Padre Santo, está la figura, radiante de hermosura y belleza, de Nuestro Señor Jesucristo. Sentado sobre el mismo trono de nubes que su Padre Santo, está en actitud de reverencia y acatamiento, con su mano izquierda sobre el pecho y en la derecha sosteniendo una gran cruz, símbolo de su martirio y redención de la humanidad, ayudándole a soportar su peso un querubín que revolotea en actitud airoso. Jesu-

LÁMINA 17



Grupo de la Sagrada Familia y San Juan Bautista

cristo lleva el tórax desnudo mostrando la llaga del costado y las de las manos y pie derecho; su cabeza rubia, con su barba pequeña partida, le da una dulzura en la expresión que es difícil de superar. Lleva envuelto su cuerpo con un manto romano de color rosa, que con el claro y oscuro forman contraste, dándole relieve y dignidad a esta representación pictórica de Jesucristo, que está a la diestra de Dios Padre Todopoderoso. (Lámina 18.)

Empieza a descender este arco pictórico y nos encontramos con un grupo compuesto triangularmente, que, como antes he dicho, es el orden rítmico de la composición. Corresponde el ángulo inferior y lado de la derecha y siguiendo a la figura de Jesucristo, la sublime y encantadora dulzura de su Madre amantísima, sentada sobre unas nubes que se unen con el trono de su Hijo, pero que están en segundo término, dados los tonos crema-anaranjado, con sienas y sombras, formando un claro oscuro para conseguir la profundidad. Revolotean sobre estas nubes unos angelitos, cuyos tonos brillantes hacen oscurecer más aún las nubes para destacar la figura sentada de la Santísima Virgen María, que con su izquierda señala a su Hijo como indicando el camino, y con la derecha trata de coger la mano de una virgen mártir como para guiarla a la gloria eterna. Su expresión, dulce y amorosa, su rostro transparente, su cabellera rubia, su túnica rosa y su manto azul, le dan una belleza encantadora. (Lámina 19.)

En el ángulo izquierdo e inferior del triángulo y siguiendo el brazo extendido de la Virgen María, está Santa Filomena, virgen y mártir, que ostenta la palma del martirio y en actitud de éxtasis como oyendo los consejos de la Virgen Madre María. Sus brazos desnudos y la cabeza rubia, destacan sobre la túnica verde y el manto ocre-amarillo con dibujos y ornato de sienas, dándole realce de manto real y de fina expresión y grandeza. En la parte superior y ángulo-cierre de este triángulo descrito, está Santa Ursula, gentil abanderada de la virginidad, como pregona la enseña que lleva en sus manos, y en actitud de andar para aproximarse al trono de Jesucristo, por quien entregó gustosa la vida. (Lámina 19.) Su cabecita rubia, muy candorosa, destaca sobre la bandera blanca, símbolo de la pureza, que con su túnica de tonos azules hacia morado, recorta su silueta sobre las nubes. Su brazo derecho extendido, como indicando a un grupo, que le sigue, el camino de la gloria; completando este grupo de vírgenes, dos cabezas que asoman por detrás en segundo y tercer término, de tonos más velados

LÁMINA 18



Grupo central de la composición pictórica. El Padre Santo y Jesucristo.

para que se alejen y confundan con las nubes. Descendiendo por la curva de la bóveda y en el final de este descrito arco pictórico, nos encontramos con un ángel de más de tamaño natural, que es la figura que nos cierra y une al mismo tiempo la composición del arco ya reseñado con el grupo de los apóstoles que está colocado sobre la cornisa y en sentido paralelo a ésta. Este ángel en pleno movimiento, con su manto enrollado en forma de espiral y como perdiendo su extremidad hacia abajo, por la velocidad de la ascensión, bate con sus alas el aire, y los brazos expresan e indican el ritmo ascendente. Su cabeza rubia, que es ideal, está exquisitamente lograda, pues su expresión dulce y alegre hace que sea una cabeza divina, como de un ser etéreo, y su manto verde esmeralda envuelve su cuerpo, dándole elegancia espiritual. (Lámina 19.)



Grupo de la Virgen María con las vírgenes y mártires

### Tercer arco pictórico

**P**ASAMOS al tercer arco pictórico de la composición: éste se encuentra situado junto al arco toral de la bóveda. Llena este espacio una masa de

nubes muy densas que, arrancando desde las cornisas hacia arriba y a ambas partes en sentido ascendente, consigue equilibrar en dos formaciones triangulares en sentido inverso al primer arco pictórico del coro de ángeles ya descrito..., con el fin de cerrar el conjunto de la bóveda y dar luminosidad a la lejana visión de la Paloma Santa con sus rayos de luz divina.

Consigue este efecto colocando un gran ángel de más de tamaño natural y en sentido de elevación como perforando la bóveda para dejar ver la gloria apartando las nubes espesas y oscuras que contrastan con la luminosidad ya descrita.

Este escorzado ángel es la figura más movida de la composición, pues colocado en la curva de la bóveda consigue un escorzo difícilísimo, que envuelto con su túnica rosa y manto verde, en forma de remolino, da el efecto de un tornillo perforador, cuyos pies son la punta o vértice del triángulo estético de esta masa barroca. (Lámina 7.<sup>a</sup>)

Equilibra en la parte opuesta otro ángel, también de tamaño como el anterior y siluetado sobre el fondo amarillo de la visión de la gloria luminosa, con su manto rojo y velo verde, sosteniendo sobre sus espaldas las densas nubes oscuras que aparta con su velo. Está

LAMINA 20



Grupo de los doctores de la Iglesia. Antes de su restauración

en actitud de incensar y sus rodillas marcan el ángulo del triángulo de esta gran masa que equilibra a la anterior y cierra así el estudio del ritmo fielmente conseguido y en el que demostró el eximio artista Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco que era un gran teólogo y maestro en perspectiva.

Descrito ya el desarrollo de la gran curva de la bóveda, entraremos a narrar las partes bajas, o sea las figuras retrato que en un sentido realista están plasmadas de un modo colosal sobre el paralelo de las cornisas de donde arranca la bóveda.

Mirando a la derecha y sobre la cornisa y empezando desde afuera hacia dentro, nos encontramos con un grupo de doctores que forman un conjunto donde predomina el ritmo triangular, empezando por San Isidoro de Sevilla en el ángulo derecho de la base y la tiara del Papa Urbano IV como vértice del ángulo superior, finalizando en el izquierdo con la figura de San Buenaventura.

LAMINA 21



Grupo triangular de los Doctores de la Iglesia después de la reconstrucción de los desconchados y su restauración total

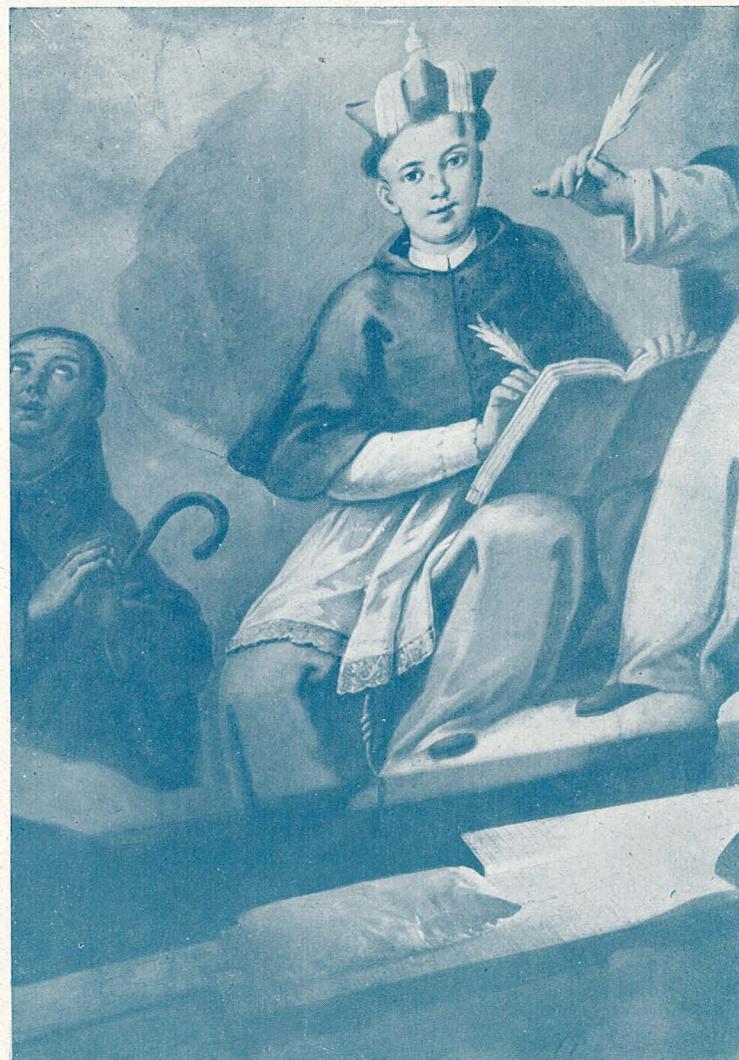
San Isidoro de Sevilla viste una túnica gruesa de tonos rojos y lleva sobre sus hombros un palio de tonos blanco gris con su mirada hacia arriba, el pelo y barba canosa y en actitud de escribir en un libro; sólo se descubre medio cuerpo entre las nubes. Le sigue un Obispo colocado de rodillas y de espaldas en actitud orante, que representa a San Agustín postrado sobre unas nubes, siendo lo más notable de esta figura la capa, en la que se destaca la ornamentación, conseguida con siena tostada sobre ocre amarillo que hace que el dibujo realce como si fuese oro bordado, logrado con una técnica sencilla y de gran efecto pictórico. (Lámina 20.) Continuando la línea rítmica ascendente y detrás de esta figura de San Agustín, está el Papa Urbano IV sentado sobre unas nubes e indicando con la derecha un libro que sostiene con la izquierda y en el que están escritas las Leyes de la Iglesia. Viste capa pluvial de una calidad de raso superior con adornos de oro, conseguido con amarillos y sienas, y lleva sobre la cabeza la tiara papal. Desciende la línea del lado superior del triángulo escaleno y nos encontramos con la figura de Santo Tomás de Aquino, colocada de pie sobre unas nubes de tono blanco-gris y en actitud de conversar con el Papa. En su izquierda sostiene un libro abierto y en su derecha una pluma como esperando el resultado de la conversación para escribirlo en el citado libro. (Láminas 20 y 21.)

Viste el hábito dominicano y lleva sobre su pecho un medallón que representa el sol de la sabiduría, y en la cabeza el birrete de Doctor en Sagrada Teología.

Formando el ángulo de este triángulo escaleno y hacia adentro de la bóveda, está la figura sentada de San Buenaventura sobre el mismo trono de nubes que los anteriores, llevando sobre el hábito franciscano el roquete y el capelo cardenalicio de tonos rojos. Su cabeza se presenta de frente (conservando el sentido de la frontalidad); sobre su cabeza ostenta el birrete de Doctor de la Iglesia Católica, y su mirada dulce e inteligente y al mismo tiempo candorosa, es de un gran realismo. (Lámina 22.) Está en actitud de escribir sobre un libro abierto que tiene en la mano izquierda.

Se une el vértice de este triángulo descrito con el que empieza (también escaleno), formando de abajo hacia arriba la figura en segundo término de San Pascual Bailón con el cayado de andariego y su clásico hábito, con expresión de adoración y sus manos juntas mirando

LAMINA 22



San Buenaventura. Detalle del fresco restaurado

LAMINA 23



San Roque y San Pascual Bailón. Detalles restaurados

al Altísimo. Le sigue ascendiendo entre las nubes donde está semiarrodillado, un San Roque con traje de peregrino, las manos cruzadas sobre el pecho y su cabeza escorzada y la mirada extasiada en el Todopoderoso, su pierna izquierda desnuda enseñando la llaga. (Lámina 23.) Continúa en el mismo plano la figura más elevada aún de San Carlos Borromeo, colocada de espaldas al espectador y la cabeza escorzada de tal forma conseguida que le da profundidad y perspectiva. Los brazos unidos con las manos juntas y la mirada hacia arriba. El capelo cardenalicio de tonos rojos, destaca sobre el roquete cuyo encaje transparente sobre la vestidura granate. (Lámina 24.)

Al mismo nivel y sobre las mismas nubes están las figuras de San Vicente Ferrer con su hábito dominicano y con el brazo derecho extendido e indicando con el índice de la derecha a la Santísima Trinidad. Le sigue San Antonio de Pádua con la azucena en la mano, y a continuación y cerrando

LAMINA 24



San Carlos Borromeo. Detalle restaurado

este grupo final de la sobre-cornisa de la bóveda, una representación de San Luis Beltrán con el hábito dominicano. Todas estas figuras están sobre un fondo de cielo azul nebuloso con nubes más o menos densas, pero transparentes, lo cual hace que se destaquen mucho estos dos grupos monumentales que armonizan en conjunto y que individualmente son un estudio acabado y perfecto del retrato académico del setecientos. (Lámina 25.)

Pasemos ahora al sector izquierdo y sobre la cornisa enfrente a la descrita anteriormente y empezando de afuera hacia adentro, compone un grupo de apóstoles formando una masa como símbolo de unidad. (Lámina 26.) Coloca tres figuras de más de tamaño natural en primer plano y sitúa las otras detrás, descubriendo las cabezas para que se vean todos y tengan representación en la escena que trata de impresionar. El sentido rítmico empieza con un triángulo escaleno irregular y comenzando por San Marcos que está sentado y con su libro en brazos. Su túnica verde oscuro y su manto amarillo ocre, le destacan sobre las túnicas de los de segundo término de tonos amarillo-naranja sucio y lilas con mantos azules y marrón. Le sigue Santiago el mayor, de tez morena y manto rojo, llevando en la mano derecha una caña como signo de caminante. A continuación, y en el mismo plano, pero hacia adentro, está la figura de San Pedro, con su característica cabeza canosa y barbas largas y con actitud de andar, guiando al grupo de apóstoles que le sigue. Como representante de la Iglesia Católica, lleva en su derecha las llaves. (Lámina 26.) Es digno de mención la forma constructiva de los ropajes de estos apóstoles, cuya técnica empleada en los pliegues es de números unos y flechas, consiguiendo un efecto colosal. La túnica de San Pedro es violácea y el manto amarillo-naranja, de tal manera resuelto que hace que se destaque dándole realismo y corporosidad.

Intercaladas entre estas tres figuras principales aparecen las cabezas de los demás apóstoles, todos mirando al Altísimo.

Desciende la línea y en un segundo plano y con mucha luz buscando el contraste, aparece la representación de San Andrés con la cruz en forma de aspa, que sostiene con la mano izquierda, y su derecha sobre el pecho desnudo y mirando hacia arriba con expresión de conformidad por el martirio, mostrando el instrumento de su ejecución. Cubre el resto de su cuerpo con un manto de color rosa y sus piernas

LÁMINA 25



San Vicente Ferrer, San Antonio de Padua y San Luis Beltrán.  
Detalle del grupo de predicadores y doctores

se hunden entre las nubes de reflejos crema que da luminosidad al cuerpo y a su cabeza, de pelo y barba blancos.

Desciende la línea hacia abajo y termina el vértice del triángulo escalenc mencionado con un torso de un apóstol que está cubierto por una nube a la altura del esternón. (Lámina 27.) Empieza el segundo grupo o masa flotante y aérea que sobre una gran nube cabaiga guiada por un San Esteban abanderado, con su indumentaria de diácono. La casulla, de tonos amarillos y ornato de sienas, simulan el oro de los bordados perfectamente conseguidos; ostenta en el brazo izquierdo el manípulo y en la mano una palma, emblema del martirio. A su derecha, y en un segundo término, se destaca un torso de guerrero con un escapulario blanco con la cruz roja de los cruzados españoles; en su mano derecha sostiene una lanza y en su cabeza, maravillosamente conseguida, un casco de acero. A la izquierda de San Esteban un grupo en segundo término representando a santos mártires, entre ellos San Pedro Mártir con el hábito de dominico, al que siguen el Papa Clemente, dos Obispos y un clérigo, todos de semiperfil y con las indumentarias propias de su jerarquía. Termina este grupo en el ángulo que forman la pared del frente del presbiterio y la bóveda, y por tanto de los grupos paralelos a la cornisa de la izquierda del espectador.

LAMINA 26



Grupo de apóstoles después de restaurados

# El Angel Custodio

LAMINA 27



San Andrés con la cruz de su martirio. Detalle del grupo de los mártires

LAMINA 28



San Esteban mártir. Detalle

La figura del Angel Custodio está situada entre el ángulo inferior de las dos masas triangulares del coro de ángeles, y la parte superior de la bóveda, donde está la figura del Padre Santo. Tiene sus alas extendidas como equilibrándose y en actitud de elevarse perforando las nubes, y en su mano derecha lleva una espada en señal de poderío y en su mano izquierda sostiene la corona ducal, símbolo de la Casa Medinaceli, la que eleva para entregársela al Padre Santo. Sus movidos ropajes, aunque pesados, juegan en el aire, dándole un movimiento gracioso, cuyo ritmo marca la elevación y profundi-

LAMINA 29



Detalle del desconchado, con pérdida total del revoque, correspondiente al Angel Custodio. Antes de su restauración

dad, que continúa con su ala izquierda indicando el trono del Omnipotente. Su cabeza rubia y cuerpo esbelto, destaca sobre las nubes, dándole un realismo y al mismo tiempo una espiritualidad verdaderamente celestial. (Láminas 29 y 30.)

Para rellenar los huecos juegan a capricho querubines y serafines en movimientos graciosos, que mezclados entre las nubes dan vistosidad y grandiosidad a la rica composición, que sólo un cerebro artista e incansable puede concebir para Gloria de Dios y recreo de los humanos.



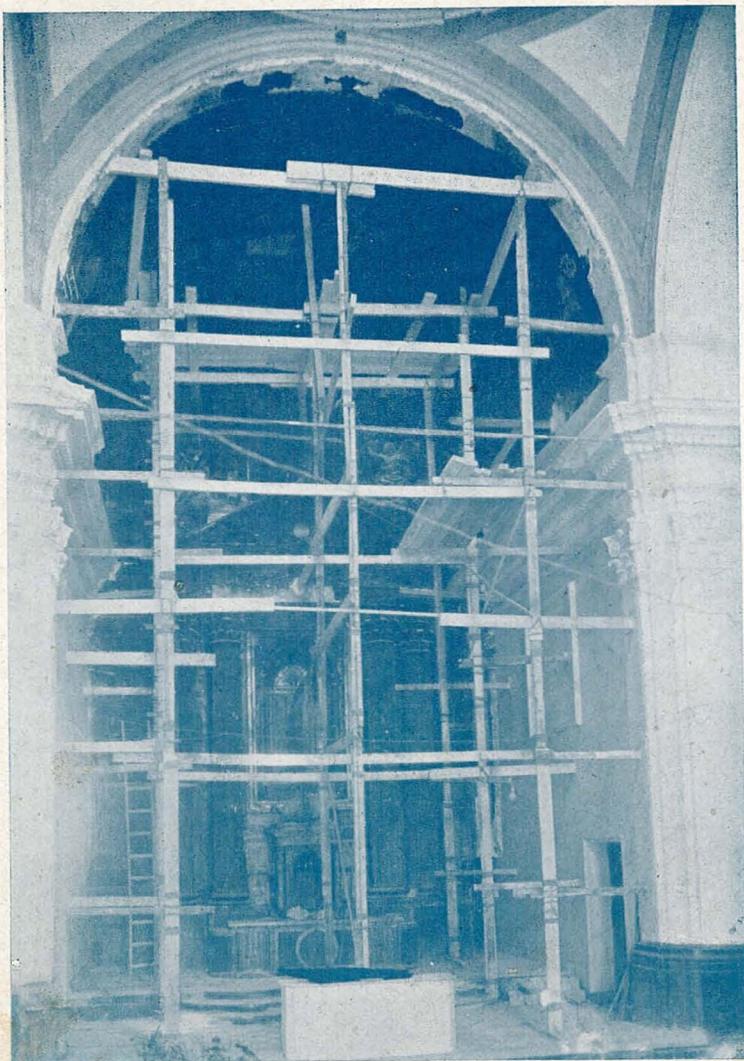
LAMINA 30



El Angel Custodio después de su restauración

Vista total de la bóveda y el Altar Mayor, donde se aprecia el valor de la restauración.

Lámina 1.<sup>a</sup>: Tomada la fotografía antes de empezar los trabajos de restauración, y la lámina 31 después de realizada la completa revalorización devolviéndola a su estado primitivo.



LAMINA 1.<sup>o</sup>



LAMINA 31



Vista total de la bóveda después de restaurada

## Técnica que empleó el autor en esta pintura al Fresco

LA técnica desarrollada por el autor de estas pinturas al fresco es la misma que empleó el gran Maestro ACISCLO ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO en la bóveda de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Por eso opino que esta bóveda del Santo Angel es obra directa y ejecutada por el mismo Palomino, quizás con la ayuda de Dionís Vidal, en lo tocante a los cartones.

La preparación de la bóveda con ladrillo de doble filada (sistema árabe). El extendido de la primera capa sobre el ladrillo, o sea el «ARRICCIATO», es de «SULFATO DE CAL», y la segunda capa o superficial, donde va incrustado el color al fresco, es un mortero compuesto de una parte de cal y dos de arena, con la particularidad que sólo tiene tres o cuatro milímetros de espesor en los puntos más gruesos. Esta cal es de la llamada flor (muy blanca y fuerte), y la arena tiene mucho cuarzo y sílice, que al mezclarla con la cal forma un carbonato de cal por la parte de polvo de mármol que lleva anexionada la arena.

El tendido del revoque lo hizo por medio de jornadas, aplicando el sistema de estarcido o calco rayado, para marcar las figuras sobre el revoque e incrustar el colorido.

### Preparación de los colores

LOS colores que empleó fueron tierras minerales trituradas en un matraz y seleccionadas, con el fin de que fuesen puras y sin mezcla alguna.

Los colores empleados fueron: Tierras de siena natural y tostada, tierras de sombra natural y tostada, almagra, ocres amarillos y rojos, rojo fijo, amarillo de cadmio, azul de cobalto refinado, verde viridiam, el rosa de los alfareros y el negro mineral. Para el blanco empleó el sulfato de cal mezclado con cal apagada.

La visión óptica del eximio artista, gran perspectivista y eminente colorista, hace que combine los tonos de color armónicamente al servicio de la composición, y para ello estudia los efectos que producen los colores al combinarlos con otros y entre sí. Coloca los colores calientes en todas aquellas figuras y fragmentos que desea causen una impresión de viveza agradable, como el amarillo, el anaranjado, el verde amarillento, el amarillo rojizo, incluso el pardo algunas veces. El amarillo lo emplea para los puntos perspectivos más lejanos y para conseguir luminosidades.

Los colores que usa como fríos son: Los tonos mezclados con azul y rojo, como el violeta azulado y rojizo, el azul verdoso y los grises. Empleó mucho los colores puros, que son todos aquellos que conservan su tonalidad sin mezclas de blanco ni de ningún color auxiliar.

Como colores complementarios usó los de tipo neutro, que son todos aquellos que no tienen una expresión determinada de color ni de falta de color. También con esta clase de tonos neutros consigue producir contrastes de fríos y calientes, armonizándolos entre sí.

## La composición, su técnica y procedimiento

**L**A composición fué lograda con el sistema que empleaban en el siglo XVI y XVII los grandes fresquistas y que consistía en lo siguiente: Tomaban las dimensiones de la bóveda y desarrollaban linealmente la perspectiva aérea, bocetando el argumento y estudiando las luces para iluminar y dar transparencia a la bóveda perforando el techo para elevar al infinito el efecto de vista que se proponían incrustar. Una vez realizado el boceto, cuadrículábanlo y al mismo tiempo marcaban lo que podrían resolver sobre el revoque en un día o jornada. Acto seguido dibujaban a escala proporcionada o modulada cada fragmento al tamaño natural de la definitiva representación, empleando para ello los modelos necesarios, tanto naturales como artificiales, bien fueran modelos vivos humanos o bien maniqués vestidos con los ropajes e indumentaria de la época que se quería representar, y todos estos efectos con dirección de las luces naturales que solían valerse de ventanas situadas al norte para que la luz entrase más tamizada e igual.

Para conseguir los escorzos de las figuras empleaban las figuritas de barro modeladas de antemano con el movimiento rítmico de los ropajes que los lograban con trajes hechos de telas de la calidad que requería y los almidonaban para que al secarse tomaran la hechura concebida por el artista. Luego las colocaban en el escorzo convenido y las dibujaban en pequeño, ampliándolas después al tamaño natural de la composición. Así consiguió Palomino este ángel perforador de las nubes que da la sensación de elevarse, cuyo escorzo no se puede conseguir visionando un natural.

Terminados los cartonajes, iba recortando las figuras que según el ritmo de la composición tenía que colocar, y empezaba a revocar la pared desde el ángulo de la bóveda inferior y profundo, hacia arriba, y una vez extendido el revoque, y a las dos horas, empezaba a colocar el estarcido o recorte del dibujo, el cual dejaba grabado con un punzón (cuyas huellas aún se aperciben), colocándose al lado el boceto con el color correspondiente y copiándolo con exactitud y rapidez. Así sucesivamente hasta lograr cubrir por completo toda la bóveda.

Los colores desleídos con agua natural y preparados de antemano en distintos recipientes y con brochas largas y pinceles suaves para los detalles minuciosos se van incrustando en el revoque fresco mientras se seca en las ocho horas, pues pasado este tiempo no se fijan los colores y se desprenden las tierras. Empezando por colocar las tintas claras y encima las oscuras de contrastes y con la particularidad que, una vez extendida la pincelada, ya no se puede borrar ni corregir; he aquí el porqué de su dificultad y rapidez al mismo tiempo que seguridad y ligereza en la mezcla de los colorantes.

Una de las mayores dificultades, y que el artista debe tener presente, es que como los colores se colocan en el revoque en fresco son de tonos muy oscuros y al secarse el revoque y con él los pigmentos se aclaran, muchos de ellos más del cien por cien, y algunos se oscurecen. Aquí está, pues, el mayor mérito de este gran artista realizador de esta obra, quien supo combinar tan perfectamente los tonos que logró una armonía de color, de forma, de construcción, de perspectiva, etc., plasmando así una obra de arte por medio de su técnica.



## Jornadas que empleó en pintar esta bóveda

**E**STA grandiosa bóveda colocada sobre el presbiterio, tiene unos 112 metros cuadrados de superficie, y recibe la luz natural de unos ventanales abiertos en los cruceros, el uno hacia el Este y el otro orientado al Oeste. Penetra la luz solar por ambas ventanas, por la mañana y por la tarde alternativamente, siendo esta luz la que da sobre las partes bajas de las cornisas, de forma que la poniente dura hasta que se pone el sol, recibiendo la luz central de la O de la puerta principal que está colocada al pie de la Iglesia, y de la luz indirecta de la linterna de la cúpula central.

Al colocar los andamiajes, de planchas de madera en sentido horizontal, la luz penetra allí con alguna dificultad, problema éste que se le presentó al autor, como asimismo se me ha presentado a mí, y por lo cual hago esta observación, y esto me ha servido de guía para sacar en consecuencia la técnica que desarrolló el Maestro y las dificultades con que tropezó.

Como en la época en que pintó este fresco no se conocía la electricidad, y además no podía tener luces de carburantes encendidas —por las emanaciones, que son perjudiciales—, tuvo que resolver las jornadas de la forma siguiente: Empezaría regularmente en los días cortos del invierno y desde la parte más profunda de la bóveda hacia afuera, porque al tener menos luz natural, hizo las jornadas más cortas, y esto se manifiesta en los revoques que son de menos extensión, debido ello al poco tiempo de que disponía para pintarlos.

A medida que se iba aproximando hacia afuera, como ya recibía más luz, podía entretenerse más; por eso el extendido al fresco es mayor, y así sucesivamente conforme se acerca hacia el arco toral. Regularmente, escogería los días más largos, pues van siendo poco a poco de mayor extensión, hasta el extremo de componer más de tres figuras en una sola jornada.

Se distinguen estas jornadas en que, al enlucir el revoque y pintar en fresco lo que se queda para el día siguiente, se pica y se luce de nuevo para hacer otro fragmento de pintura, y así sucesivamente. Como la unión del revoque de un día se seca, al tender de nuevo el del lado tangente al exterior siempre deja visible una línea de unión, y esto me sirvió para contar las jornadas que le costó a Palomino el pintar este colosal fresco, siendo sólo el de sesenta. (Ejemplo: lámina 27.) Dato curioso que no quise omitir al hacer este trabajo para que se pueda valorar la rapidez de ejecución y seguridad de este gran maestro del pincel, a quien nadie aventajó en su época, batiendo el record de velocidad pictórica en la técnica desarrollada, que hizo anular los procedimientos antiguos. Ninguno de sus frescos se han cuarteado, y aun habiendo sufrido los efectos del fuego y del agua, más el ahumado, se han podido restaurar resistiendo la prueba a que se les ha sometido, como en el ejemplo del cual nos ocupamos hoy y que dejamos reseñado para enseñanza de esta y de las futuras generaciones que quieran beber en la fuente clara y cristalina de una técnica muy honrada e insuperada hasta la fecha.



## Reconstrucción de la pintura de los desconchados

**A**L terminar los trabajos de desengrase y revalorización del color, quedaban al descubierto los desconchados grandes, que al ser rellenos con el revoque nuevo, daban la sensación de una gran mancha blanca en medio de la policromía armónica de la composición.

Habíase terminado el crédito y por lo tanto el presupuesto estaba liquidado y no era cosa de dejar los pegotes blancos, que además de desentonar hacían inacabada la labor que se había hecho de restaurar y salvar este fresco. (Ejemplo: lámina 29.) Después de muchas consultas y formular diversas opiniones y tras el dictamen que presenté, fué aprobada mi propuesta de reconstrucción total de los fragmentos que faltaban, por desprendimiento y pérdida total del revoque.

Hízose cargo el Ayuntamiento de Vall de Uxó de sufragar los gastos que esta construcción ocasionara, y con la autorización de la Jefatura Técnica de Regiones Devastadas, se comenzaron los trabajos de preparación.

El procedimiento y técnica que empleé fueron los mismos que empleó el gran maestro Palomino, componiendo los colores a base de las mismas tierras que él incrustó y los cartonajes, dibujos, plantillas de acoplamiento, etc., de acuerdo con el sistema del siglo XVII, adaptado a esta clase de trabajos al fresco. (Lámina 30.)

Como se habían perdido todas las nociones que se tenían de las referencias de este fresco y no existían fotografías, ni dibujos, grabados, etcétera, donde poderse documentar, tuve que reconstruir las figuras siguiendo el ritmo de la composición que, como ya lo expliqué, era en los grupos masas triangulares, y en los ropajes el ritmo técnico de los pliegues numerosos. De esta manera pude reconstruir los fragmentos completando la pintura en su misma entonación, quedando completamente revalorizado todo el fresco, sin que se note el paso de la unión por la exactitud de la tonalidad y la justeza de la línea.

Con el fin de evitar el confusionismo y con arreglo a la honradez profesional, hice unas fotografías anteriores a la restauración, que permiten ver la mancha blanca del revoque para que ahora, después de terminada la restauración total, se sepa lo que es del maestro y lo del restaurador actual.

## Tiempo empleado en la restauración de la bóveda

**E**N el mes de Diciembre de 1940 hice los primeros viajes de inspección para empezar el estudio de la bóveda. El día 2 de Marzo de 1941 se hicieron las primeras pruebas de limpieza en unos fragmentos, que resultaron ser una cabeza de San Isidoro de Sevilla y la mano izquierda de San Agustín, y que sirvieron para unir al informe que se hizo y que fué presentado el día 10 de Abril de 1941 al señor Ingeniero Jefe de la Oficina Técnica de Regiones Devastadas de la Comarcal de Nules. En el mes de Octubre de 1941 y después de haber sido aprobado por la Superioridad, se empezaron los trabajos de la restauración, terminando la primera mitad de la bóveda el día 29 de Abril de 1942, empezando la segunda mitad el 1 de Mayo del mismo año y terminando la restauración total el día 10 de Octubre de 1942, víspera de las fiestas que a San José y al Santísimo Cristo se celebran en el pueblo.

## Datos para la Historia

SITUÁNDOSE ante el presbiterio frente al retablo y levantando la vista hacia arriba, como para mirar la bóveda pintada al fresco, veremos unas cornisas anchas que se puede transitar por ellas. Entre esta cornisa y otra más estrecha, situada más hacia arriba, que es la que forma el marco-cierre de las pinturas y en la correspondiente a la izquierda del espectador y a una distancia de metro y medio de la pared del fondo del retablo, hay un ladrillo con una indicación que dice: «A una altura de cuarenta centímetros en línea vertical sobre este ladrillo, y en el hueco producido por una cabeza de un tablón, al hacer los andamiajes, como punto de apoyo, hay colocada una botella con una documentación dentro de ella, en la que están escritos todos los datos referentes a esta restauración, para que en el futuro no haya lugar a dudas ni confusiones.»



## Epílogo

A L escribir este modesto folleto informativo no me guió otro interés que el de corresponder a los deseos de las Autoridades del pueblo de Vall de Uxó y a mis amigos que desde un principio tuvieron fe en mis palabras (más tarde convertidas en hechos), cuando les expuse que contaba con medios técnicos suficientes para salvar a **su cielo** (como así le nombran), los cuales instáronme para que escribiese un resumen de los trabajos realizados para que, junto con las fotografías, quedase todo archivado y tener un recuerdo de este modesto restaurador, que no ha hecho más que cumplir con un deber y que, como soldado al servicio del Patrimonio Artístico Nacional durante la guerra de Liberación, recuperó muchas obras para la España de Franco y que ahora, como elemento civil, pero siempre soldado de España, está orgulloso de haber recuperado una de las obras que yacían muertas, resucitándola e incorporándola al Patrimonio Nacional.

Estoy satisfecho de haber cumplido con mi deber y doy las gracias a todos aquellos que han contribuído a que se pudiese llevar a cabo esta empresa, que tan feliz resultado ha tenido.

## Cargos oficiales que intervinieron directa o indirectamente en la restauración

Director General de Bellas Artes, **Don Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya.**

Director General de Regiones Devastadas, **Don José Moreno de Torres.**

Ingeniero Jefe de Regiones Devastadas de la Comarca de Nules. Lo empezó **Don Antonio Cañete** y lo terminó **Don Manuel Medina Garijo** (que es quien firmó el contrato).

Arquitecto de la Oficina de Proyectos, **Don Julián Francisco Fornies.**

Jefe de la Oficina Técnica de la Región de Levante, **Don José Antonio Pastor Pastor.**

Aparejador de Regiones Devastadas de Vall de Uxó, **Don José Lisardo Orejón Camarero.**

Se empezó siendo Alcalde **Don Ismael Llopis Arnau.**

Se terminó siendo Alcalde **Don Juan Aragón Moliner.**

Se empezó siendo Cura Párroco **Don Pedro Navarro.**

Se terminó siendo Cura Párroco **Don José Faus Solá C. M.** y **Don Andrés Calderó Valdivielso C. M.**

Fueron influyentes la **Familia Segarra** y la **Familia Manuel García.**

Facilitaron datos históricos: **Mosén Bautista Figuerola**, Cura Párroco de Nules, y **Don Emilio Lluch Arnal**, Maestro Nacional, Historiador y Arqueólogo, a quien le estoy altamente agradecido por ser mi mejor maestro.

# Bibliografía

- Palomino (Acisclo Antonio).**—«Museo Pictórico y Escala óptica», tomo II. «Práctica de la pintura». Madrid, 1724.
- Ponz (Antonio).**—«Viaje por España», tomo IV, carta 3.<sup>a</sup>. Madrid, 1774.
- Cean y Bermúdez (Agustín).**—«Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España». Madrid, 1800.
- Viardot (Louis).**—«Notices sur les principaus peintres de l'Espagne». París, 1839.
- Marqués de Cruilles.**—«Guía Urbana de Valencia». Valencia, 1876.
- Llorente Olivares (Teodoro).**—«España. Sus Monumentos y Artes. Su Naturaleza e Historia». Valencia, tomo I. Barcelona, 1889.
- Gil Gay (Manuel).**—«Monografía histórico-descriptiva de la Real Parroquia de los Santos Juanes, de Valencia». Valencia, 1909.
- Tormo (Elías).**—«Levante». Provincias Valenciana y Murciana. Madrid, 1923.
- Orellana (Marcos Antonio).**—«Biografía pictórica Valentina». Edición preparada por Xavier de Salas en «Fuentes literarias para la Historia del Arte Español». Madrid, 1930.
- Marqués de Lozoya.**—«Historia del Arte Hispánico». Tomo I (Prólogo). Barcelona, 1931.
- Moya Casals (Enrique).**—«Estudio crítico acerca del pintor Antonio Palomino de Castro y Velasco». Valencia, 1940.
- Garín Ortíz de Taranco (Felipe).**—«Loa y Elegía de Palomino en su decoración de los Santos Juanes de Valencia». Valencia, 1941.

# Índice del texto

|   | PÁGINA |
|---|--------|
| Reconocimiento del Fresco .....   | 7      |
| Motivos fundamentales y preliminares de la restauración del Fresco...                                 | 10     |
| Informe técnico que fué presentado a la Jefatura de Regiones Devastadas de la Comarcal de Nules ..... | 11     |
| ¿Quién pintó el Fresco? .....   | 13     |
| El revoque ahumado .....  | 14     |
| Los desconchados .....  | 15     |
| Dictamen .....  | 16     |
| Tratamiento .....   | 17     |
| Probabilidades de éxito .....   | 17     |
| Conclusión .....  | 18     |
| Los frescos de los ángulos de las capillas .....  | 19     |
| Los frescos de los tres medallones .....  | 19     |
| Resumen del informe técnico .....   | 20     |
| Orden de restaurarlo .....  | 20     |
| Andamiajes y preparación .....  | 21     |
| Fijación de los desconchados. Sistema de inyectables .....  | 21     |
| Respiración de la bóveda .....  | 22     |
| Limpieza del ahumado y desengrase de la pintura .....   | 24     |
| Los retoques .....  | 26     |
| Limpieza y desengrase de la primera mitad de la bóveda .....  | 26     |
| Estudio de la composición .....   | 28     |
| Descripción de las pinturas de la bóveda .....  | 32     |
| Segundo arco pictórico .....  | 33     |
| Tercer arco pictórico .....   | 36     |
| El Angel Custodio .....   | 42     |

|  | PÁGINA |
|--|--------|
| Técnica que empleó el autor en esta pintura al Fresco .....                          | 46     |
| Preparación de los colores .....   | 46     |
| Jornadas que empleó en pintar esta bóveda .....                                      | 48     |
| La composición, su técnica y procedimiento .....                                     | 47     |
| Reconstrucción de la pintura de los desconchados .....                               | 49     |
| Tiempo empleado en la restauración de la bóveda .....                                | 49     |
| Datos para la Historia .....   | 50     |
| Epílogo .....  | 50     |
| Cargos oficiales que intervinieron directa o indirectamente en la restauración ..... | 51     |
| Bibliografía .....   | 52     |

# Indice de grabados

|  | PÁGINA |
|--|--------|
| Lámina 1.—Vista total de la bóveda y el andamiaje provisional, antes de la restauración .....  | 7      |
| » 2.—Sección lateral de la bóveda quemada, con su desconchado y pérdida total del revoque .....  | 8      |
| » 3.—Desconchado con pérdida del revoque y descubrimiento de una cabeza. (Primera prueba efectuada.) .....   | 15     |
| » 4.—Grieta producida por la expansión de los gases, donde se ve la separación de las dos capas «ARRICCIATO» e «INTONACO» .....  | 16     |
| » 5.—San Senent. Pintura al fresco mal restaurada y engrasada, con la prueba del desengrase .....  | 19     |
| » 6.—Momento de inyectar la intermasa .....  | 22     |
| » 7.—Vista parcial de la línea divisoria de lo quemado con lo restaurado. Las manchas blancas que se aperciben en las partes quemadas, son los salitrados producidos por la humedad .....  | 23     |
| » 8.—Primera fase de la restauración. Limpieza del ahumado. Aquí ha desaparecido la capa del humo y queda la grasa infiltrada en el revoque .....  | 24     |
| » 9.—Detalle completamente desengrasado y revalorizado el color con toda su vigorosidad .....  | 25     |
| » 10.—Fijación de los trozos pequeños de un desconchado .....  | 26     |
| » 11.—Fotografía tomada antes de la restauración y reconstrucción de un grupo de apóstoles para que nos sirva de prueba documental e histórica .....   | 27     |
| » 12.—Dos figuras del grupo de los apóstoles que han sido reconstruidas con el ritmo general de los ropajes. Para su comprobación hay detalles sin terminar, para que se pueda seguir la línea de unión del revoque nuevo con el antiguo ..... | 27     |
| » 13.—Detalle de la cabeza expresiva de un mártir. La línea que se observa en el fondo es la unión del revoque de dos jornadas .....   | 29     |

|   |    |
|---|----|
| Lámina 14.—Grupo de angelitos descubiertos entre la densidad de la capa quemada. Se observa claramente la línea que divide lo quemado con lo restaurado ..... | 31 |
| » 15.—Grupo de ángeles músicos y cantores. Una de las masas triangulares de la composición .....  | 32 |
| » 16.—Figura de un ángel en actitud de ascender, donde empieza el segundo arco pictórico .....  | 33 |
| » 17.—Grupo de la Sagrada Familia y San Juan Bautista .....   | 34 |
| » 18.—Grupo central de la composición pictórica. El Padre Santo y Jesucristo .....  | 35 |
| » 19.—Grupo de la Virgen María con las vírgenes y mártires ...  | 36 |
| » 20.—Grupo de los Doctores de la Iglesia. Antes de su restauración .....   | 37 |
| » 21.—Grupo triangular de los Doctores de la Iglesia, después de la reconstrucción de los desconchados y su restauración total .....                          | 37 |
| » 22.—San Buenaventura. Detalle del fresco restaurado .....   | 38 |
| » 23.—San Roque y San Pascual Bailón. Detalles restaurados .....  | 39 |
| » 24.—San Carlos Borromeo. Detalle restaurado .....   | 39 |
| » 25.—San Vicente Ferrer, San Antonio de Padua y San Luis Beltrán. Detalle del grupo de predicadores y doctores.  | 40 |
| » 26.—Grupo de apóstoles después de restaurados .....   | 41 |
| » 27.—San Andrés, con la cruz de su martirio. Detalle del grupo de los mártires .....   | 42 |
| » 28.—San Esteban, mártir. Detalle .....  | 42 |
| » 29.—Detalle del desconchado con pérdida total del revoque, correspondiente al Angel Custodio. Antes de su restauración .....                                | 43 |
| » 30.—El Angel Custodio, después de su restauración .....   | 43 |
| » 31.—Vista total de la bóveda y el Altar Mayor, donde se aprecia el valor de la restauración .....   | 44 |
| » 32.—Vista total de la bóveda después de restaurada .....  | 45 |



Luis Roig D' Alós  
Lepanto, 1 - Tel. 19891  
Valencia  
(España)

Año 1943

FR