

Archivo histórico de conservadores y
restauradores españoles: la actuación del
restaurador Luis Roig d'Alós (1904-1968)

LUCÍA BOSCH ROIG



EDITORIAL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ARCHIVO HISTÓRICO DE CONSERVADORES
Y RESTAURADORES ESPAÑOLES:
LA ACTUACIÓN DEL RESTAURADOR
LUIS ROIG D'ALÓS (1904-1968)



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
DE BIENES CULTURALES

TESIS DOCTORAL
Lucía Bosch Roig

Septiembre 2012

Directores de tesis:
José Antonio Madrid García
Vicente Guerola Blay



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

© Lucía Bosch Roig

Primera edición, 2012

© de la presente edición:

Editorial Universitat Politècnica de València
www.editorial.upv.es

ISBN: 978-84-8363-960-3 (versión impresa)

Queda prohibida la reproducción, distribución, comercialización, transformación, y en general, cualquier otra forma de explotación, por cualquier procedimiento, de todo o parte de los contenidos de esta obra sin autorización expresa y por escrito de sus autores.

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN Y
RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES



D. José Antonio Madrid García, Profesor Titular del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia.

D. Vicente Guerola Blay, Profesor Titular del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia.

CERTIFICAN: que la Tesis Doctoral Titulada: "Archivo Histórico de Conservadores y Restauradores Españoles: La actuación del restaurador Luis Roig d'Alós (1904-1968)" realizada por la Doctoranda Lucía Bosch Roig para optar al grado de Doctor con Mención Internacional en Ciencia y Restauración del Patrimonio Histórico, ha sido realizada bajo su dirección y reúne los requisitos suficientes para su lectura.

Y para que así conste, firman este certificado en Valencia a 31 de mayo de 2012.

Fdo.: D. José Antonio
Madrid García

Fdo.: D. Vicente Guerola
Blay

A mi abuelo Luis

ÍNDICE

1. ASPECTOS GENERALES	45
1.1. Recursos utilizados para el desarrollo de la investigación.	46
1.2. Objetivos.	49
1.3. Metodología y plan de trabajo.	50
1. ASPETTI GENERALI	55
1.1. Risorse utilizzati per lo sviluppo delle indagini.	56
1.2. Obiettivi.	59
1.3. Metodologia e piano di lavoro.	60
2. ENCUADRE HISTÓRICO SOBRE LA EVOLUCIÓN DE LA RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE	67
2.1. La permanencia de las obras de arte a lo largo de la historia. Evolución de los criterios de conservación-intervención.	68
2.2. La Restauración en Europa en la primera mitad del siglo XX.	77
2.3. La búsqueda del rigor en España.	80
2.4. Las actuaciones en los años sesenta.	83
2.5. Resumen de los criterios de actuación imperantes desde la antigüedad hasta el siglo XX.	86
3. LUIS ROIG D'ALÓS, TRAYECTORIA PERSONAL Y PROFESIONAL	91
3.1. Breve recorrido biográfico.	93
3.2. Su actividad artística como escultor- artesano.	106
3.2.1. El taller de restauración Roig d'Alós.	106
3.2.2. Producción artística.	114
3.3. Desarrollo de su perfil como conservador- restaurador.	122
3.3.1. Pintura mural.	125
3.3.2. Pintura de caballete.	155

3.3.3. Escultura.	174
3.3.4. Metodología de trabajo utilizada en las intervenciones.	191
3.3.5. Trabajo técnico desarrollado como Restaurador Artístico Municipal de Valencia.	202
3.3.6. Publicaciones y escritos inéditos.	211
3.4. El magisterio de la conservación y restauración.	215
3.4.1. Evolución de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos.	217
3.4.2. Labor desarrollada en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos.	222
3.4.3. Manual de restauración de Roig d'Alós.	233
3.4.3.1. Materiales y términos que han quedado en desuso.	240
3.4.4. Concurso oposición a la primera cátedra de "Restauración de cuadros y estatuas" de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.	241
3.4.5. Contactos e intercambios europeos.	244
3.4.6. Asociación Nacional de Catedráticos y Profesores de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de España.	253
3.5. Su labor como investigador.	260
3.5.1. Pensiones y becas de estudio en el extranjero.	261
3.5.1.1. Estancia en Italia en 1957.	262
3.5.1.2. Estancia en Italia en 1961.	276
3.5.1.3. Pensionado en el Instituto de Conservación de Zurich (Suiza) y en el <i>Istituto Centrale per il Restauro en Roma</i> (Italia) en 1962.	279
3.5.1.4. Estancia en el <i>Institut für Technologie der Malerei</i> de Stuttgart (Alemania) en 1964.	280
3.5.2. Comparación entre los procedimientos, materiales y técnicas pictóricas, utilizados en Italia y España durante la primera mitad del siglo XX.	288
3.5.2.1. Investigación llevada a cabo en las <i>Estancias de Rafael</i> de los Museos Vaticanos.	290

3.5.2.2. Estudio de los frescos trasladados a tela expuestos en el <i>Fortè di Belvedere</i> en Florencia.	306
3.5.2.3. Análisis comparativo de los resultados.	315
3.5.3. Premio por el Anteproyecto del “Centro de Restauraciones Artísticas y Arqueológicas”, de España.	318
3.5.4. Fórmulas y métodos inéditos para las Bellas Artes y la Restauración.	324
3.5.5. Miembro del Instituto Internacional para la conservación de obras de Arte e Historia de Londres (IIC).	329
4. BASE DE DATOS RESCATE (CATÁLOGO DE RESTAURADORES ESPAÑOLES). IMPLEMENTACIÓN PRÁCTICA DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN	335
4.1. Flujo de la información.	337
4.2. Datos técnicos y entorno de trabajo.	337
4.3. Panel de control.	338
4.4. Sitio web.	343
5. DISCUSIÓN DE RESULTADOS	351
CONCLUSIONES	367
CONCLUSIONI	371
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	377
ANEXOS	407

ÍNDICE DE FIGURAS

CAPÍTULO 3

Figura 3.1.	Luis Roig d'Alós en su casa de la calle Lepanto.	92
Figura 3.2.	Junta Directiva de la Asociación de Profesores Titulares de Dibujo en 1935, donde se distingue a Roig d'Alós en el centro de la fotografía y en la parte de la derecha están situados Benjamin Suria y Rosario García.	97
Figura 3.3.	Registro durante la boda de Luis Roig con Pilar Picazo Martí en la puerta de la Catedral de Valencia.	98
Figura 3.4.	Luis Roig d'Alós con su mujer en la casa de la calle Lepanto.	98
Figura 3.5.	Luis Roig con sus hijos Luis y Marta.	100
Figura 3.6.	Luis Roig con su hija Pilar.	100
Figura 3.7.	Luis Roig de la Concepción en el taller junto con sus dos hijos, Luis (a la izquierda de la imagen) y José María (a la derecha de la imagen).	108
Figura 3.8.	Desbordamiento del río Turia en Valencia durante la riada de 1957.	110
Figuras 3.9.;3.10.	Dibujos de retablos realizados por Luis Roig de la Concepción.	112
Figura 3.11.	Dibujo realizado por José María Roig d'Alós, del retablo de la Inmaculada en la Pobl. de Vallbona (Valencia).	113
Figura 3.12.	Dibujo realizado por José María Roig d'Alós, del retablo de la Inmaculada en Talayuelas (Cuenca).	113
Figuras 3.13.;3.14.	Relieves tallados en yeso, presentados a la exposición en el Ateneo Mercantil en 1932.	115
Figura 3.15.	Figura en bajorrelieve, titulada "Primavera" con el procedimiento de la encáustica, presentada en la Feria Internacional de Valencia.	117

Figura 3.16.	Sección de restauración en la XX Feria Muestrario Internacional de Valencia.	117
Figura 3.17.	Roig d'Alós tallando en barro el busto del Director General del Banco Vizcaya.	119
Figura 3.18.	Roig d'Alós como escultor anatómico montando un esqueleto humano para el Museo Anatómico de la Facultad de Medicina de Valencia.	119
Figura 3.19.	Roig d'Alós con el escultor y artista Vicent Pallardó tallando una imagen de la Asunción de la Virgen.	121
Figura 3.20.	Ubicación de las diferentes ciudades y pueblos dentro de la Comunidad Valenciana, donde Roig d'Alós intervino en la restauración y realización de informes en pintura mural.	124
Figuras 3.21.;3.22.	Antes y después de la restauración, de una laguna en la figura de un Santo Patriarca.	128
Figura 3.23.	Estado actual del grupo de los doctores donde se aprecia la figura del Santo Patriarca detallada en la fotografía anterior.	128
Figura 3.24.	Pinturas murales desaparecidas en la Iglesia del Salvador en Sagunto.	131
Figura 3.25.	Dibujo realizado por Roig d'Alós, mediante un calco sobre la fotografía de las pinturas murales de la Iglesia del Salvador en Sagunto.	131
Figura 3.26.	Luis Roig durante el proceso de restauración en las pinturas murales del Hostal de la Castellona en 1946.	132
Figura 3.27.	Pinturas arrancadas en proceso de restauración.	142
Figura 3.28.	Luis Roig en el centro junto con sus ayudantes (de derecha a izquierda: Víctor Manuel Gimeno Baquero, Julia Mir, José Luis Regidor Merino y Alfonso Bayona).	142
Figuras 3.29.;3.30.;3.31.	Antes, durante y después de las pruebas de restauración realizadas en el medallón sobre la vida de San Juan Evangelista en la Iglesia de los Santos Juanes.	148

Figura 3.32.	Diseño realizado por Roig d'Alós del retablo del Altar Mayor, que le fue encargado para sustituir el desaparecido en 1936.	150
Figura 3.33.	Fragmento de la Cúpula de la Capilla de la Comunión de la Iglesia de los Santos Juanes en la actualidad.	154
Figura 3.34.	Ubicación de las diferentes ciudades y pueblos dentro de la Comunidad Valenciana, donde Roig d'Alós intervino en la restauración y realización de informes en obras de pintura de caballete.	156
Figuras 3.35.;3.36.	Vista de una de las salas del Museo Diocesano de Valencia.	158
Figura 3.37.	Luis Roig durante el proceso de estucado en la tabla de San Francisco de Paula ubicada en el la Iglesia de San Sebastián de Valencia.	170
Figura 3.38.	Roig d'Alós trabajando en las Rocas.	178
Figura 3.39.	Equipo encargado de la restauración de las Rocas.	188
Figura 3.40.	Vista de la Roca <i>Valencia</i> durante el traslado de la casa de las Rocas a la plaza de la Virgen.	188
Figura 3.41.	Parte trasera de la Roca <i>La Fama</i> por las calles de la ciudad de Valencia.	189
Figura 3.42.	Parte trasera de la Roca de <i>San Vicente</i> durante el traslado a la plaza de la Virgen.	189
Figura 3.43.	Parte delantera de la Roca <i>Santísima Trinidad</i> por las calles de la ciudad de Valencia.	190
Figura 3.44.	Parte delantera de la Roca de <i>San Miguel</i> durante el traslado de la casa de las Rocas a la plaza de la Virgen.	190
Figura 3.45.	Roig d'Alós observando a través del microscopio.	195
Figura 3.46.	Portadas de las publicaciones de Luis Roig d'Alós.	210
Figura 3.47.	Luis Roig d'Alós en su estudio.	216

Figura 3.48.	Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.	221
Figura 3.49.	Clase de restauración de escultura durante el curso 1943-44.	227
Figura 3.50.	Clase de restauración de pintura durante el curso 1964-65.	227
Figura 3.51.	Luis Roig con sus alumnos en el aula de restauración en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.	229
Figura 3.52.	Luis Roig d'Alós con sus discípulos en el patio de la Escuela Superior de San Carlos de Valencia en 1960.	229
Figura 3.53.	Manual de restauración de Luis Roig d'Alós.	240
Figuras 3.54.;3.55.;3.56.	Visita de los Alemanes a las aulas de restauración en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.	249
Figura 3.57.	Visita de los Alemanes a las aulas de restauración en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.	250
Figuras 3.58.;3.59.	Conferencia de Rudolf Yelin en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.	250
Figuras 3.60.;3.61.;3.62.	El Profesor Yeling en el aula de restauración de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia durante la parte práctica.	251
Figuras 3.63.;3.64.;3.65.	Cursillo Monográfico impartido por el Profesor Yeling en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.	252
Figura 3.66.	Luis Roig d'Alós trabajando en el Istituto di Patologia del Libro Alfonso Gallo.	265
Figura 3.67.	Profesores pensionados en el Istituto di Patologia del Libro. Nikola Justinijanovic (Belgrado), Alfonz Gspan (Eslovenia), Luigi Longo (químico del Instituto) y José Bernard Guedes Salgado (Portugal).	265

Figura 3.68.	Sección de limpieza en el laboratorio del Istituto di Patologia del Libro Alfonso Gallo.	266
Figura 3.69.	Fijación de las hojas con cola en el laboratorio en el Istituto di Patologia del Libro Alfonso Gallo.	266
Figura 3.70.	Fotografía antes de la restauración de la obra <i>I tre Angeli</i> de Antonello da Messina.	270
Figura 3.71.	Aplicación de rayos infrarrojos en la obra <i>I tre Angeli</i> del mismo autor.	270
Figura 3.72.	Fotografía con lámpara de sodio de la misma obra.	270
Figura 3.73.	Radiografía.	271
Figura 3.74.	Fotografía con la aplicación del Stereo Strato radiografía (SSRX).	271
Figura 3.75.	Fotografía con la aplicación de rayos ultravioleta tras la eliminación de los repintes en la obra <i>I tre Angeli</i> .	271
Figura 3.76.	Registro después de la limpieza y estucado de la tabla.	272
Figura 3.77.	La tabla una vez finalizada la restauración.	272
Figura 3.78.	Dedicatoria de Luigi Longo a Luis Roig con fecha de 19 de noviembre de 1957.	283
Figura 3.79.	Dedicatoria de Anselmo Albareda a Luis Roig con fecha de 26 de noviembre de 1957.	283
Figura 3.80.	Institut fur Technologie der Malerei de Stuttgart en Alemania.	284
Figura 3.81.	El Prof. Straub, director del Instituto, a la izquierda de la fotografía.	284
Figura 3.82.	Detalle de la mesa automática al vacío para el forrado de los lienzos, inventada por el Prof. Straub.	285
Figura 3.83.	Taller de restauración de tablas del Instituto.	285

Figura 3.84.	Luis Roig realizando el forrado de un lienzo en el Instituto.	286
Figura 3.85.	Roig d'Alós realizando trabajos de investigación dentro del instituto.	286
Figura 3.86.	Examinando una tabla.	287
Figura 3.87.	Roig d'Alós consolidando una tabla en el Instituto.	287
Figura 3.88.	Pared de la Scuola d'Atene. Archivo fotográfico de los Museos Vaticanos.	299
Figuras 3.89.;3.90.;3.91.	Filósofo en la pared de la Scuola d'Atene, antes, durante y después de la restauración. Archivo fotográfico de los Museos Vaticanos.	299
Figuras 3.92.;3.93.	Antes y después del strappo realizado en la pared de la Cacciata di Eliodoro dal tempio. Archivo fotográfico de los Museos Vaticanos.	300
Figura 3.94.	Pared de la Messa di Bolsena. Archivo fotográfico de los Museos Vaticanos.	301
Figura 3.95.	Grapas y estucado en la Messa di Bolsena. Archivo fotográfico de los Museos Vaticanos.	301
Figura 3.96.	MaquetadelAnteproyectodel“CentrodeRestauraciones Artísticas y Arqueológicas” de España.	323
Figura 3.97.	Vista desde arriba de la maqueta del Anteproyecto del “Centro de Restauraciones Artísticas y Arqueológicas” de España.	323
Figura 3.98.	Vista en perspectiva de la maqueta del Anteproyecto del “Centro de Restauraciones Artísticas y Arqueológicas” de España.	324
Figura 3.99.	Carta de colores de los lápices RAK.	328
Figura 3.100.	Lápices Rak, inventados por Roig d'Alós.	328
Figura 3.101.	Luis Roig d'Alós (el primero de la quinta fila) junto a su mujer durante la Conferencia Internacional celebrada en Roma en 1961.	331

CAPÍTULO 4

- Figura 4.1. Panel de control RESCATE. En la parte de la izquierda se puede visualizar el panel de opciones y en la parte de la derecha se desarrolla la opción seleccionada en este panel. 342
- Figura 4.2. Panel de control RESCATE. Dentro de la opción de restauradores, se puede seleccionar el restaurador para editarlo. En esta imagen se ha seleccionado a Luis Roig d'Alós. 343
- Figura 4.3. Solapa "sobre el equipo" dentro de la página web de Rescate. 347
- Figura 4.4. Vista de publicaciones dentro de la página web de Rescate. 347
- Figura 4.5. Solapa "Obras" dentro del apartado Base de datos de la página web de Rescate. 348

CAPÍTULO 5

- Figura 5.1. Roig d'Alós en el aula de Restauración junto con sus alumnos realizando análisis. 355
- Figura 5.2. Luis Roig, junto con una alumna durante la restauración de la tabla de San Francisco de Paula. 358

ÍNDICE DE TABLAS

CAPÍTULO 3

Tabla 3.1.	Relación de las pinturas murales arrancadas en la casa de Félix Ferraz.	140
Tabla 3.2.	Procesos de restauración empleados por Luis Roig d'Alós en pintura mural.	200
Tabla 3.3.	Procesos de restauración empleados por Luis Roig d'Alós en pintura de caballete.	201
Tabla 3.4.	Obras estudiadas por Luis Roig d'Alós durante su visita al Museo de la Umbría en Perugia.	274
Tabla 3.5.	Exámenes e intervenciones de conservación y restauración, realizados durante la primera mitad del siglo XX en las paredes de la Estancia de la Signatura.	292
Tabla 3.6.	Exámenes e intervenciones de conservación y restauración, realizados durante la primera mitad del siglo XX en las paredes de la Estancia de Heliodoro.	293
Tabla 3.7.	Exámenes e intervenciones de conservación y restauración, realizados durante la primera mitad del siglo XX en las paredes de la Estancia del Incendio.	302
Tabla 3.8.	Exámenes e intervenciones de conservación y restauración, realizados durante la primera mitad del siglo XX en las paredes de la Estancia de Constantino.	303
Tabla 3.9.	Técnicas y procedimientos que utilizaban los restauradores italianos durante la restauración de pintura mural.	304
Tabla 3.10.	Materiales y técnicas utilizados en algunos procesos de intervención sobre pintura de caballete, por los restauradores Luigi Chiaserotti y Giovanni Micossi en 1949.	305

Tabla 3.11. Materiales y técnicas utilizados en algunos procesos de intervención sobre pintura de caballete, por los restauradores Luigi Brandi, Burattini y Giovanni Micossi en 1957.	305
Tabla 3.12. Materiales y técnicas utilizados por Luis Roig d'Alós en la restauración de pintura de caballete durante los años 60 del siglo XX.	306
Tabla 3.13. Relación los frescos expuestos en 1957 en la Muestra del Forte di Belvedere.	313

INDICE DE ANEXOS

Anexo 1.	Árbol genealógico.	407
Anexo 2.	Entrevistas realizadas.	411
Anexo 3.	Relación de alumnos.	419
Anexo 4.	Resumen de las memorias escritas por Luis Roig d'Alós de los cursos de 1939 a 1948.	423
Anexo 5.	Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.	433
Anexo 6.	Contactos internacionales, nacionales y locales.	453
Anexo 7.	Informes.	459
Anexo 8.	Resumen de las cartas.	475
Anexo 9.	Documentos.	493
Anexo 10.	Catálogo de reproducciones y piezas artísticas.	517
Anexo 11.	Catálogo razonado de las restauraciones.	533

RESPALDO Y PUBLICACIONES

La presente Tesis se ha podido realizar gracias a la Beca concedida por la Universidad Politécnica de Valencia para la Formación de Personal Investigador (FPI).

Dicha investigación se enmarca dentro de los tres proyectos de investigación:

- Archivo Storico dei Restauratori Europei- Rete Europea per lo Studio e La Documentazione delle Vicende Conservative del Patrimonio Culturale (referencia: Culture 2000. Project CH/A1/it-30). Concedido por Culture 2000 Programme of the European Union en 2006. I.P. Español: Pilar Roig Picazo.
- Archivo Histórico de los restauradores Españoles (HUM 2007-66286/ARTE). Financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Duración desde el 1 de octubre de 2007 hasta el 1 de octubre de 2010. I.P. Pilar Roig Picazo.
- Archivo Histórico de los restauradores Españoles Fase II. (HAR. 2010-20242). Financiado por Ministerio de Ciencia e Innovación. Duración desde el 1-1-2011 hasta el 31-12-2013. I.P. Pilar Roig Picazo.

Para optar a la Mención Internacional en el Título de Doctor se ha realizado una estancia breve de tres meses, gracias a las ayudas para estancias de Personal Docente e Investigador de la UPV en centros de investigación de prestigio (PAID-00-10), financiada por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Politécnica de Valencia, en los Laboratorios de Restauración de los Museos Vaticanos bajo la dirección del Dr. Antonio Paolucci y Maurizio di Luca y bajo la supervisión del doctor Guido Cornini.

Los resultados obtenidos a lo largo de la investigación se han publicado en el libro de "Archivo Histórico de los restauradores Españoles", en el 17th y 18th Congreso Internacional de Restauración y en la revista "ARCHE" del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV:

- BOSCH ROIG, Lucía; GUEROLA BLAY, Vicente; MADRID GARCÍA, José. A (2011). "Restauración de pintura de caballete desde la metodología de actuación del restaurador Luis Roig D'alós. (Valencia 1904-1968)", en XVIII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales- 18th International Meeting on Heritage Conservation, Granada, 9-11 noviembre de 2011, 476-479. ISBN: 978-84-338-5339-4.
- BOSCH ROIG, Lucía; ROIG PICAZO, Pilar; NEBOT DIAZ, Esther; MOLTÓ ORTS, Maite. "La recuperación de la memoria oral de la restauración en Bilbao a través del proyecto HAR. 2010-20242", en XVIII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales- 18th International Meeting on Heritage Conservation, Granada, 9-11 noviembre de 2011, 275-278. ISBN: 978-84-338-5339-4.
- MADRID, José. A.; BOSCH, Lucía; VALCARCEL, Juan; ROIG Pilar. "RESCATE. Espacio web del Archivo Histórico de Restauradores Españoles", en XVIII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales- 18th International Meeting on Heritage Conservation, Granada, 9-11 noviembre de 2011, 317-318. ISBN: 978-84-338-5339-4.
- BOSCH ROIG, Lucía; MADRID GARCÍA, José. A; GUEROLA BLAY, Vicente (2010). "Comparación entre los procedimientos, materiales y técnicas pictóricas utilizados en Italia y España durante la primera mitad del siglo XX", en la revista ARCHÉ. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV. Editorial, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 163-170. ISBN: 978-84-8363-563-6.

- BOSCH ROIG, Lucía; MADRID GARCÍA, José. A; GUEROLA BLAY, Vicente. (2010). "El interés documental, técnico y biográfico de los Archivos de los grandes restauradores españoles. Breve recorrido a través de la vida del restaurador Luis Roig d'Alós", en Archivo histórico de los restauradores españoles. Editorial, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 81-98. ISBN: 978-84-8363-563-6.
- GUEROLA BLAY, V; BOSCH ROIG, L; GOMIS CORELL, J.C. (2008). "Dos noticias para la biografía de Roig d'Alós. La Operación Rescate de Radio Nacional de España y TVE de 1967 y dos documentos de trabajo en La Vall D'uijó", en la revista ARCHE. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV. Editorial, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 87-96. ISBN: 1887-3960.
- BOSCH ROIG, L; MADRID GARCÍA, J.A.; ROIG PICAZO, P. (2008). "Archivo Histórico de Conservadores y Restauradores Españoles: La actuación del restaurador Luis Roig d'Alós (1905-1968)", en XVII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales- 17th International Meeting on Heritage Conservation, Castellón, 20-22 noviembre 2008, 357-360. ISBN: 978-84-482-5069-0.

Así mismo están aceptados y pendientes de próxima publicación, dos artículos en la revista "ARCHE" cuyos títulos son "Base de datos RESCATE. Catálogo de Restauradores Españoles" y "Luis Roig d'Alós (Valencia 1904-1968) en el ámbito de la restauración de pintura de caballete de las colecciones, museos e iglesias de la ciudad de Valencia".

RESUMEN

La investigación desarrollada en la presente Tesis Doctoral, se centra en la figura del catedrático de restauración Luis Roig d'Alós (Valencia 1904-1968), que desarrolló su labor dentro del campo de la conservación-restauración entre los años treinta y sesenta del pasado siglo, una época en la que en España la intervención sobre las obras de arte se realizaba generalmente por los artistas con criterios muy alejados de la idea de conservación que hoy conocemos.

El trabajo, antes de entrar a valorar la labor del profesor Roig d'Alós, analiza la situación de la restauración tanto en España como en Europa, poniendo de manifiesto las lagunas existentes en este campo además de la escasez de canales de información científica para investigar en el mismo.

A partir de ahí, y mediante la indagación en los archivos de la familia Roig Picazo, así como la investigación en las diferentes instituciones españolas e italianas con las que Roig d'Alós tuvo relación, se ha podido reconocer la trayectoria desarrollada como escultor, restaurador, profesor e investigador, destacando su continua búsqueda de respuestas, a través de la experimentación controlada, desarrollando fórmulas, técnicas y procesos de intervención de probada eficacia.

En el campo de la conservación-restauración cabe destacar el haber sido pionero, en la práctica y en la enseñanza de la restauración moderna, poniendo en marcha en Valencia en 1940, una de las primeras asignaturas de restauración de España, utilizando criterios, procedimientos y técnicas claramente modernos, que todavía tardarían décadas en extenderse a nivel

nacional. Nos referimos a temas como: la realización del examen previo de la obra para reconocer sus materiales, técnicas y deterioros, utilizando técnicas fotográficas avanzadas como la fotografía de espectro ultravioleta; el uso de la mesa de forrado al vacío inventada en Alemania; la utilización de materiales reversibles en los diferentes procesos de la restauración; el uso de criterios de restitución claramente avanzados para su época, como la tinta neutra; o la documentación del proceso de intervención con datos del antes, durante y después de la restauración.

En definitiva nuestra investigación ha puesto de manifiesto la importancia que para el desarrollo de la restauración moderna, ha tenido la figura del profesor Roig d'Alós, en especial para la propia trayectoria de la restauración en Valencia, donde sus alumnos aventajados siguieron su línea emprendedora situándola en un lugar destacado dentro del panorama nacional.

Igualmente la investigación llevada a cabo en este trabajo nos ha permitido desarrollar y poner en práctica, un protocolo de actuación para el reconocimiento de la trayectoria de los restauradores que por sus aportaciones destacadas, deben de figurar en la base de datos RESCATE, elaborada dentro del Proyecto de Investigación del Plan Nacional "Archivo Histórico de Restauradores Españoles". Todo ello permitirá tener una visión de conjunto de la historia y evolución de la conservación y restauración en España durante los dos últimos siglos.

RESUM

La investigació desenvolupada en la present Tesi Doctoral se centra en la figura del catedràtic de restauració Luis Roig d'Alós (València 1904-1968), que va portar a cap la seua labor dins del camp de la conservació-restauració entre els anys trenta i seixanta del passat segle, una època en la qual, a Espanya, la intervenció sobre les obres d'art es realitzava generalment pels artistes amb criteris molt allunyats de la idea de conservació que avui coneixem.

El treball, abans d'entrar a valorar la labor del professor Roig d'Alós, analitza la situació de la restauració tant a Espanya com a Europa, i posa de manifest les llacunes existents en aquest camp a més de l'escassetesa de canals d'informació científica per a investigar-hi.

A partir d'ací, i mitjançant la indagació en els arxius de la família Roig Picazo, així com la investigació en les diferents institucions espanyoles i italianes amb les quals Roig d'Alós va tenir relació, s'ha pogut reconèixer la trajectòria desenvolupada com a escultor, restaurador, professor i investigador, tot destacant la seua contínua recerca de respostes, a través de l'experimentació controlada, desenvolupant fórmules, tècniques i processos d'intervenció de provada eficàcia.

En el camp de la conservació-restauració cap destacar l'haver estat pioner, en la pràctica i en l'ensenyament de la restauració moderna, engegant a València, en 1940, una de les primeres assignatures de restauració d'Espanya, amb criteris, procediments i tècniques clarament moderns, que encara tardarien dècades a estendre's a nivell nacional. Ens referim a temes com: la

realització de l'examen previ de l'obra per a reconèixer els seus materials, tècniques i deterioracions, utilitzant tècniques fotogràfiques avançades com la fotografia d'espectre ultraviolat; l'ús de la taula de folrat al buit inventada a Alemanya; la utilització de materials reversibles en els diferents processos de la restauració; l'ús de criteris de restitució clarament avançats per a la seua època, com la tinta neutra; o la documentació del procés d'intervenció amb dades de l'abans, durant i després de la restauració.

En definitiva, la nostra investigació ha posat de manifest la importància que per al desenvolupament de la restauració moderna, ha tingut la figura del professor Roig d'Alós, especialment per a la pròpia trajectòria de la restauració a València, on els seus alumnes avantatjats van seguir la seua línia emprendora situant-la en un lloc destacat dins del panorama nacional.

Igualment la investigació duta a terme en aquest treball ens ha permès desenvolupar i posar en pràctica, un protocol d'actuació per al reconeixement de la trajectòria dels restauradors que, per les seues aportacions destacades, han de figurar en la base de dades RESCAT, elaborada dins del Projecte d'Investigació del Pla Nacional "Arxiu Històric de Restauradors Espanyols". Tot això permetrà tenir una visió de conjunt de la història i evolució de la conservació i restauració a Espanya durant els dos últims segles.

SINTESI

La ricerca sviluppata in questa Tesi di Dottorato, si centra sulla figura del Cattedratico di Restauro Luis Roig d'Alós (Valencia 1904-1968) che sviluppò il suo lavoro nell'area della conservazione ed il restauro tra gli anni trenta e sessanta del XX secolo, in un periodo nel quale in Spagna l'intervento sulle opere d'arte era realizzato solitamente da artisti con criteri molto lontani dall'idea di conservazione che conosciamo oggi.

La tesi, prima di entrare a valutare l'opera del professore Luis Roig d'Alós, analizza la situazione del restauro in Spagna e Europa, evidenziando le lacune che esistevano in questo campo, e la scarsità di canali di informazione scientifica.

Successivamente, attraverso l'indagine negli archivi della famiglia Roig Picasso, e di altri di diverse istituzioni spagnole ed italiane con i quali Roig d'Alós ha collaborato, si è potuto riconoscere la sua storia come scultore, restauratore, professore e ricercatore, mettendo in risalto la sua continua ricerca di risposte, attraverso la sperimentazione controllata, sviluppando "formule magistrali", tecniche e processi di intervento, ancora efficaci.

Nel campo della conservazione ed il restauro bisogna evidenziare che è stato tra i primi nella pratica e nel insegnamento del restauro moderno, creando a Valencia nel 1940, uno dei primi corsi di restauro in Spagna, usando criteri, procedure e tecniche moderne, che impiegheranno decenni ad diffondersi a livello nazionale. Parliamo di temi come: la realizzazione di un esame preliminare dell'opera per riconoscere i materiali costitutivi, tecniche esecutive e deterioramento, utilizzando tecniche fotografiche avanzate come

la fotografia all'ultravioletto; l'uso del tavolo per la foderatura a vuoto inventato in Germania; l'uso di materiali reversibili nelle diverse fasi del restauro; l'uso di criteri di ritocco innovativi per questo periodo, come la tinta neutra; o la documentazione del processo d'intervento con i dati del prima, durante e dopo il restauro.

Infine, la nostra ricerca ha messo in evidenza l'importanza che ha avuto il Professore Roig d'Alós per lo sviluppo del restauro moderno, e specialmente per la storia del restauro a Valencia, dove i suoi migliori allievi continuarono la sua linea innovativa situandola in un posto di rilievo nel panorama nazionale.

Nello stesso modo, la ricerca condotta in questo studio ci ha permesso di sviluppare e mettere in pratica, un protocollo di attuazione per il riconoscimento dei restauratori che hanno realizzato un percorso di eccellenza e che meritano di rientrare nella banca dati RESCATE, sviluppata nel Progetto di ricerca del Piano Nazionale di "Archivio Storico di Restauratori Spagnoli". Tutto questo avrà una panoramica della storia e l'evoluzione della conservazione ed il restauro nella Spagna degli ultimi due secoli.

SUMMARY

The research developed in the present Doctoral Thesis, focuses on the figure of the restoration Professor Luis Roig d'Alós (Valencia, 1905-1968). He developed his work in the field of conservation-restoration between the thirties and sixties. At that time, in Spain, the art work intervention criterion followed by the artists was far away from the idea of conservation we know today.

This work, before commenting the work of Professor Roig d'Alós, analyzes the situation of the restoration in Europe and particularly in Spain, highlighting the tremendous gaps existing in this field, and the scarcity of scientific research information channels.

From here on, and through inquiry into the Roig Picazo family archives and into the different Spanish and Italian institutions with which Roig d'Alós was related, it has been elucidate his developed career as a sculptor, restorer, professor and researcher, highlighting their continued search for answers through controlled experimentation, developing "master formulas", techniques and intervention processes with proven efficacy.

In the field of conservation-restoration it must be emphasized that he was a pioneer in practicing and teaching modern restoration. He launched in Valencia in 1940, one of the first subjects of restoration in Spain, using modern criteria, procedures and techniques that still took decades to spread nationally. We refer to such issues as: the execution of a preliminary examination of the art work in order to recognize materials, techniques, and damages, by using advanced photographic techniques such as ultraviolet

photography; the use of vacuum table invented in Germany; the use of reversible materials in the various restoration processes; the use of restitution criteria clearly advanced for its time, as the neutral ink; or the intervention process documentation with data about before, during and after the restoration.

In short, the research has shown the importance of the professor Roig d'Alós for the development of modern restoration in Spain, especially for the restoration trajectory in Valencia, where his advanced students continued his enterprising line placing his research in the top of the national scene.

Likewise, the research followed in this thesis has allowed us to develop a protocol for the recognition for the recognition of restorers that due to their career and outstanding contributions must be in the RESCATE database. Database elaborated within the Research Project of the National Plan "Historical Archive of Spanish restorers". This database will make possible to have an overview of the history and evolution of the conservation and restoration in Spain during the last two centuries.

AGRADECIMIENTOS

A José Antonio Madrid García, profesor titular del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia, por la gran dedicación y amistad que ha mostrado en todo momento, apoyándome y creyendo en mí.

A Vicente Guerola Blay, profesor titular del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia, por su gran ayuda en la identificación de las obras pictóricas, mostrándome su respaldo, ayuda y amistad.

A Antonio Paolucci, director de los Museos Vaticanos y Maurizio Di Luca, Inspector Jefe de los laboratorios de restauración de los Museos Vaticanos, por permitirme investigar durante tres meses en dichos laboratorios, haciendo posible que la presente tesis opte a la Mención Internacional.

A Guido Cornini, *Curatore del Reparto per le Arti Decorative* de los Museos Vaticanos, por su tutela constante en dichos Museos, facilitándome lo necesario para el desarrollo de la investigación y mostrándome sus conocimientos.

A todos los restauradores de los Museos Vaticanos y en especial a Paolo Violini, Bruno Marocchini y Filippo Petrignani por abrirme las puertas al maravilloso mundo de la restauración en Italia.

Al Proyecto Europeo Charisma por concederme el privilegio de disfrutar de una estancia breve en el *Opificio delle Pietre Dure* en Florencia y en especial

A Carlo Lali, director de los laboratorios científicos del *Opificio*, por facilitarme información para el desarrollo de la investigación, así como a los restauradores Fabrizio Bandini y Sabino Giovannoni por mostrarme sus conocimientos sobre la técnica de arranque de pintura mural.

A los entrevistados: Manola Algarra, Amparo Algarra, Francisco Arquillo, Virtudes Azpitarte, Rafael Catalá, Rafael Contreras, José Contreras, Felipe Garín LLombart, Víctor Manuel Gimeno, Joaquín Michavila, Carmen Pérez, José Luis Regidor Merino, Santiago Rodríguez, Luis Roig Picazo, Marta Roig Picazo y Pilar Roig Picazo, por introducirme en un mundo de recuerdos y permitirme indagar en la figura de Luis Roig d'Alós.

A Gianluigi Colalucci (doctor honoris causa de la Universidad Politécnica de Valencia), Daniela Bartoletti (restauradora), M^a Lluisa Tolosa Robledo (profesora titular del departamento de Comunicación audiovisual e Historia del Arte de la facultad de Bellas Artes de la UPV), José Manuel Barros (profesor del dto. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV), Rafael García Mahiques (profesor titular del dto. de historia del arte de la Universidad de Valencia), Joan J. Gavara (Prior), Ximo Company (Catedrático de historia del arte de la Universidad de Lleida), Ana María Rosso Rosso (Profesora del Instituto Universitario Nacional del Arte de Buenos Aires (IUNA) y a Beatriz Santamarina (profesora titular del dto. de sociología y antropología social de la Universidad de Valencia), por facilitarme información para el desarrollo de la investigación.

A Francisco Bosch Reig, Catedrático de Química Analítica de la Universidad de Valencia, por la realización de análisis químico de muestras.

A Paz Olmos (directora del Museo de Bellas Artes, San Pio V de Valencia) y a Pilar Ineba (restauradora) por permitirme acceder a los fondos del Museo.

A Enrique Panés, director de la Real Academia de España en Roma, por darme la oportunidad de hospedarme durante un mes en el recinto, teniendo el privilegio de conocer al personal adscrito a la Academia y de consultar los archivos.

A mi amiga Acerina García por las traducciones al Italiano.

Al Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Politécnica de Valencia por concederme la Beca de Formación de Personal Investigador (PFI) en 2008 para la realización de la tesis y la estancia breve de tres meses en 2010 para trasladarme a los laboratorios de Restauración de los Museos Vaticanos.

Al Ministerio de Educación y Ciencia por la concesión del proyecto "Archivo Histórico de Restauradores Españoles" (2007-2010) y al Ministerio de Ciencia

e Innovación por la concesión del proyecto “Archivo Histórico de Restauradores Españoles Fase II” (2011-2013), a los cuales estoy adscrita y que me han permitido realizar esta investigación, así como a los investigadores de dichos proyectos por su ayuda y compañerismo: Pilar Roig, José Madrid, Vicente Guerola, Juana Bernal, Esther Nebot, Maite Moltó, Pablo González, Juan Valcárcel y Pilar Soriano.

A mis compañeros del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia y en especial a José Luis Regidor Ros y M^a Carmen Talamantes por su inestimable ayuda.

Al departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia y en especial a Alex por ayudarme con la tramitación de la tesis.

A mis padres, Pilar e Ignacio, por acercarme al mundo de la restauración y darme la oportunidad de descubrir la figura de Luis Roig d’Alós, ayudándome constantemente, mostrándome su cariño, transmitiéndome su constancia en el trabajo y educándome a través de los valores del esfuerzo y el rigor.

A mis hermanos Nacho, Luis y Pilar por acompañarme y enseñarme a crecer junto a ellos, animándome y dándome buenos consejos.

A mis amigos Julia, Sara, M^a José, Gloria, Vanesa, Miriam, Nico, Abraham..., con los que he compartido momentos inolvidables.

A Marcos por su amor, sensibilidad, complicidad y creatividad.

ÍNDICE CRONOLÓGICO

1904	Nace en la calle de Frígola nº 1 en Valencia.
1927	Crea la Asociación de Estudiantes de Bellas Artes de Valencia.
1927-35	Director de las clases de dibujo del Patronato de la Juventud Obrera de Valencia.
1929	Pensión para realizar un primer viaje de estudios por Italia.
1930	Director de las clases de dibujo del natural en lo Rat-Penat.
1931	Obtiene el Título de Profesor de Dibujo.
1932	Primera exposición individual en los salones del Ateneo Mercantil de Valencia. Nombrado profesor ayudante interino en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, encargado del taller de vaciado como conservador del material de estatuas, restaurador del mismo y vaciador.
1934	Publicación del libro: <i>Artes y Oficios. Materiales y procedimientos escultóricos, industriales y artísticos.</i>

1935	Escultor anatómico de la Facultad de Medicina de Valencia.
1939	Elegido agente del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Maestro de Taller de Modelado y Vaciado de la Escuela de Cerámica de Manises. Auxiliar interino de restauración de escultura de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos.
1941	Restauración de las pinturas de la bóveda del presbiterio de la iglesia del Santo Ángel de la Vall d' Uixó.
1942	Expone en la XX Feria Muestrario Internacional de Valencia. Expone en la Feria Muestrario de Lyon.
1943	Publicación del libro: <i>Restauración de una pintura mural al fresco; Estudio técnico realizado en las pinturas de la bóveda del presbiterio de la iglesia del Santo Ángel, de la Vall d'Uixó</i> (Castellón de la Plana) Valencia.
1945	Obtiene el cargo de Restaurador Artístico Municipal de Valencia por oposición.
1948	Catedrático Numerario por concurso oposición de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en la asignatura "Restauración de Cuadros y Estatuas". Pensionado por el Estado Italiano para realizar estudios de perfeccionamiento en el <i>Istituto Centrale per il Restauro</i> en Roma.
1954	Restauración de tablas y lienzos de la Catedral de Valencia, en el Colegio del Patriarca. Restaura la <i>Inmaculada con los Jurados de la Ciudad</i> , de Jerónimo Jacinto de Espinosa propiedad del Ayuntamiento de Valencia.
1956	Premio extraordinario del Excmo. Ayuntamiento de Valencia en el Certamen Literario de Sagunto con el tema – "Estudio histórico artístico del artesanado mudéjar de la Iglesia de la Sangre de Sagunto".

- 1957 Pensionado por el Ministerio de Educación Nacional durante tres meses a Italia, para investigar sobre el tema “Técnica de la restauración de cuadros y estatuas y funcionamiento de los centros de enseñanza de esta especialidad”.
- 1958 Premio extraordinario del Excmo. Ayuntamiento de Valencia en el Certamen Literario de Sagunto con el tema “La familia de los Vergara”.
- Restauración de las ocho Rocas de la procesión del Corpus Cristi.
- Restauración de la tabla flamenca *El Juicio Final* de Vrancke Van der Stock de la colección del Excmo. Ayuntamiento de Valencia.
- 1960 Restauración de la tabla *Nuestra Señora de la Sapiencia* de Nicolás Falcó de la Universidad de Valencia.
- Premio extraordinario del Excmo. Ayuntamiento de Valencia en el Certamen Literario de Sagunto con el tema “Rutas artísticas de artistas valencianos”.
- 1961 Miembro asociado del el Instituto Internacional de Conservación de Obras de Arte e Historia de Londres (IIC).
- Pensionado por el Ministerio de Educación Nacional para realizar intercambios técnicos en Italia y representar a España en el Congreso Internacional celebrado en Roma, organizado por el Instituto Internacional de Conservación de Obras de Arte e Historia de Londres (IIC).
- Premio Nacional de Arquitectura por el anteproyecto del “Centro de Restauraciones Artísticas y Arqueológicas” de España junto con los arquitectos Fernando Higueras Díaz y Rafael Moneo Vallés.
- 1962 Arranque y restauración de las pinturas murales de la Casa de Félix Ferraz en Valencia.
- 1963 Premio Pere Compte por una monografía presentada a los LXXX Juegos Florales de la ciudad de Valencia, convocados por “Lo Rat Penat”, con el tema “El templo de los Santos Juanes. Monumento Histórico Artístico. Aspectos históricos de la reconstrucción Arquitectónica y elementos decorativos”.

- 1964 Pensionado para intercambiar técnicas en el *Institut für technologie der Malerei*, con el mismo Doctor Rolf E. Straub en Stuttgart, Alemania.
- 1966 Restauración de la Capilla de la Comunión de los Santos Juanes de Valencia.
- 1967 Miembro de la Asociación Nacional de Catedráticos y Profesores de las Escuelas Superiores de Bellas Artes.
- 1968 Muere en Valencia en la calle Lepanto nº1.

ASPECTOS GENERALES

1



1

ASPECTOS GENERALES

Las primeras intervenciones de “restauración” en las obras de arte surgen en el siglo XVIII cuando el artista repara las obras sin respetar el sentido primigenio de la obra. Estas actuaciones hacen que en el siglo XX se comience a tener conciencia del valor de las obras de arte, investigando para emplear materiales y técnicas que no sean agresivos e invasivos para la obra. Es en este siglo cuando surge la figura del restaurador en los talleres de los museos poniendo en práctica el concepto de conservación, interviniendo sobre las obras dañadas para impedir el paulatino deterioro de las pinacotecas. Por todo ello dentro de la evolución de la restauración en España, uno de los aspectos que se deben resaltar es la labor del conservador-restaurador-científico que trabajando desde el silencio, ha sentado las bases de lo que hoy entendemos como profesión.

Esta investigación ha podido profundizar en tres aspectos que debe desarrollar un profesional de la conservación y restauración, como son: la investigación, el trabajo preciso y constante, y la difusión. Estos tres aspectos se consideran hoy fundamentales dentro de la formación de estos profesionales y no es de extrañar que encontremos una correlación, casi directa, con lo que las Facultades de Bellas Artes, ofrecen en sus Planes de Estudios, a través de la antigua Licenciatura y actualmente en los Grados de Conservación y Restauración.

La realización de esta tesis es fruto de la necesidad, tanto personal como profesional, de hacer visible la figura del restaurador Luis Roig d'Alós resaltando su quehacer personal y profesional con el objetivo de revalorizar su trayectoria y remarcar sus logros científicos. Para acometer nuestro

objetivo hemos realizado una exhaustiva revisión de su archivo personal a la vez que se ha indagado en las fuentes documentales de diversos archivos y bibliotecas, de forma que los datos aportados directa o indirectamente sobre su trayectoria, han sido contrastados. Asimismo se han realizado una serie de entrevistas semidirigidas¹ que han servido para entender mejor su perfil humano y para situarlo en el contexto histórico y social en el que se movía.

Personalmente estudiar la figura de Roig d'Alós ha sido una experiencia muy interesante, descubriendo y conociendo su atractiva personalidad, su participación y dedicación a la ciudad de Valencia, a través de la recuperación de varios conjuntos pictóricos y escultóricos, su dedicación al mundo académico creando la asignatura de restauración en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, y a nivel de gestión, formando parte de jurados, homenajes, entre otros y sobre todo por su aportación al mundo científico.

1.1. RECURSOS UTILIZADOS PARA EL DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN.

Se entiende de gran importancia que se valore y reconozca el esfuerzo que muchos restauradores han realizado a lo largo de su vida, poniendo en valor sus archivos personales, es decir, la documentación que han ido produciendo y recopilando a lo largo de su actividad, con el fin de impedir que se pierda o quede en el olvido, recuperándola para la memoria histórica de la restauración. Lo que ayudará a profundizar y clarificar la historia de la restauración en España, campo éste muy abierto y todavía en fase de desarrollo.

En esta dirección de recuperación de la memoria y archivos personales de los restauradores, el primer paso fue el Proyecto Europeo concedido por *Culture 2000 Programme of the European Union con el nombre "Archivio Storico dei Restauratori Europei"*², respaldado por ocho instituciones, como son l'Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano- Bergamo (Italia), *Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro*, Roma (Italia) (dependiente del Ministero dei Beni Culturali Italiano), Universidad italiana *Degli Studi della Sapienza*, Roma (Italia), el *Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France- C2RMF*, París (Francia), Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica, Valencia (España), *Hochschule Fur Angewandte Wissenschaft Und Kunst de Hildesheim* (Alemania), *State Centre for the Conservation and Restoration of Historic*

¹ Ver anexo 2. Entrevistas realizadas.

² El Proyecto Europeo "*Archivio Storico dei Restauratori Europei*" (ASRE), tiene como referencia: Ref- CH/A1/IT-302. Los resultados de este proyecto están recogidos en el libro: *Amplius vetusta servare. Primi esiti del progetto europeo Archivio Storico dei Restauratori Europei*.

Monuments of Budapest (Hungria) y el International Institute for Conservation of Historic and Artistic Work de Londres (Reino Unido) (AAVV, 2006: 19).

La experiencia adquirida por la responsable española en el citado Proyecto Europeo, la Dra. Pilar Roig Picazo, ha hecho posible la continuidad de la investigación a nivel nacional, mediante la obtención como IP de sendos proyectos concedidos por el Ministerio de Educación y Ciencia, con el título “Archivo Histórico de restauradores españoles”³ (en el periodo 2007-2010), y su segunda parte en el periodo 2011-2013⁴.

Estos proyectos se basan en la reconstrucción del perfil biográfico de los más relevantes restauradores españoles del siglo XX, que han desarrollado su actividad en las principales ciudades de la Nación, como Madrid, Barcelona, Sevilla y Valencia (ya recopiladas), y Bilbao, Granada y Valladolid, en fase de recopilación. Contando para ello con un equipo multidisciplinar que ha desarrollado una extensa labor de documentación.

En la actualidad, la sede de este proyecto de investigación se sitúa en el aula-taller Roig d’Alós ubicado en la Plaza del Portal Nuevo nº 2 y 3 del centro histórico de Valencia, en el que Luis Roig de la Concepción⁵ en 1904 fundó el taller de escultura, talla y decoración, y que desde 1994 forma parte de los espacios docentes y de investigación del Departamento de Conservación y Restauración de la Universidad Politécnica de Valencia. En este taller se están depositando los archivos recopilados, para la consulta de los investigadores que lo deseen.

Este Proyecto de Investigación ha sido una pieza fundamental en esta tesis, pues gracias a él y a la beca de Formación de Personal Investigador (FPI) concedida desde el 1 de Mayo 2008 al 30 de Abril de 2012 por la Universidad Politécnica de Valencia⁶, hemos tenido la oportunidad de investigar durante cuatro años, sobre la Historia de la Restauración, profundizando en la figura de Luis Roig d’Alós, dándole la importancia que se merece, y añadiendo a este Archivo Histórico, documentación que permitirá ir reconstruyendo más a fondo la Historia de la Restauración en España.

³ La referencia del proyecto “Archivo Histórico de Restauradores Españoles” es: Ref-HUM 2007-66286/Arte.

⁴ La segunda parte del proyecto “Archivo Histórico de Restauradores Españoles fase II” tiene como referencia: HAR. 2010-20242.

⁵ Tallista y padre de Luis Roig d’Alós.

⁶ La beca FPI ha sido concedida por el Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo e Innovación de la Universidad Politécnica de Valencia.

Así pues cabe indicar que la presente Tesis Doctoral se enmarca dentro de este Proyecto, centrándonos particularmente en la figura de Luis Roig d'Alós (1904-1968), catedrático de restauración de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Este representó un punto de inflexión tanto en la evolución del campo profesional como en los estudios universitarios actuales. Los avatares históricos que le tocaron vivir, tales como incendios, saqueos, movimientos iconoclastas o inundaciones, como la gran riada de 1957, hicieron que fuera una pieza importante durante la primera mitad del siglo XX en la ciudad de Valencia, ya que ayudó a recuperar algunas de las obras deterioradas durante estos acontecimientos. Igualmente intervino para conseguir que la restauración fuera reconocida como una especialidad importante en la enseñanza. De este modo sus discípulos obtuvieron una formación y una experiencia con la que poder actuar sobre las obras deterioradas, de forma coherente y siguiendo unos criterios de intervención basados en el buen uso de los materiales y las técnicas para de esta forma lograr el mayor respeto hacia las obras a intervenir.

Debido a la influencia ejercida por profesionales de la restauración, como Luis Roig d'Alós, el Gobierno Central creó en el año 1940, asignaturas de restauración en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Madrid, Valencia, Barcelona y Sevilla⁷ (Roig y González, 2006a: 69). Su constante entusiasmo por el reconocimiento de la restauración, tan poco valorada en las Escuelas, le hizo ganar en el año 1948 la cátedra de restauración en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

A pesar de la escasa consideración hacia la asignatura de restauración por parte de la Escuela de Bellas Artes de Valencia⁸, Luis Roig d'Alós consiguió, tras largas luchas, mantener los estudios y hacer que gran parte del alumnado se interesase por ella.

Era una época difícil, tras la guerra civil (1936-39), que durante cuatro años paralizó las enseñanzas artísticas, y en las que la restauración no se consideraba como una disciplina importante dentro de los planes de estudio. Al comenzar desde cero, la Escuela de Bellas Artes no tenía muchos medios para su buen desarrollo y fue una lucha continua que se sigue manteniendo incluso en nuestros días con el fin de conseguir el reconocimiento que se merece.

⁷ ESPAÑA. Decreto de 30 de julio de 1940 por el que se reorganizan las Escuelas Superiores de Bellas Artes. *Boletín Oficial del Estado*, 11 de agosto de 1940, nº 224, p. 5574-5577.

⁸ Carta escrita por Luis Roig d'Alós al Director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia el 5 de noviembre de 1967. ENV-1967/_606.

Lo que se pretende reflejar con esta investigación es el progreso de su vida, a través de sus facetas como escultor y artista, utilizando distintos materiales para sus creaciones e investigaciones. Como docente, enseñando técnicas y procedimientos artísticos y de restauración. Como restaurador, trabajando en obras de gran envergadura para devolverles su estado primitivo y como investigador creando productos y materiales nuevos para la restauración de obras de arte.

También pretendemos mostrar los resultados de sus actuaciones, los tratamientos utilizados y el nivel de implicación en las mismas. En definitiva, los avances obtenidos en su trayectoria profesional y el reconocimiento y repercusión de su labor fuera de España.

Al mismo tiempo y para situarnos en el contexto histórico, en el que trabajó Roig d'Alós, hemos obtenido una visión global de la época en la que fue transcurriendo su trayectoria humana y profesional.

Este trabajo, nos ha llevado a indagar en los diversos aspectos de su vida, reconociendo en su archivo personal, propiedad de la familia Roig Picazo, y a través de entrevistas realizadas a familiares, amigos, alumnos, compañeros, profesionales e investigadores, lo metódico y cuidadoso que era con su documentación, desentrañando su personalidad y su pasión por la conservación y la restauración del Patrimonio Artístico Valenciano.

1.2. OBJETIVOS

Dada la inserción de esta investigación en el ámbito del proyecto “Archivo Histórico de Restauradores Españoles”, que como hemos comentado anteriormente, se basa en la reconstrucción del perfil biográfico de los más relevantes restauradores españoles, nuestro objetivo general para el desarrollo de esta tesis, es poner en valor la figura del restaurador Luis Roig d'Alós. Objetivo general que pretendemos alcanzar a través de los siguientes objetivos más específicos:

- Identificar, reconocer, recopilar, reordenar, inventariar, sistematizar y conservar el archivo personal de Luis Roig d'Alós.
- Reconocer la evolución de las técnicas y los materiales empleados por los restauradores de la época a través de la investigación científica.
- Puesta en valor de las diferentes actividades desarrolladas por Roig d'Alós a lo largo de su trayectoria, desde sus inicios en el taller paterno hasta su fallecimiento. Recopilando sus aportaciones a la

docencia y la investigación, así como las intervenciones artísticas y de restauración, examinando las obras que no han sido intervenidas posteriormente, para valorar el estado de conservación en el que se encuentran.

- Digitalización de sus obras inéditas (monografías, apuntes o tratados) para su posible publicación.
- Tratar la información para poder llegar a realizar una guía temática de las fuentes para la historia de los restauradores españoles e introducirla en una base de datos con información biográfica de los restauradores y sus intervenciones.

1.3. METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO

La metodología que hemos desarrollado a lo largo de esta investigación se puede dividir en varias fases. Comenzando con una revisión bibliográfica, acceso y consulta en las fuentes de información que contengan, suministren o transfieran cualquier referencia y sobre todo que remitan a fuentes primarias sobre el restaurador Luis Roig d'Alós. Posteriormente se ha realizado un vaciado del Archivo de Luis Roig d'Alós, que contiene la documentación que fue produciendo a lo largo de su trayectoria. A través de este archivo hemos obtenido gran cantidad de información, que ha sido importante para poder organizar y sintetizar la vida del restaurador. Asimismo se han realizado varias entrevistas con el fin de conseguir información a través de las personas que estuvieron relacionadas con él. Para un mayor conocimiento sobre la técnica y el procedimiento que Roig d'Alós utilizaba en sus restauraciones y con el fin de observar el estado de conservación en el que se encuentran las obras en la actualidad, se ha procedido a un examen visual de las obras intervenidas. A raíz de toda la documentación consultada, se ha seleccionado la información necesaria para el desarrollo de esta tesis.

a.- Revisión de las fuentes:

En primer lugar se ha procedido a una revisión de la información a través de bibliotecas, hemerotecas y archivos, ubicados tanto en España como en Italia. Esta búsqueda se ha realizado en diferentes centros:

- Archivo Municipal de Valencia. Revisando cualquier documento que hiciera referencia a Luis Roig d'Alós en su cargo de Restaurador Municipal de Valencia.

- Archivo de los laboratorios de restauración de los Museos Vaticanos, consultando aquellos legados de restauración de pintura de caballete y de pintura mural en la primera mitad del siglo XX, y en especial en el periodo comprendido entre los años 30 y 60.
- Biblioteca Valenciana. Hemos accedido para revisar los fondos depositados en esta, en los que se encuentran libros y fotografías sobre la figura de Luis Roig d'Alós. Toda la documentación encontrada se localiza en el fondo moderno de la biblioteca, donados por "Garín", "Julián San Valero", "Almela y Vives", "Salvador Pallarés" o "José Huguet".
- Biblioteca Apostólica Vaticana, consultando libros impresos del siglo XVIII aportándonos información sobre las *Estancias de Rafael* y sus antiguas restauraciones.
- Biblioteca de los laboratorios de restauración de los Museos Vaticanos.
- Hemeroteca de la Biblioteca General de la Universidad Politécnica de Valencia.

Además hemos realizado una revisión de las investigaciones realizadas hasta la actualidad sobre Luis Roig d'Alós, consultando artículos en revistas de restauración, recortes de periódico de la época y bibliografía específica. A través de este trabajo hemos podido trazar las líneas principales de la estructura de nuestra investigación, mediante la consideración de esos tres grandes aspectos que marcan su trayectoria, como son la docencia, la investigación y la difusión.

b.- Archivo de la familia Roig Picazo:

Este archivo es el legado que Luis Roig d'Alós fue conservando, de manera ordenada, a lo largo de los años. Para que se entienda cual es la extensión de este archivo diremos que hemos encontrado más de 30 archivadores llenos de documentos, epístolas, recortes de periódico, títulos, fichas sobre materiales que usaba; información sobre sus viajes de estudios, apuntes con el temario y lecciones que impartía en sus clases, sobre sus restauraciones, libros inéditos, documento gráfico,... Este archivo consta de: 743 cartas; alrededor de 80 informes; en torno a unas 400 imágenes; 150 libros; 22 títulos; 2 certificados académicos; 7 guiones de conferencias realizadas; 4 entrevistas; 7 documentos acreditativos de haber sido pensionado; 7 estudios realizados durante sus viajes por Italia; fichas con productos de la industria LUROA; alrededor de 100 recortes de prensa; 7

documentos relacionados con el Santo Cáliz; 15 recibos con productos que usaba Luis Roig, entre la mucha documentación de la que dispone. Para llevar a cabo esta investigación hemos vaciado y consultado todo este archivo. Pudiéndose considerar ésta como una de las fases más importantes de nuestro trabajo, ya que al poner en valor toda esta documentación se ha podido hilar correctamente toda su experiencia vital.

Debido a su gran extensión, hemos decidido centrarnos en aquellos aspectos más relevantes en su vida. Toda esta información la hemos ordenado y hemos valorado lo que realmente era necesario para el corpus que define su biografía:

- Realización de una exhaustiva recopilación de toda su correspondencia, tanto la que escribía, de la que se hacía en muchos casos una copia, como la que recibía, con el fin de reconocer con quien se relacionaba, qué tipo de relación mantenía y para poder situarlo en un contexto socio-político, cultural, económico e incluso ético-religioso. Para su fácil acceso y organización, toda la correspondencia se ha introducido dentro de un programa de tratamiento de la información, en el que se ha creado una base de datos específica y de uso particular. Para ordenar la información se ha realizando una clasificación por fecha, lugar, autor, idioma y se ha diferenciado el tipo de carta según sea recibida o enviada. Igualmente y para una mejor comprensión de la información se ha introducido en esta base de datos, un resumen aclaratorio del contenido de la carta⁹.
- Transcripción de los documentos escritos como artículos, estudios, informes y procesos de restauración y el escaneado de documentación gráfica, títulos académicos, recortes de periódico, dibujos sobre retablos y documentos oficiales.
- Revisión de la biblioteca personal, con la intención de conocer qué libros le ayudaron a formarse en la especialidad de restauración.
- Escaneado, transcripción y actualización de sus libros inéditos.
- Transferencia a soporte digital a través de la Filmoteca Valenciana, de algunas de las películas, con temas cotidianos o fiestas populares, que se conservan en el archivo.

⁹ En el Anexo 8- Informes de cartas, se puede ver una selección de las cartas.

c.- Entrevistas semidirigidas:

La realización de las entrevistas ha ido encaminada a la transmisión oral de información de personas que lo conocieron u oyeron hablar de él, con el fin de poder acercarnos más a la figura del restaurador valenciano.

Hemos diseñado un tipo de entrevista para cada informante, orientando las preguntas según el tipo de relación que mantenía con Luis Roig d'Alós. De este modo abarcamos su aspecto profesional y personal. Las entrevistas las realizamos a sus familiares más cercanos que aun viven y le conocieron. A su vez hemos escogido a algunos de sus discípulos y a aquellas personas que habían tenido algún tipo de contacto profesional.

Nos encontramos con el inconveniente de que, Roig d'Alós, al morir todavía en edad laboral, algunas de las personas que mejor le conocían profesionalmente han fallecido o son muy mayores.

Las entrevistas que se han efectuado en esta investigación se podrían agrupar en un total de veinte. Diecisiete han sido realizadas a personas que lo conocieron directa e indirectamente, siete de ellas se han llevado a cabo a familiares, entre los que destacamos las entrevistas a sus tres hijos, ya que nos han aportado una gran información sobre su carácter, sus costumbres y a su vez nos han transmitido los recuerdos de las historias vividas y contadas por él. En el ámbito profesional se han realizado diez entrevistas y así hemos descubierto su lado investigador e innovador, conociendo su dedicación y capacidad de trabajo.

Las tres restantes fueron realizadas a especialistas italianos en el campo de la restauración, durante una visita al *Opificio de le Pietre Dure* en Florencia¹⁰ y durante la estancia de tres meses en el laboratorio de restauración de los Museos Vaticanos, en Roma¹¹, ambas en 2010. Esta última estancia va a permitir que la tesis tenga Mención Internacional.

¹⁰ Esta estancia se realizó gracias al Proyecto Europeo *Charisma*, concedido en mayo de 2010.

¹¹ Los tres meses, de septiembre a diciembre de 2010, en los Museos Vaticanos, se realizaron gracias a las ayudas para estancias de personal docente e investigador de la UPV en centros de investigación de prestigio (PAID-00-10).

Ver Anexo 9_ Documento nº 17. Certificado de Antonio Paolucci de la estancia realizada en los Museos Vaticanos con fecha de 13 de diciembre de 2010.

Los especialistas italianos entrevistados, no conocieron personalmente a Roig d'Alós pero nos han dado una visión de la situación de la restauración en Italia en la primera mitad de siglo XX y de los procedimientos de restauración que emplean en la actualidad.

Para la elaboración de las entrevistas hemos seguido un procedimiento que ha consistido en:

- Grabación en soporte digital para su posterior análisis.
- Transcripción integral de todas las entrevistas para poder realizar un análisis del contenido de las mismas mediante el soporte en papel.
- La información registrada se ha comparado y se han elaborado unas conclusiones.

d.- Revisión de las obras restauradas:

Para contrastar la información sobre las obras restauradas por Luis Roig d'Alós, nos hemos trasladado a algunos de los lugares donde están ubicadas actualmente para valorar y contrastar diferentes aspectos relativos a su conservación y restauración. En algunos casos las obras han sido intervenidas de nuevo, no se ha conseguido encontrar su procedencia o han sido destruidas. En los casos en los que hemos podido acceder, siendo un total aproximado de veinte obras, hemos realizado un examen visual del estado de conservación con su correspondiente registro fotográfico actualizado.

El desarrollo de esta investigación en los diferentes planos de docencia, investigación, restauración y difusión, ha contribuido decididamente en la organización de los campos de trabajo que deben constituir la base de datos relacional RESCATE (Catálogo de Restauradores Españoles), creada dentro del mencionado Proyecto de Investigación del Plan Nacional. Por ello hemos creído conveniente dedicarle un capítulo exponiendo su estructura.

La metodología de trabajo desarrollada a lo largo de esta investigación ha sido fundamental para poder ir elaborando una estrategia de trabajo, no solo para ir articulando todas las biografías que ya se han recogido, sino además para las futuras hasta la finalización del Proyecto.

Asimismo hemos dejado constancia en las conclusiones, de la investigación que hemos realizado a través de todo lo descrito anteriormente, considerando las futuras líneas de investigación que se nos abren a raíz de esta Tesis Doctoral.

1

ASPETTI GENERALI

I primi interventi di “restauro” nelle opere d’arte cominciano nel XVIII secolo, quando l’artista ripara le opere senza rispettare il significato originale dell’opera. Queste azioni fanno sì che nel XX secolo si cominci a prendere consapevolezza del valore delle opere d’arte, ricercando i materiali e le tecniche per l’uso non aggressivo e invasivo per l’opera. In questo secolo la figura del restauratore nasce nei laboratori dei musei, mettendo in pratica il concetto di conservazione e intervenendo sulle opere danneggiate per prevenire il deterioramento progressivo delle pinacoteche. Quindi uno degli aspetti da evidenziare nella evoluzione del restauro in Spagna è il lavoro del conservatore-restauratore-scienziato che, lavorando in silenzio, ha gettato le basi per quello che oggi riconosciamo come professione.

In questo modo la ricerca è stata in grado di approfondire i tre aspetti che dovrebbe sviluppare un professionista della conservazione e il restauro, come: la ricerca, un lavoro preciso e costante, e la diffusione. Questi tre aspetti sono ormai considerati essenziali nella formazione di questi professionisti e non è sorprendente trovare una correlazione diretta, con l’offerta delle facoltà Facoltà di Belle Arti, del vecchio e del nuovo ordinamento.

La realizzazione di questa tesi è il risultato di una necessità, sia personale che professionale, per rendere visibile la figura del restauratore Luis Roig d’Alos evidenziando il suo lavoro personale e professionale, al fine di rivalutare la sua carriera e mettere in evidenza i suoi successi scientifici. Al fine di raggiungere il nostro obiettivo abbiamo condotto un esame approfondito nel suo archivio personale, contemporaneamente sono state studiate le fonti di

vari archivi e biblioteche, in modo che i dati forniti direttamente o indirettamente, sulla sua carriera, sono stati confrontati. Inoltre ci sono stati una serie di interviste semi-strutturate¹ che sono state utilizzate per comprendere meglio il suo profilo personale in modo da collocarlo in un contesto storico e sociale in cui agiva.

Personalmente studiare la figura di Roig d'Alos è stata un'esperienza interessante, che mi ha permesso di scoprire e conoscere la sua personalità attraente, il suo impegno e la sua dedizione alla città di Valencia, attraverso il recupero di alcuni gruppi pittorici e scultorei, la sua dedizione al mondo accademico creando il corso di restauro presso la Scuola di Belle Arti di San Carlos, e facendo parte di giurie, riconoscimenti, e soprattutto per il suo contributo al mondo scientifico.

1.1. RISORSE UTILIZZATE PER LO SVILUPPO DELLE INDAGINI.

È molto importante valorizzare e riconoscere lo sforzo che molti restauratori hanno fatto lungo la loro vita, valorizzando il loro archivi personali, cioè i documenti che sono stati la produzione e la raccolta della loro attività, per evitarne la perdita e consegnarli alla memoria storica del restauro. Ciò ci aiuterà ad approfondire e chiarire la storia del restauro in Spagna, un vasto campo aperto e ancora in fase di sviluppo.

In questa direzione di recupero della memoria e degli archivi personali dei restauratori, il primo passo è stato il Progetto Europeo concesso da *Culture 2000 Programme of the European Union* con il nome "Archivio Storico dei Restauratori Europei"² appoggiato da sette istituzioni, come l'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (dipendente dal Ministero dei Beni Culturali Italiano), Università italiana Degli Studi della Sapienza; il *Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France* (C2RMF); *Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia* (Spagna), *Hochschule Fur Angewandte Wissenschaft Und Kunst de Hildesheim* (Germania), *State Centre for the Conservation and Restoration of Historic Monuments de Budapest in Ungheria* e *International Institute for Conservation of Historic and Artistic Work di Londra* (Regno Unito) (AAVV, 2006: 19).

¹ Vedere annesso 2. Interviste

² Il Progetto Europeo "Archivio Storico dei Restauratori Europei" ha il riferimento: Ref- CH/A1/IT-302. I risultati di questo progetto sono contenute nel libro: *Amplius vetusta servare. Primi esiti del progetto europeo Archivio Storico dei Restauratori Europei*.

L'esperienza acquisita dalla responsabile spagnola del Progetto Europeo, Professoressa ordinaria Pilar Roig Picazo, ha reso possibile la continuità della ricerca nazionale, ottenendo come IP due progetti, rilasciato dal Ministero dell'Educazione e della Scienza, con il titolo Archivio Storico dei Restauratori Spagnoli³ (nel periodo 2007-2010) e la seconda parte nel periodo 2011-2013⁴.

Questi progetti si basano sulla ricostruzione della biografia dei più importanti restauratori spagnoli del XX secolo, che hanno sviluppato la loro attività nelle principali città in tutta la nazione, tra cui Madrid, Barcellona, Siviglia e Valencia (già raccolti), Bilbao, Granada e Valladolid, (in via di completamento). Per questo è stato formato un gruppo multidisciplinare che ha sviluppato un ampio lavoro di documentazione.

Attualmente, la sede di questo progetto di ricerca è in "aula-taller Roig d'Alos" situato nella Piazza del Portal Nuevo nº 2 e 3 nel centro storico di Valencia, dove Luis Roig de la Concepción⁵ nel 1904 fondò il laboratorio di scultura, intaglio e decorazione, e che dal 1994 fa parte degli spazi di insegnamento e di ricerca del Dipartimento di Conservazione e Restauro de l'Università Politecnica di Valencia. In questo laboratorio si stanno depositando gli archivi compilati, per la consultazione da parte dei ricercatori.

Questo progetto di ricerca è stato determinante in questa tesi, perché grazie a questa ricerca e alla borsa di Formazione di Personale ricercatore (FPI), concesso dal 1 di maggio 2008 al 30 aprile 2012 presso l'Università Politecnica di Valencia⁶, abbiamo avuto l'opportunità di studiare per quattro anni la storia del restauro, approfondendo la figura di Luis Roig d'Alos, dandogli l'importanza che merita, e aggiungendolo agli archivi storici, documentazione che consente inoltre di ricostruire la storia del restauro in Spagna.

Quindi, si deve rilevare che la presente Tesi Dottorale si inquadra nell'ambito di questo Progetto, concentrandosi in particolare sulla figura di Luis Roig d'Alos (1904-1968), cattedratico di restauro de la Scuola di Belle Arti di San Carlos de Valencia. Lui rappresentò un punto di svolta sia nel campo

³ Il riferimento del progetto "Archivio Storico dei Restauratori Spagnoli" è: Ref-HUM 2007-66286/Arte.

⁴ Il secondo progetto "Archivio Storico dei Restauratori Spagnoli fase II" ha il riferimento: HAR. 2010-20242.

⁵ Scultore e padre di Luis Roig d'Alós.

⁶ La borsa FPI è stata concessa per il Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo e Innovación (Prorettorato di Ricerca, Sviluppo e Innovazione de l'Università Politecnica di Valencia).

professionale come negli studi universitari attuali. Le vicissitudini storiche che ha vissuto, quali incendi, saccheggi, movimenti iconoclasti o alluvioni, come la grande alluvione del 1957, lo ha reso un punto di riferimento nella prima metà del XX secolo nella città di Valencia, perché aiutò a recuperare alcune delle opere danneggiate durante questi eventi. E 'inoltre ha operato per garantire che il restauro diventi una disciplina importante nella didattica delle accademie. Così i suoi discepoli ottennero la formazione e un'esperienza con la quale fare operazioni di restauro, in maniera coerente e seguendo dei criteri di intervento basati su un buon uso di materiali e tecniche, e con maggior rispetto verso le opere su cui intervenire.

Grazie all'influenza di professionisti del restauro, come Luis Roig d'Alos, il Governo Centrale fondò nel 1940, i corsi di restauro nelle Scuole di Belle Arti a Madrid, Valencia, Barcellona e Siviglia⁷ (Roig y González, 2006a: 69). Il suo entusiasmo costante per il riconoscimento del restauro, così poco apprezzata nelle scuole, gli fece ottenere nel 1948 la cattedra di restauro presso la Scuola di Belle Arti di San Carlos a Valencia .

Malgrado la scarsa attenzione alla materia del restauro presso la Scuola di Belle Arti di Valencia⁸, Luis Roig d'Alos riuscì, dopo lunghe lotte ad assicurare gli studi, e fare sì che la maggior parte degli studenti si interessasse alla materia.

La Guerra Civile (1936-39) è stata un momento difficile, paralizzando per quattro anni l'educazione artistica, e non considerando il restauro come una disciplina importante all'interno dei piani di studio. Partendo da zero, le Scuole di Belle Arti non avevano molte risorse per il loro corretto sviluppo ed è stata una continua lotta che continua ancora oggi per ottenere il riconoscimento che meritano.

Questa ricerca vuole riflettere sull'evoluzione della sua vita, attraverso le sue sfaccettature come scultore e artista, utilizzando materiali diversi per le loro creazioni e la ricerca. Come docente, insegnando tecniche e metodologie artistiche e di restauro. Come restauratore, lavorando su grandi opere per ripristinare il loro stato originale, e come ricercatore, creando nuovi prodotti e materiali per il restauro di opere d'arte.

Vogliamo anche i mostrare i risultati dei suoi lavori, dei trattamenti utilizzati e il livello di implicazione in esse. In conclusione, i progressi compiuti nella

⁷ SPAGNA. Decreto del 30 de luglio del 1940 per la riorganizzazione le Scuole Superiore di Belle Arti. Boletín Oficial del Estado, 11 de agosto de 1940, nº 224, p. 5574-5577.

⁸ Lettera scritta per Luis Roig d'Alós al Direttore della Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia il 5 di novembre de 1967. ENV-1967/_606.

sua carriera, il riconoscimento e l'impatto del suo lavoro al di fuori della Spagna.

Allo stesso tempo, ponendoci nel contesto storico in cui ha lavorato Roig d'Alos, abbiamo ottenuto una panoramica dell'epoca nella quale ha trascorso il suo percorso umano e professionale.

Questo lavoro ci ha portato ad indagare diversi aspetti della sua vita, ritrovando nel suo archivio personale, proprietà della famiglia Roig Picazo, e attraverso interviste a familiari, amici, colleghi, studenti, professionisti e ricercatori, quanto era metodico e attento alla sua documentazione, svelando la sua personalità e la sua passione per la conservazione e il restauro del Patrimonio Artistico di Valencia.

1.2. OBIETTIVI

Con l'inserimento di questa ricerca nel progetto "Archivio Storico dei Restauratori Spagnoli", che come abbiamo detto in precedenza, si basa sulla ricostruzione del profilo biografico dei restauratori più importanti della Spagna, il nostro obiettivo generale, per lo sviluppo di questa Tesi Dottorale, è evidenziare la figura del restauratore Luis Roig d'Alos. Obiettivo generale che intendiamo raggiungere attraverso i seguenti obiettivi specifici:

- Identificare, riconoscere, raccogliere, riorganizzare, inventariare, sistematizzare e conservare l'archivio personale di Luis Roig d'Alos.
- Riconoscere l'evoluzione delle tecniche e dei materiali utilizzati dai restauratori di quel periodo attraverso la ricerca scientifica.
- Valorizzazione delle diverse attività svolte da Roig d'Alos lungo la sua traiettoria, fin dai suoi inizi nella bottega del padre fino alla sua morte. Compilare il suo contributo all'insegnamento e alla ricerca, e gli interventi artistici e di restauro, esaminando le opere che non sono state restaurate posteriormente per valutarne le condizioni in cui si trovano oggi.
- Digitalizzazione delle sue opere inedite (libri, appunti o trattati) per la pubblicazione.
- Trattare l'informazione per poter creare una guida tematica alle fonti per la storia dei restauratori spagnoli e inserirla nella banca dati con informazioni biografiche dei restauratori e i loro interventi di restauro.

1.3. METODOLOGIA E PROGRAMMA DI LAVORO

La metodologia che abbiamo sviluppato durante questa ricerca può essere divisa in varie fasi. Partendo da una revisione della bibliografia, l'accesso e la consultazione delle fonti di informazione che contengono, possiamo avere qualsiasi riferimento che, soprattutto, si riferisca alle fonti primarie del restauratore Luis Roig d'Alos. Successivamente si è attuato uno svuotamento dell'Archivio di Luis Roig d'Alos, che contiene i documenti che sono stati prodotti durante la sua carriera. Attraverso questo archivio, abbiamo ottenuto una ricchezza di informazioni, che è stata importante per potere organizzare e sintetizzare la vita del restauratore. Inoltre abbiamo fatto diverse interviste, al fine di ottenere informazioni attraverso le persone che sono state legate a lui. Per una migliore comprensione della tecnica e la procedura che Roig d'Alos utilizzava nel restauro e con lo scopo di osservare le condizioni in cui le opere sono attualmente, si è proceduto ad un esame visivo delle opere restaurate. A seguito della documentazione consultata, abbiamo selezionato le informazioni necessarie per lo sviluppo di questa tesi Dottorale.

a - Revisione delle fonti:

In primo luogo si ha fatto una revisione delle informazioni attraverso le biblioteche e i archivi di giornali, che si trovano in Spagna e Italia. Questa ricerca è stata condotta in diversi centri:

- Archivio Comunale di Valencia. Si è analizzato ogni documento in riferimento a Luis Roig d'Alos, e alla sua occupazione come Restauratore Comunale di Valencia .
- Archivi dei laboratori di restauro dei Musei Vaticani: si hanno consultato le memorie di restauro della pittura da cavalletto e di pittura murale nella prima metà del XX secolo, specialmente nel periodo tra gli anni '30 e '60.
- Biblioteca Valenciana. Si ha fatto una revisione dei fondi depositati lì, dove si trovano libri e fotografie sulla figura di Luis Roig d'Alos. Tutta questa documentazione si trova nella sezione del fondo moderno, ceduti da "Garín", "Julián San Valero", "Almela y Vives", "Salvador Pallarés" o "José Huguet".
- Biblioteca Vaticana, si hanno consultato libri a stampa del XVIII secolo che hanno fornito della informazione sulle Stanze di Raffaello e le suoi vecchi restauri.

- Libreria dei laboratori di Restauro dei Musei Vaticani.
- Emeroteca della Biblioteca dell'Università Politecnica di Valencia.

Allo stesso modo, è stata condotta una revisione delle ricerche fino ad oggi su Luis Roig d'Alos, consultando articoli di riviste di restauro, ritagli di giornale del tempo e la bibliografia. Attraverso questo lavoro siamo stati in grado di tracciare le linee principali della struttura della nostra ricerca, prendendo in considerazione questi tre aspetti principali che segnano la sua carriera, come l'insegnamento, la ricerca e la divulgazione.

b.- Archivio della famiglia Roig Picazo:

Questo archivio è il legato che Luis Roig d'Alos, ha conservato, in modo ordinato, nel corso degli anni. Per capire l'estensione di questo archivio possiamo dire che abbiamo incontrato più di 30 classificatori pieni di documenti: delle lettere, dei ritagli di giornale, attestati, schede sui materiali utilizzati, informazioni sui viaggi di studio, delle note sul programma e sulle lezioni insegnate nelle sue classi, i suoi restauri, dei libri inediti, dei documenti grafici,... Questo archivio è costituito da: 743 lettere, circa 80 memorie, circa 400 immagini, 150 libri, 22 attestati, 2 certificati accademici, 7 schemi di conferenze, 4 interviste, 7 documenti accreditativo di essere pensionato; 7 studi fatti durante i suoi viaggi in Italia; schede di prodotti dell'industria LUROA, circa 100 ritagli di stampa; 7 documenti relazionati con il Santo Gral, 15 ricevute di prodotti usati per Luis Roig, tra i molti documenti che possiede questo archivio. Questa fase può essere considerata come una delle più importanti del nostro lavoro, la valorizzazione di tutta questa documentazione ha permesso di ricostruire correttamente tutta la sua esperienza di vita.

Grazie alla grande dimensione dell'archivio, abbiamo deciso di concentrarci sugli aspetti più rilevanti della sua vita. Tutta questa informazione è stata ordinata ed è stata fatta una scelta di quello che era necessario per definire la sua biografia:

- Raccolta completa di tutta la corrispondenza sia quella scritta da lui, della quale in tanti casi faceva delle copie; sia quelle ricevute, allo scopo di riconoscere con chi aveva contatti, che tipo di rapporto manteneva e così collocarlo in un contesto socio-politico, culturale, economico e anche etico e religioso. Per un facile accesso e organizzazione, tutta la corrispondenza è stata inserita in un programma di trattamento delle informazioni, creando un database specifico e di uso particolare. Per organizzare le informazioni si è

eseguita una classificazione per data, luogo, autore, lingua e si è differenziato il tipo di lettera come ricevuta o inviata. Ugualmente e per una migliore comprensione delle informazioni abbiamo inserito in questo data-base, una sintesi esplicativa del contenuto delle lettere ⁹.

- Trascrizione dei documenti scritti, come articoli, studi, memorie e processi di restauro; scansione di documenti grafici, diplomi, ritagli di giornale, disegni di pale d'altare e documenti ufficiali.
- Revisione della biblioteca personale, per sapere quali libri hanno contribuito a formarla nella disciplina del restauro.
- Scansione, trascrizione e aggiornamento dei loro libri inediti.
- Trasferenza in supporto digitale nella Filmoteca Valenciana, di alcuni degli film, con i temi quotidiani o le feste popolari che vengono conservati in archivio.

c - Interviste semi-strutturate:

Il completamento delle interviste è stata avviato con la trasmissione orale della informazione delle persone che lo conoscevano o avevano sentito parlare di lui, in modo di avvicinarsi alla figura di questo restauratore di Valencia.

Abbiamo disegnato un tipo di intervista per ciascun intervistato, indirizzando le domande al tipo di relazione che avevano con Luis Roig d'Alos. In modo da avere più informazioni sull'aspetto professionale e personale. Le interviste sono state condotte ai parenti vicini che ancora vivono e lo conoscevano. A sua volta abbiamo scelto alcuni dei suoi discepoli e quelli che avevano avuto dei contatti professionali con lui.

Ci siamo incontrati con lo svantaggio che, Roig d'Alos, morendo in l'età lavorativa, alcune delle persone che meglio lo conoscevano professionalmente sono morti o sono molto vecchi.

Le interviste condotte in questo studio sono raggruppate in un totale di 20 documenti. Diciassette sono stati fatti per persone che lo conoscevano direttamente e indirettamente, sette di loro sono state effettuate ai familiari, tra cui evidenziamo le interviste ai suoi tre figli, che ci hanno dato molta informazioni sul suo carattere, sulle sue

⁹ Nel allegato 8- Memorie delle lettere, si può vedere una selezione delle lettere.

abitudini e, ci hanno trasmesso i ricordi di storie vissute e raccontate da lui. Nel campo professionale sono state condotte dieci interviste da cui abbiamo scoperto il suo lato di ricercatore e innovatore, conoscendo la sua dedizione e capacità nel lavoro.

Le tre interviste restanti sono state fatte da specialisti italiani nel campo del restauro, durante una visita all'Opificio Pietre Dure di Firenze¹⁰ e durante i tre mesi di permanenza nel laboratorio di restauro dei Musei Vaticani a Roma¹¹, entrambi nel 2010. Questa ultima fase permetterà che la tesi abbia Menzione Internazionale.

Gli specialisti italiani intervistati, non conoscevano personalmente Roig d'Alos ma ci hanno dato una visione dello stato del restauro in Italia nella prima metà del XX secolo e le procedure di restauro attualmente in uso.

Per la preparazione delle interviste abbiamo seguito una procedura che consisteva in:

- Registrazione su supporto digitale per un'analisi posteriore.
- Trascrizione completa di tutte le interviste per eseguire l'analisi del contenuto.
- Le informazioni registrate sono state confrontate e si sono elaborate le conclusioni.

d - Revisione delle opere restaurate:

Per confrontare le informazioni relative alle opere restaurate di Luis Roig d'Alos, siamo andati in alcuni luoghi dove sono attualmente situati per valutarne e mettere in evidenza i diversi aspetti di conservazione e restauro. In alcuni casi le opere sono state restaurate di nuovo o non sono state trovate o sono state distrutte. Nei casi in cui

¹⁰ Questa permanenza è stata resa possibile grazie al progetto europeo Charisma, concesso nel maggio 2010.

¹¹ I tre mesi da settembre a dicembre 2010, nei Musei Vaticani, sono stati eseguiti grazie alla borsa di studio per docenti e ricercatori della UPV per fare tirocinio in prestigiosi centri di ricerca (PAGATO-00-10).

Vedere annesso 9_ Documento No. 17. Certificato di Antonio Paolucci sul tirocinio realizzate nei Musei Vaticani, con data del 13 dicembre 2010.

abbiamo avuto acceso, un totale di circa venti opere, abbiamo effettuato un controllo visuale dello stato di conservazione e una documentazione fotografica dell'opera.

Lo sviluppo di questa ricerca a diversi livelli di docenza, ricerca, restauro e diffusione, ha contribuito in maniera decisiva nella organizzazione dei gruppi di lavoro che dovrebbero costituire il database relazionale RESCATE (Catalogo di Restauratori Spagnoli) creato all'interno del progetto di ricerca del Piano Nazionale. Così abbiamo ritenuto opportuno dedicare un capitolo che definisca la sua struttura.

La metodologia di lavoro sviluppata durante questa ricerca è stato fondamentale per avere una strategia di lavoro, non solo per l'articolazione di tutte le biografie che sono state raccolte, ma anche per il futuro del progetto.

Allo stesso modo abbiamo constatato nelle conclusioni, la ricerca che abbiamo descritto precedentemente considerando la futura ricerca aperta come risultato di questa tesi.

ENCUADRE HISTÓRICO

2



2

ENCUADRE HISTÓRICO

Introduciéndonos dentro del campo de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales y para situar la figura de Luis Roig d'Alós dentro de la época en la que desarrolló su labor como conservador-restaurador, realizaremos un breve recorrido por la historia de la restauración en España, aproximadamente hasta el tercer cuarto de siglo XX. Para ello, resaltaremos algunos de los acontecimientos más importantes en el desarrollo de esta disciplina y su relación con las aportaciones planteadas en Europa en esos momentos. El propio Roig d'Alós propone esta relación vinculándola con las técnicas pictóricas de intervención del momento, indicando que:

La influencia de la restauración vino a España en el siglo XVI por las facilidades que los artistas florentinos, franceses, italianos y flamencos tenían para llegar a los puertos levantinos a la vez que los artistas españoles se desplazaban a estos países para estudiar la técnica de los antiguos maestros, por ello había un intercambio de procedimientos y técnicas (Roig, 1939: 43)¹².

Lo que expondremos a continuación ayudará a entender en qué contexto se encontraba la restauración cuando Roig d'Alós comenzó su aprendizaje e investigación, de forma que se pueda reconocer el valor de sus aportaciones en este campo, las cuales desarrollaremos en profundidad a lo largo de esta investigación.

¹² Aunque Roig d'Alós hace referencia a la aparición de la restauración en el siglo XVI, como veremos más adelante, el concepto tal y como lo entendemos actualmente, no surge hasta el siglo XVIII.

Roig d'Alós, fue uno de los profesionales que manifestó un gran interés en estudiar la evolución de la restauración, tanto como aprendizaje personal como para transmitirlo a sus discípulos. Por ello en su archivo personal hemos encontrado mucha documentación donde relata algunos aspectos sobre la historia de la restauración, sus orígenes y las distintas escuelas de restauración en occidente.

Antes de introducirnos directamente en la situación de la restauración en España durante la primera mitad del siglo XX, describiremos brevemente algunos precedentes para comprender la evolución de su significado y actuación.

2.1. LA PERMANENCIA DE LAS OBRAS DE ARTE A LO LARGO DE LA HISTORIA. EVOLUCIÓN DE LOS CRITERIOS DE CONSERVACIÓN-INTERVENCIÓN.

En todos los tiempos los artistas más destacados, han actuado como los "restauradores" de su época, dando orientaciones nuevas y tendencias dentro de un estilo determinado, redefiniendo al gusto de la época las obras y monumentos de sus antepasados o bien reconstruyendo dichas obras en su supuesta estructura original.

a.- La antigüedad Clásica.

En Grecia y Roma, el arte formaba parte activa del desarrollo social, político y cultural, de forma que el artista estaba reconocido con un alto estatus social. Por ello las obras de arte se coleccionaban como uno de los temas clave de la expresión cultural de la sociedad, y aunque desde los tiempos más primitivos, el hombre ha tenido la necesidad innata de conservar, será en el citado fenómeno del coleccionismo donde podremos encontrar las primeras manifestaciones de conservación y restauración como las podríamos entender hoy en día.

La imaginación, la innovación, el buen hacer, la calidad estética, eran cualidades valoradas muy positivamente, pero siempre al servicio del poder establecido. Por ello prevalece el criterio de destrucción de las obras como símbolos del poder anterior, con realización de nuevas obras como símbolos del nuevo poder.

Las intervenciones de restauración en las obras que permanecían durante esta época se podían considerar en dos direcciones: de mantenimiento, con reparación de daños y deterioros para aquellas que derivan directamente de un poder establecido concreto; de regeneración al gusto estético del

momento, las que derivan de poderes anteriores y que al ser transformadas por las nuevas tendencias, se “salvan” de la destrucción, convirtiéndose en una nueva obra (Bosch, 2003: 20).

Sin embargo, hay algunos síntomas de concienciación del valor de dichas obras de arte como expresión de una determinada cultura, como es el caso de la Carta del general bizantino Belisario al Rey de los ostrogodos Totila (546 d.c.), en la que le indica que:

Los hombres sabios y que valoran con justicia las leyes de la vida civil, embellecen con obras de arte las ciudades que carecen de ellas; los hombres necios, en cambio, las despojan de sus ornamentos y así, sin ninguna vergüenza, dejan para la posteridad el recuerdo de su malvada índole. (...) Por tanto, quien arruinase tantas grandezas, sería reo de un grave delito contra todos los hombres del futuro, pues privaría de su valor a los abuelos e impediría a los nietos disfrutar de la vista de las excelsas obras de sus antecesores (...) Destruyendo Roma no pierdes una ciudad de otros, pierdes tu propia ciudad (....) Conservándola te enriqueces fácilmente con la posesión más espléndida del mundo (Torres, 1995: 6).

En este periodo se entiende la restauración como reparación de daños realizando limpiezas de esculturas y uniones de fragmentos sin unos criterios claros. La reintegración se realizaba imitando el original ausente, igualando los tonos y la pátina. Durante este periodo se conocía la forma de trasladar la pintura mural de un lugar a otro, mediante un sistema similar al *stacco*, es decir, cortando todo el espesor del intónaco de la pintura, protegiendo la superficie previamente para evitar el deterioro. De esta forma trasladaron muchas pinturas de Grecia a Roma (Díaz, 1975: 184).

b.- Edad Media.

En este momento, los criterios para la definición de la cultura y por tanto para el desarrollo y permanencia de las obras de Arte, los impone la Iglesia. El arte en Europa se vinculaba con motivos religiosos, de forma que las obras no tenían valor en sí mismas sino por lo que representaban en función de su eficacia para la consecución de los objetivos del poder eclesial. El arte parece bajar de nivel para pasar a convertirse en oficio, y el artista como tal desaparece convirtiéndose en artesano, perdiendo con ello su estatus social anterior.

Durante estos siglos de ostracismo, se pierde la conciencia del valor del arte como fuente imprescindible de la cultura, y se transforma en oficios cuyas técnicas y secretos se van trasladando de padres a hijos, generación tras

generación. Pero siempre es la Iglesia, la que conserva el hilo de la cultura en los conventos, y marca las normas por las que se deben regir las obras nuevas o la modificación de las anteriores. Y es la Iglesia la que colecciona, custodia y mantiene esas obras de arte.

A finales del siglo XIV aparece el tratado de pintura de Cennino Cennini titulado *Libro dell' Arte* donde describe las técnicas de las pinturas murales según la tradición medieval y habla de la forma de pintar de algunos artistas (Díaz, 1975:185).

Este periodo se caracteriza por la yuxtaposición y superposición de actuaciones, sin reflexión sobre el valor del pasado. Así, los diferentes periodos que hoy conocemos como claves en el desarrollo del arte en esa época, como son: Bizancio, románico, gótico, musulmán, se entrelazan en las obras de arte que nos han llegado hasta nuestros días, superponiéndose o yuxtaponiéndose sin un sentido claro aparente, sino simple y llanamente por adición de cada forma de hacer o estilo (Bosch, 2003:20).

Por tanto, en esta época la conservación o restauración como hoy se entiende, no existe, lo que se produce es esa continua transformación de la obra de arte, dejando en ella la impronta del nuevo momento cultural, a través de la indicada adición.

c.- Renacimiento.

Al fomentar el interés por las civilizaciones antiguas, por el humanismo, por el valor del hombre en la sociedad y en la cultura, se recupera el valor del arte, y su concienciación social.

Es el momento en el que el artista, deja de ser artesano para disponer de nuevo de un estatus social reconocido, buscando la integración de las artes y teniendo como objetivo el artista universal, aquel que es capaz de destacar por su excelencia en todas las denominadas artes plásticas: arquitectura, escultura y pintura.

Surge de nuevo el planteamiento del coleccionismo de obras de arte, de forma que en una primera etapa, correspondiente al siglo XV, la compra de arte se traslada de la Iglesia a los Príncipes y Aristócratas, estableciéndose rígidos criterios de prestigio y moda, encargándose retratos y coleccionando antigüedades. Mientras que en la segunda etapa, el Manierismo del siglo XVI, se hace cada vez más evidente la conveniencia de coleccionar arte como signo de poder y riqueza, por lo que a la Iglesia y la Aristocracia se le añade la Burguesía (banqueros y comerciantes), en la organización de colecciones privadas de arte.

Respecto a la Restauración, en el renacimiento, es el momento en el que aparece por primera vez una concienciación del valor del pasado, de forma que se plantea su interpretación crítica y se reflexiona sobre la coherencia de las actuaciones a desarrollar sobre él (Bosch: 2003: 21).

Es León Baptista Alberti, el que al concepto de “concinnitas” o “armonía” que equivale a la “belleza”, añade el concepto de “conformitas” o “conveniencia”, de forma que todas las partes estén en armonía entre sí y con el todo. Según Panofsky, ello supone tres formas de actuar frente a las preexistencias: moderna, antigua y el compromiso (Panofsky, 1983: 210; Bosch, 2003: 21).

- *A la manera Moderna*, supone dejar clara constancia de la nueva forma de entender el arte, ocultando la obra anterior.
- *A la manera antigua*, se refiere a continuar conscientemente con el estilo original anterior, sometiéndose a él.
- *El Compromiso*, plantea la búsqueda de un equilibrio entre lo antiguo y lo nuevo, entre lo anterior y lo renacentista, conectándolos entre sí.

De esta forma, la aplicación de estas reflexiones lleva a que la intervención sobre el arte en el renacimiento no renuncia a reinterpretar y transformar la obra de arte en base a las nuevas claves culturales que prevalecen en ese momento. Buen ejemplo de ello lo vemos en las actuaciones de Peruzzi en el Teatro Marcelo o de Miguel Ángel en las Termas de Diocleciano de Roma, reconvirtiéndolas parcialmente e internamente en una extraordinaria Iglesia Renacentista, conocida como Santa M^a degli Angeli.

Pero también lo vemos en el dibujo realizado por Rafael, para la restauración de uno de los caballos del grupo de los “Dioscuros del Quirinale” (los gemelos Cástor y Póllux), considerados en ese momento como obra mixta de Fidias y Praxíteles. El dibujo de Rafael, devuelve la belleza al conjunto, re-haciendo las formas del caballo, como nos indica certeramente Alberto Ustároz, al indicar que:

Pretende re-construir el caballo en perfección, en concordancia y coherencia de todas sus formas, sean antiguas o nuevas: importa ya menos su mayor o menor exactitud arqueológica: el caballo de nuevo vive y es bello (Ustároz, 2003: 40-41).

Igualmente durante el siglo XVI los pintores realizaban intervenciones para refrescar, arreglar y renovar cuadros y retablos, en Iglesias y Catedrales, teniéndose constancia de que en el siglo XVII, se realizaban importantes actuaciones sobre las obras de arte como: pegado de lienzos sobre tablas,

aplicación de aceite de linaza a los frescos, lavado de retablos, reparación de pinturas retocando, restaurando y aderezando las obras. (Calvo, 1997: 194). Casi siempre se trataba de restauraciones no muy correctas que eran criticadas por los escritores interesados en este arte, excepto Bellori que aprobó las restauraciones que realizó Maratta, ya que en ellas representaba los principios fundamentales de la restauración moderna, utilizando materiales reversibles como la acuarela o documentado la zona para que no se confundiese con el original (Perusini, 1985: 12).

Sin embargo cabe hablar de dos enfoques diferenciados, de forma que mientras en Italia el surgimiento de la valoración crítica de la historia y del arte, y por tanto de la actuación sobre las obras del pasado se establece desde la valoración estética y formal, en España se impone el criterio de valoración religiosa, y será Francisco Pacheco, particular seguidor de Vasari, una figura clave para entender este otro enfoque (Ruiz de Lacanal, 1999: 41).

Si que parece claro que a finales del siglo XVII se realizaban muchos reentelados ya que la ampliación de los lienzos eran muy frecuentes.

En todo caso desde la antigüedad clásica hasta el renacimiento y el barroco, la intervención-restauración sobre las obras de arte preexistentes, se desarrollaba en concordancia con los planteamientos culturales e ideológicos de cada época, lo que suponía innovación y transformación.

d.- El triunfo de las tesis conservacionistas en el siglo XVIII.

En el siglo XVIII, el estudio del arte clásico a través del tratado de Vitruvio y sus interpretaciones, junto con el descubrimiento de los yacimientos de Herculano (1711), el Palatino (1720), la Villa Adriana de Tívoli (1724-1742), y Pompeya (1748), produjo una gran fascinación por las ruinas romanas, y planteó el inicio de su estudio científico para su conservación (Bosch, 2003: 22).

Ello supuso un cambio de mentalidad frente a los bienes del pasado, quedando patente a través de las ideas de Giovanni Winkelman, que en la segunda mitad del XVIII, da los primeros pasos para reconocer los valores de las obras del pasado, destacando el valor de la obra antigua por lo que es en sí misma y no por lo que puede suponer su uso actualizado (Miarelli-Mariani, 1987).

Es decir, se les reconoce a las obras del pasado un valor definitivo y concluido, con lo que la restauración se define como la actividad dirigida a conservar dichas obras como documento testigo de otra época.

En definitiva, se niega la innovación, y se establecen dos criterios básicos: la protección-recuperación del original, con eliminación en su caso de los añadidos posteriores arbitrarios, como deja patente el Papa León XII, en la reconstrucción de la Basílica de San Pablo Extramuros en 1823, cuando indica que: *“Ninguna innovación debe introducirse, a no ser para excluir los elementos introducidos por capricho de otras épocas...”*. Siendo el segundo criterio el de la reconstrucción de la forma original como garantía del resultado final (Bosch, 2003: 22).

No obstante lo anterior, en este contexto aparece una voz disonante, la de Giambattista Piranesi, que plantea una nueva visión de las ruinas romanas, que llamamos romántica, en la que nos descubre el valor de los restos, de los fragmentos, transformándolos en una nueva dimensión expresiva, que transmite un fuerte poder evocador.

Esta nueva mirada del pasado se nos muestra en clara contraposición al culto a la “autoridad” clásica, representando con ello, la defensa de la capacidad creativa del artista y de la libertad individual. Al respecto, Piranesi dice: *No copiando servilmente lo ajeno... sino estudiando estas obras, se debe mostrar el genio inventor y hasta decir, creador* (Piranesi, 1765; Patetta, 1984: 204).

Es ya durante el siglo XVIII y a lo largo del XIX cuando la obra se entiende como un documento con significado histórico e incluso arqueológico, surgiendo intentos de regular ciertas actuaciones (Macarrón y González, 1998: 47). Es por esto que se dice que la conservación y restauración de bienes culturales en España surgió en el siglo XVIII junto con la obra de arte, pero no será hasta la llegada de los Borbones a la Corona Española cuando se podrá hablar de personas dedicadas al cuidado y restauración de pinturas (Roig y González, 2006: 69).

En este momento, los hombres de estado, magnates y grandes señores se preocupaban de proteger las obras de arte, por ello acudían al artista pintor o escultor y éste rehacía la obra dejando su impronta, incluso pintando encima del original. No todos los artistas tuvieron la fortuna de acertar, porque los medios y productos químicos hoy conocidos, no lo eran por estos, que restauraban a su manera, sin tener experiencia del resultado de sus operaciones, hechas con materiales, que con el paso de los años han dado pésimos resultados y que durante generaciones, gracias al desarrollo de la ciencia química, se han descubierto sus defectos y subsanado sus deficiencias técnicas.

Como ejemplo de esta forma de actuar, cabe comentar el incendio que en 1734 tuvo lugar en el Real Alcázar de Madrid, donde actualmente está el Palacio Real, que provocó grandes pérdidas en las pinturas y esculturas que este albergaba. Este hecho desencadenó en la necesidad de recurrir al artista

para realizar las labores de restauración, siendo la primera vez en España que se dedicaba plenamente a estas tareas. La restauración de las pinturas que fueron rescatadas de forma apresurada de las llamas y por ello sufrieron gran cantidad de daños, se le encargó al pintor real Juan García de Miranda¹³.

Entre las muchas obras que restauró, se encuentran pinturas muy importantes que se conservan actualmente en el Museo del Prado de Madrid, como *las Meninas o la Familia de Felipe IV* (1656) de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *la Adoración de los Reyes Magos* (1609) de Rubens, *la Venus y Adonis* (1553-1554) y *Las Venus echada* de Tiziano. Intervino realizando limpiezas, reentelados¹⁴, aplicando barnices y reintegrando siempre de una forma ilusionista. El resultado favorable de las obras restauradas, le valió ser nombrado por Felipe V, pintor de cámara y restaurador oficial.

El tercer hijo de Felipe V, Carlos III de Borbón, continuó con el proceso de recuperación de las pinturas procedentes del antiguo alcázar, nombrando como restaurador a Andrés de la Calleja¹⁵, quien continuó con la conservación de las colecciones reales, restaurando entre 1751 y 1753, 257 cuadros. De las obras procedentes del incendio del Real Alcázar, seleccionó 39 como las que podían restaurarse, quedando unas 110 pinturas que daba totalmente por perdidas. Algunas de estas obras fueron restauradas posteriormente, por especialistas que si creyeron que podían ser salvadas (Ruiz de Lacanal, 1999: 80). Este hecho demuestra que el que una obra pueda ser restaurada está en relación con la capacidad técnica y preparación del restaurador y los materiales con los que se dispone.

En Valencia destacaron como pintores y restauradores, José Vergara Ximeno¹⁶ en el siglo XVIII y Vicente López Portaña¹⁷ en el siglo XIX, que intervinieron en cuadros de la Catedral de Valencia.

¹³ Juan García de Miranda (Madrid, 1677-1749). Pintor barroco español.

¹⁴ El primero que utilizó la técnica del forrado (reentelado) fue el español Juan García de Miranda, en 1747. El sistema lo renovó Martínez Cubells en el siglo XIX.

¹⁵ Andrés de la Calleja (Ezcaray, La Rioja, 1705-Madrid, 1785). Director en 1778 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid que se inauguraría en 1752.

¹⁶ José Vergara Ximeno (1726-1799). Pintor valenciano, fundador de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

¹⁷ Vicente López Portaña (Valencia 1772- Madrid 1850). Director General de la Academia de San Fernando.

e.- Enfrentamiento entre la Autenticidad Arqueológica y la Restauración estilística, en el siglo XIX, hasta la Restauración Científica.

Tras la revolución francesa, y la consiguiente destrucción de las obras del poder monárquico y eclesial anterior (castillos, palacios, conventos e iglesias), se toma conciencia de la necesidad de intervenir en la conservación-reconstrucción de los monumentos y de sus obras de arte, creando en Francia la figura del Inspector General, cuyos primeros titulares Ludovico Vitet (1825) y Prospero Merimée (1840), establecen como criterios de actuación los anteriormente comentados de la negación de la innovación y la reconstrucción de la forma original, como garantía de un adecuado resultado. Así Vitet indica que: *“El hecho de restaurar implica no innovar, aún cuando sea para completar o embellecer”*, mientras que Merimée sugiere que sólo se debe rehacer aquello que se estuviera seguro que existió.

En este contexto, se produce el enfrentamiento entre dos posturas extremas y encontradas: “la autenticidad arqueológica” y la “restauración en estilo”. La primera es defendida por el arqueólogo Didrón, que niega la restauración, indicando que: *“Una restauración oculta pero no cura una enfermedad”* (Gurrieri, 1987: 8; Bosch, 2005b: 135). La segunda postura es defendida por León de Malleville, al decir que: *“conservar un monumento es conservar formas y proporciones, incluso en detrimento de la materia y la sustancia”* (Bosch, 2005b:135).

Nos encontramos con dos formas de actuar ante los bienes del pasado, cuyo enfrentamiento y vigencia ha permanecido hasta la actualidad, y que nos muestran dos posiciones claramente diferentes.

Una se vincula con la conservación-consolidación de la obra, tal y como la hemos recibido, y por tanto se relaciona con los postulados de la autenticidad histórica y la mínima intervención de John Ruskin, que exigió prudencia y respeto para los valores del pasado, y acusó a la otra posición de falseamiento histórico (Ruskin, 1987: 228).

La otra, la restauración estilística denominada *ilusionista* en su aplicación a las obras de Arte pictórico-escultóricas, que defiende la autenticidad arquitectónica, o pictórica o escultórica, se vincula con la libertad de acción defendida por Piranesi, y con la idea de innovación-transformación como claves en la permanencia de una obra del pasado, siendo su máximo defensor durante el XIX, Eugène Viollet-Le-Duc, que estableció por vez primera la necesidad de la investigación previa, como paso necesario para actuar, entendiendo la restauración como un tema de coherencia interna (Hereu *et al.*, 1994: 139).

Es en el siglo XIX cuando se introduce la restauración en los Museos, como el caso del Museo de Pinturas de Madrid, Museo Nacional del Prado en la actualidad, en el que se introdujo la restauración en 1857 por el director del mismo Juan Antonio Ribera y Fernández¹⁸.

Poleró y Toledo fue nombrado tercer restaurador del Museo del Prado en 1863. El pintor Salvador Martínez Cubells (Valencia 1845- Madrid 1914) se convirtió en 1869 en restaurador del Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado), obteniendo la plaza por oposición y estando inicialmente bajo la dirección de Antonio Gisbert. Destacó tanto en la restauración de obras que creó una escuela de restauradores, la cual tuvo vigencia hasta principios del siglo XX. Este trasladó a lienzo en 1873 las pinturas murales de Goya de la "Quinta del Sordo" (Ruiz, 1897: 206).

Durante este periodo surge la idea de los criterios de intervención, tanto en arquitectura como en lo referente a obras de pintura y escultura. Para ello se sigue en la línea de la investigación científica y en el conocimiento y mejora de las técnicas y procedimientos de intervención. Continúa el criterio de repintar los cuadros al óleo y para realizarlo utilizaban el barniz de almáciga, como nos indica Luis Roig d'Alós en su tratado de restauración:

Hasta bien entrado el siglo XIX no se empleó para el retoque en la restauración de las pinturas al óleo el barniz de almáciga. Los antiguos restauradores emplearon el mismo aceite de linaza o de nueces para reavivar los colores. El buen restaurador requiere una experiencia y un estudio constante, con la práctica correspondiente (Roig, 1939: 74).

Así mismo en este periodo se hacían traslados de madera a lienzo y pegados de lienzos a madera (*marouflages*), parches, engatillados (Calvo, 1997: 196).

En este siglo, no existe en España ningún tratado de la restauración, pero sí numerosas obras literarias sobre este campo. La primera obra que apareció publicada en España fue de Vicente Poleró y Toledo, en 1853, con el título *Arte de la restauración. Observaciones relativas a la restauración de cuadros*. Aquí sienta los principios para los criterios actuales de restauración. En su texto habla del criterio de restauración pictórica de la época, mediante una aproximarse al original cuando sea posible y respetar el original, limitando la pincelada a la parte de pintura perdida (Ruiz de Lacanal, 1999: 181). Sus criterios pueden considerarse vigentes aun hoy aunque con nuevas técnicas (Calvo, 1997: 195).

¹⁸ Profesor en la Real Academia de San Fernando.

Es en este manual, junto con otros del siglo XIX, como el de Horsin Deon en 1851, *De la Conservation et de la restauration des tableaux* y el de Ulises Forni, en 1866 con el *Manuale del Pittore- Restauratore*, donde salen a la luz los procedimientos que en el siglo XVIII eran prácticamente tenidos como secreto de profesión.

Otro libro de la época es el de Mariano de la Roca y Delgado de 1871 con el título: *Francisco Pacheco: arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza y enriquecido con un nuevo tratado para saber limpiar y restaurar las pinturas sobre lienzo, madera, cobre y piedra*. En el que introduce la novedad de lo relativo al traslado de pinturas sobre tabla a lienzo (Calvo, 1997: 195).

2.2.- LA RESTAURACIÓN EN EUROPA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Camilo Boito (1836-1914), presentó en 1883 al Congreso de Ingenieros y Arquitectos italianos, celebrado en Roma, un documento con unos criterios formulados en ocho normas, para la reconstrucción evitando el falso histórico. Este documento se considera la primera “carta italiana de la restauración” (González, 1999: 436).

Boito desarrolla las ideas de Ruskin en defensa de la conservación-consolidación frente a la reconstrucción-restitución. Su pensamiento se resume en cuatro criterios de actuación: las obras del pasado son resultado de actuaciones superpuestas que deben respetarse; la conservación debe ser escrupulosamente verdadera; la intervención debe ser mínima, primando la consolidación-reparación frente a restauración-reconstrucción-restitución; las actuaciones que tengamos que realizar, deben diferenciarse de lo anterior, y por tanto deben ser modernas.

Es ya durante el siglo XX cuando la restauración-conservación surge como un tema de preocupación nacional e internacional. Aparece el término de “bien cultural”, de origen italiano, el que puede definirse como objetos, espacios o productos por cuyo valor cultural la sociedad manifiesta su interés, derecho y obligación de proteger, enriquecer, conservar y , llegado el caso restaurar, con el fin de ser transmitidos a las generaciones futuras. Este término se adoptó en un documento oficial por primera vez en la *Comisión Franceschini*. Tratándose de un concepto genérico, siendo posteriormente clasificado en categorías, o simplemente en bienes muebles o inmuebles (Ruiz de Lacanal, 1999: 195).

Los restauradores italianos obtienen mucha fama durante el siglo XIX, por sus grandes restauraciones arqueológicas, como en el Coliseo y el Arco de Tito, además de intervenir en mosaicos paleocristianos y continuar con los arranques de frescos. Por ello son requeridos en otros lugares, como en

Cataluña, donde se realizaron unos arranques de pinturas en las iglesias románicas de los Pirineos entre 1919 y 1923.

a.- La aparición de las Cartas del Restauero.

Así mismo fue evolucionando este término, quedando recogido en los tratados internacionales, como la Carta de Atenas de 1931 o la Carta de Venecia de 1964. Estas cartas nacen por la exigencia de unificar las operaciones de restauración en unos documentos que sirvan a su vez de guía para una correcta intervención. Ambos son documentos surgidos de congresos internacionales de profesionales, de la Conferencia Internacional de Expertos en la Protección de Monumentos de Arte e Historia y del II Congreso de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, respectivamente. Plantean principios importantes y básicos como el reconocimiento de un patrimonio cultural mundial (Macarrón y González, 1998: 170).

La Carta de Atenas era un texto con carácter normativo, pero que no consiguió que fuera adoptada por todos los países. Sirvió de base para las *Cartas de Restauero* italianas o la legislación patrimonial de algunos países, además de base para otros documentos internacionales, especialmente la Carta de Venecia. La carta, asumió, además de la conservación, la restauración, defendiendo el respeto a la historia del monumento. Establece las pautas a seguir en la práctica y recomienda la restauración *in situ*:

[...] cuando se trata de ruinas, se impone una escrupulosa labor de conservación y, cuando las condiciones lo permitan, es recomendable volver a su puesto aquellos elementos originales encontrados (anastilosis); y los materiales nuevos necesarios para este fin deberán siempre ser reconocibles [...]. (Luciani, 1988: 50-51)

b.- Criterios de reintegración.

A principios del siglo XX, concretamente hacia el año 1920, se opina que cualquier tipo de retoque debía ser prohibido por interferir con el trabajo del artista. Posteriormente se habla de una reintegración que debía contemplar dos exigencias, la estética y la histórica. Para conseguir que la laguna no importunara la composición pero al mismo tiempo fuera fácil y de absoluto reconocimiento, se realizaron diferentes tentativas. Una de las primeras planteó el ajuste de la forma y el color con el original, haciéndolo reconocible por medio de un rayado. Otros defendían el empleo de una tinta neutra o el color de la imprimación.

El criterio de reintegración reconocible o el de tinta neutra es cuestionado por Helmut Ruhemann, porque contradice la cuestión de no transgredir en la integridad del original. Por ello se busca la solución mediante la conocida como técnica del puntillismo, ya que esta podía reconstruir la imagen faltante, consiguiendo que la superficie de la laguna tuviera un valor diferente al original (Macarrón y González, 1998: 120).

Tras estas tentativas, cabe indicar que los principios modernos de la reintegración de las lagunas fueron sólidamente establecidos por Cesare Brandi¹⁹, partiendo del respeto absoluto a la obra. Brandi planteaba la idea de la “recuperación de la unidad potencial de la obra, de su legibilidad y su transmisión íntegra al futuro”, estableciendo que la actuación debía ser mínima, reconocible y reversible, desterrando la reproducción que suponía el “falseamiento histórico”.

Siguiendo estos planteamientos, el Instituto Centrale per il Restauro en Roma, emplea un procedimiento de reconocimiento de las reintegraciones promovido entre 1945 y 1950 por Paolo e Laura Mora a base de un trazado paralelo o entrecruzado denominado *tratteggio* (Mora *et al.*, 2003: 393).

c.- La aplicación de la ciencia a la restauración.

Entre finales del XIX y principios del XX, la preocupación por el rigor en las actuaciones de restauración, da paso a la creación de los primeros laboratorios de restauración en Europa aplicando en estos los avances tecnológicos y científicos que tuvieron consecuencias dentro del campo de la conservación y restauración de obras de arte, mediante la ayuda de técnicas de inspección innovadoras como: rayos X, la reflectografía infrarroja y los rayos ultravioleta emitidos por la lámpara del físico norteamericano Wood. Estas técnicas servían para poder examinar y revelar los estratos subyacentes de las pinturas, dando información sobre los trazos y el dibujo previo a la pintura, las rectificaciones del artista, las superposiciones de obras posteriores sobre las originales o los repintes (Macarrón y González, 1998: 75).

Entre los primeros laboratorios científicos aplicados a la restauración, cabe reseñar los siguientes: el laboratorio en el *Staaliche Museen* de Berlín, creado en 1888, el del *British Museum* de Londres en 1919, el del *Museo del Louvre* en 1925 o el *Istituto Centrale del Restauro*²⁰ de Roma, dependiente del Ministerio de Educación Nacional italiano, creado en 1939 por Cesare Brandi

¹⁹ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

²⁰ Actualmente el *Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro* (I.S.C.R.).

(1906-1988), del que fue director durante veinte años, actuando al mismo tiempo que este como jefe restaurador, Mauro Pelliccioli²¹.

En España sin embargo la situación era precaria, disponían de muy pocos laboratorios de restauración, y de ningún centro de enseñanza como los que funcionaban en otros países. Se continuaba repintando los cuadros y tan solo en algunos museos importantes se tenía constancia de los criterios de intervención expuestos en las cartas internacionales.

2.3.- LA BÚSQUEDA DEL RIGOR EN LA RESTAURACIÓN EN ESPAÑA

En la España de finales del siglo XIX se habían quedado dos temas sin resolver, como eran: la inexistencia del restaurador especializado y la ausencia de mecanismos como las oposiciones para acceder a un puesto oficial vinculado con la conservación y restauración del patrimonio. Es ya en el siglo XX cuando surgen los primeros talleres de restauración en el Museo Arqueológico del Estado y en los Talleres de restauración de pintura y escultura del Museo del Prado, accediendo el restaurador a la administración pública mediante un concurso público u oposición.

Mostraremos con las siguientes disposiciones como se expresaba el constante interés del poder público por la conservación y restauración de obras y objetos de todo orden que integran el Patrimonio Artístico y Arqueológico en España. Una de estas disposiciones es el Real Decreto de 29 de noviembre de 1901 que contiene el reglamento para el régimen de los Museos Arqueológicos del Estado, quedando reflejado el personal de estos centros siendo el restaurador, personal administrativo, de carácter técnico y bajo el control de la dirección facultativa²².

Otra fue la del Real decreto de 14 de mayo de 1920 sobre la organización de los talleres de restauración de pintura y escultura, su personal y dirección en el Museo Nacional del Prado. Se distinguía el cargo de restaurador forrador y ayudante restaurador mediante concurso oposición y el de restaurador-dorador y auxiliar de los talleres de restauración de pintura, que era administrada por el Ministerio, todo propuesto por la Junta del Patronato del

²¹ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

²² ESPAÑA. Real decreto del 26 de noviembre de 1901, del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, aprobando el reglamento para el régimen de los Museos Arqueológicos del Estado servidos por el Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. *Gaceta de Madrid*, 3 de diciembre de 1901, núm. 337, p. 932-934.

Museo del Prado²³. En este museo se restauraron numerosas obras, aplicándoles a cada una el procedimiento adecuado según su estado de deterioro. Siguiendo en este sentido, el 30 de agosto de 1920 se organiza el servicio de Restauración y Conservación de obras de arte existentes en provincias, templos y colecciones públicas o fundaciones. Dentro del Museo Nacional del Prado, se constituye el 14 de abril de 1924 la Junta de Conservación y Restauración de Pinturas y Obras de Arte Antiguo, a la que se debe la conservación de un conjunto muy importante de obras pertenecientes al Patrimonio Artístico Nacional, a la iglesia y a particulares²⁴.

Esta incipiente preocupación de la Administración por la defensa y conservación de las obras de arte, mostrada con la creación de los talleres de restauración en algunos Museos españoles, y consecuentemente con la aparición de la figura del restaurador dentro del ámbito de la administración pública, tiene con la llegada de la República, su punto álgido reflejándose en la propia normativa oficial, de forma que solo dos años después de la emisión de la carta de Atenas, se produce el traspaso de sus principios a la Ley de 13 de mayo de 1933 sobre la defensa, conservación y acrecentamiento del Patrimonio Histórico-artístico Español, como primera ley Nacional del Patrimonio Histórico. Esta inusual rapidez en la reutilización de textos europeos en las leyes españolas, posiblemente viene derivada por la acuciante necesidad de contener el expolio y deterioro al que estaba sometido el Patrimonio español (González, 1999: 469).

Al estallar la Guerra Civil (1936-1939), el desarrollo profesional del restaurador quedó interrumpido a la vez que muchas iglesias fueron pasto de las llamas, quedando gran parte del patrimonio destruido o en muy mal estado de conservación. Para la reparación, conservación y reconstrucción de las obras histórico-artísticas deterioradas durante la guerra, en 1938 se creó, por decreto de 22 de abril, el *Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*. Este servicio también tenía la función de recuperar las obras de arte incautadas por la Junta Central del Tesoro Artístico (creada en 1936) y Juntas Delegadas.

Las secuelas de este conflicto bélico, hizo que se planteara en 1940, la necesidad de reforzar los mecanismos oficiales para conservar y proteger el patrimonio cultural en peligro de extinción. Para realizar tal labor era necesario formar a especialistas en el conocimiento y práctica de las técnicas

²³ ESPAÑA. Real orden del 14 de mayo de 1920, del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, sobre el régimen y funcionamiento del Museo Nacional del Prado. *Gaceta de Madrid*, 16 de mayo de 1920, núm. 137, p. 642-647.

²⁴ ESPAÑA. Decreto 2415/1961, de 16 de noviembre, por el que se crea el Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología. Boletín Oficial del Estado. 7 de diciembre de 1961, núm. 292, p. 17273-17274.

de la restauración, lo que le llevó a Juan de Contreras y López de Ayala (Marqués de Lozoya)²⁵, entonces Director General de Bellas Artes, a crear la especialidad de restauración en las cuatro Escuelas de Bellas Artes de Madrid, Valencia, Barcelona y Sevilla. Las primeras que comenzaron a funcionar, en ese mismo año, fueron en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. La de Madrid la regentó Fernando Labrada²⁶ y la de Valencia Luis Roig d'Alós, siendo la primera que empezó a funcionar con dos modalidades, "Restauración de cuadros y estatuas".

Posteriormente se creó, dentro de las enseñanzas especiales, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge en Barcelona la disciplina de, "Restauración de cuadros", nombrando catedrático interino con carácter gratuito a Manuel Grau Más en la orden del 19 de noviembre de 1941²⁷, que fue confirmado su cargo de profesor encargado de curso de "Restauración" en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, para el curso 1942-1943²⁸. También en esta misma escuela se nombró en el año 1947 a Martín Roca Maristany como encargado del curso de "Restauración de estatuas" con carácter gratuito²⁹. Todos ellos se habían formado dentro de las Escuelas Superiores de Bellas Artes o en el seno de las Escuelas de Artes y Oficios de sus respectivas ciudades y contaban con una formación de artistas (González: 2006: 800). La especialidad de restauración en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla no se implantó hasta el año 1965 con Manuel Alvarez Fijo.

En España, tras varios años con las especialidades de restauración en las Escuelas de Bellas Artes, se convocaron, en 1948, las oposiciones a las cátedras de restauración en Madrid y Valencia. Francisco Núñez Losada, como único opositor a la cátedra de restauración de cuadros de la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, la ganó por orden del 10

²⁵ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ ESPAÑA. Real orden del 19 de noviembre de 1941, donde se crean en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona la enseñanza de "Restauración de Cuadros". *Boletín Oficial del Estado*, 6 de diciembre de 1941, núm. 340, p. 9521-9522.

²⁸ ESPAÑA. Real orden del 18 de noviembre de 1942, donde se confirma a Manuel Más en su cargo de profesor encargado de curso de "Restauración". *Boletín Oficial del Estado*, 29 de noviembre de 1942, núm. 333, p. 9711.

²⁹ ESPAÑA. Real orden del 21 de octubre de 1947, donde se nombra encargado de curso en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona a Martín Roca Maristany, de "Restauración de estatuas". *Boletín Oficial del Estado*, 3 de enero de 1948, núm. 3, p. 50.

de noviembre de 1948, siendo la primera en España³⁰. Al mismo tiempo se publicó en el Boletín Oficial del Estado los opositores admitidos para la cátedra de restauración de cuadros y estatuas de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Se presentaron tres opositores, y fue Luis Roig d'Alós quien, el 6 de diciembre de 1948, ganó por oposición, esta cátedra³¹.

Este periodo marcó el giro hacia una formación reglamentada y específica en restauración, es en este momento cuando se puede hablar de la existencia de la especialidad de restauración.

2.4.- LAS ACTUACIONES EN LOS AÑOS SESENTA.

Los principios expresados en la carta de Atenas se volvieron a examinar en el II Congreso de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, con la finalidad de profundizar y de ampliarlos en un nuevo documento. Como consecuencia, estos principios fueron aprobados en la Carta de Venecia de 1964, tratándose de un documento internacional sobre la conservación y la restauración de Monumentos y de conjuntos Histórico-Artísticos, centrandolo el concepto de conservación en los Monumentos de la Humanidad.

Así mismo durante este periodo las necesidades de conservar el Patrimonio Artístico, fueron iniciadas por el equipo de restauradores del Museo del Prado y por los de la Junta de Conservación de Obras de Arte. Estos equipos junto con los del Patrimonio Nacional y con los que funcionaban en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y en algunos museos, como los de Arte de Cataluña, el Nacional de Arte Moderno y el de Bellas Artes de Sevilla, o con el que bajo los auspicios de la Fundación March trabajaba en Palma de Mallorca, atendieron en lo posible estas necesidades de conservación y restauración (Díaz, 1964: 2).

Siguiendo en este camino, para paliar la ausencia de algunos servicios en los museos y atender con las garantías científicas y técnicas necesarias a la restauración y conservación del patrimonio cultural, se creó por Decreto del

³⁰ ESPAÑA. Real orden del 10 de noviembre de 1948, donde se confirma a Francisco Núñez Losada catedrático numerario de Restauración de cuadros de la escuela central de BBAA de San Fernando de Madrid. *Boletín Oficial del Estado*, 30 de noviembre de 1948, núm. 335, p. 5381-5382.

³¹ ESPAÑA. Real orden del 6 de diciembre de 1948, por la que se nombra, en virtud de concurso-oposición, a don Luis Roig Alós, catedrático numerario de Restauración de cuadros y estatuas de la Escuela Superior de BBAA de San Carlos de Valencia. *Boletín Oficial del Estado*, 22 de diciembre de 1948, núm. 357, p. 5716.

16 de noviembre de 1961 a propuesta del Ministerio de Educación Nacional, el Instituto Central de Restauración de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, en Madrid. En 1965 se completó con una sección de formación de restauradores que fue el origen de la actual Escuela Superior de Conservación y Restauración (Calvo, 1997:196). El edificio no se construyó hasta 1985, aunque por la necesidad de hacer frente a la conservación y restauración del Patrimonio, se habilitaron provisionalmente unas instalaciones en el Casón del Buen Retiro de Madrid para empezar a trabajar. El año de su construcción pasó a llamarse *Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (ICRBC) y en la actualidad *Instituto del Patrimonio Cultural de España* (IPCE).

Este Instituto al igual que el *Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*, ambos dependientes del Ministerio de Educación Nacional, confluyen en el mismo fin: conservar y restaurar el patrimonio Artístico, Arqueológico y Etnológico de España, dando fe de la paulatina preocupación y sensibilización hacia la conservación del Patrimonio español.

Desde su puesta en marcha, en 1962, la labor desarrollada por el Instituto fue muy positiva, beneficiándose museos, catedrales, iglesias, conventos, diputaciones, ayuntamientos y particulares. En definitiva, el Patrimonio Artístico de España contaba por primera vez con el organismo adecuado para asegurar su conservación y puesta en valor a gran escala (Díaz, 1964: 1). Para su desarrollo se dotó de medios modernos de investigación y estudio, elegidos a la vista de la experiencia constatada por otras instituciones análogas, como el Instituto Real de Conservación del Patrimonio Artístico de Bélgica, eligiendo siempre el tipo de equipamiento e infraestructura más adecuado, asegurando la modernidad y eficacia de las instalaciones (Díaz, 1964: 4). En este Centro se ensayaron por primera vez en España tratamientos especiales para la conservación de la madera y del metal, además de aplicar técnicas microquímicas y de fotografía a las obras de arte, obteniendo resultados satisfactorios (Díaz, 1964: 11).

Este instituto contaba con un archivo documental, un archivo fotográfico y otro archivo de muestras textiles y de maderas, una fototeca, la biblioteca especializada y los talleres de pintura, escultura, arqueología, carpintería y fotografía. En este último utilizaban lámparas de Wood, fotografía infrarroja y obtenían radiografías con un aparato adecuado para esta clase de trabajos. Además contaban con un laboratorio físico- químico con pequeño equipamiento pero siempre contando con los aparatos más modernos para la eficacia y calidad de los análisis.

En la primera exposición del citado Instituto, que se celebró en 1964 el casón el Buen Retiro, publicado su catálogo por Arturo Díaz Martos³² en 1964, Gratiniano Nieto Gallo³³ dejó constancia de la importancia de los técnicos (historiadores, arquitectos, restauradores, químicos, arqueólogos) en las restauraciones que se habían realizado en el Instituto.

Los éxitos que ha tenido hasta la fecha el Instituto [...] se deben en gran parte a este grupo de hombres apasionados estudiosos de nuestro arte, quienes en estrecha colaboración con el ejemplar equipo de técnicos con que cuenta ya el Instituto, han dado lugar a las realizaciones logradas, de cuya calidad se puede juzgar en esta exposición.

Los nombres de Sánchez Cantón, Angulo Iñiguez, Labrada, Lafuente Ferrari, Salas Bosch, Burriel, Adsuara, Infiesta, Garrido, Leal, Cid, Chamoso, Almagro, Navascués y Díaz Martos quedarán para siempre unidos a la etapa inicial del Instituto (Díaz, 1964: 4).

El criterio de máximo respeto a las obras prevalecía en todas las tareas del Instituto, la restauración no debía confundirse con la parte original pero tampoco debía resultar desagradable al ser contemplada. Entre los diferentes avances que se lograron en el Instituto cabe reseñar la utilización de un proceso para detener la descomposición de los materiales pétreos, aplicando cera al granito descompuesto (Díaz, 1964: 8).

Respecto a la trayectoria del restaurador, ya en la segunda mitad del siglo XX, tiene un cambio importante, ya que la necesidad de titulación para poder acceder a las plazas convocadas por oposición en los museos, hace que el restaurador obtenga una formación específica y no la aprendida a través de los talleres artesanales. En estos talleres se realizó un gran trabajo de recuperación y restauración de obras de arte durante la posguerra, paralelamente a la restauración que se realizaba en los museos. Sobre los años 60, los talleres comienzan a cerrarse o a dedicarse a otra tipología de actividades, hasta desaparecer casi por completo (Carabal *et al.*, 2008: 418).

Los museos más importantes de España, entre ellos, el Museo del Prado de Madrid, el Museo Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona y el Museo de Bellas Artes San Pio V de Valencia no conservan informes de las restauraciones llevadas a cabo por los técnicos de los mismos hasta la década de los años

³² Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

³³ *Ibid.*

ochenta del siglo XX (Roig y González: 2006a: 70), por lo que no se ha podido obtener información fehaciente de los criterios, métodos y técnicas empleadas por los restauradores en los Museos en el periodo de 1940-1968, en el que desarrolló su labor el profesor Roig D'Alos.

2.5.- Resumen de los criterios de actuación imperantes desde la antigüedad hasta el siglo XX.

En la antigüedad clásica prevalece el criterio de destrucción de las obras como símbolos del poder anterior, con realización de nuevas obras como emblemas del nuevo poder. Posteriormente en la Edad Media, las obras se sustituían por otras nuevas o se intervenía con el estilo imperante en aquel momento, perdiéndose la conciencia del valor del arte.

Es ya en el Renacimiento cuando se recupera el valor del arte y el artista vuelve a su estatus social. Se acrecienta el coleccionismo de antigüedades y arte clásico, surgiendo la concienciación del valor de las obras del pasado y su necesidad de permanencia, pero sin renunciar a su transformación en base a los dictados de ese momento cultural.

En el siglo XVIII es cuando se niega la innovación sobre las obras de arte, protegiendo y recuperando el original, llegando a la reconstrucción de su forma original. Sin embargo en este periodo es el pintor de cámara quien se ocupa de la "restauración" de las obras de arte, lo que le llevará a actuar con criterios de restitución ilusionista, que las más de las veces suponían una nueva visión de la obra.

En el XIX, coexisten las dos formas contrarias de entender la conservación de las obras del pasado, la autenticidad histórica y la mínima intervención de John Ruskin, frente a la autenticidad arquitectónico-pictórica de la restauración estilística, derivada de los planteamientos de Viollet-Le-Duc, que postulaba el conocimiento profundo de la obra.

Ello abrirá el camino de la investigación científica previa a la restauración, y con ello la concienciación por la conservación del Arte, desde el respeto a la obra, empezando a establecerse criterios y limitaciones en las actuaciones de restauración ilusionista que se venían practicando de forma habitual.

Esta manera de actuar se irá imponiendo en los Museos europeos ya en el final del siglo XIX, con la creación de los laboratorios-talleres de restauración. Mientras que en España tardará en llegar hasta el primer tercio del siglo XX, de forma que durante ese periodo las técnicas y formulaciones para la "restauración" se siguen transmitiendo de padres a hijos y se actúa con los escasos conocimientos y medios de los que disponen. A veces con resultados

poco acertados, siendo los propios artistas, formados en las Reales Academias de Bellas Artes, quienes se dedican al arte de la restauración, sin conocimientos específicos sobre ella.

Es en este siglo, cuando las diferentes Cartas del Restauo (Atenas 1931, Venecia 1964), definen el concepto de bien cultural, y establecen los criterios para la actuación sobre ellos: *respetar los estratos históricos, conservación verdadera, e intervención mínima diferenciada y reversible.*

En España aparece la ley de 13 de mayo de 1933 sobre la defensa, conservación y acrecentamiento del Patrimonio Histórico-artístico Español, lo que da pie a la creación de los talleres de restauración en los principales museos, con la incorporación de la figura del restaurador al ámbito de la administración, así como a la instauración de la especialidad de restauración dentro de las escuelas de Bellas Artes, Madrid y Valencia en 1940, Barcelona en 1941 y Sevilla 1965.

TRAYECTORIA PROFESIONAL Y
PERSONAL DE LUIS ROIG D'ALÓS

3



3

TRAYECTORIA PROFESIONAL Y PERSONAL DE LUIS ROIG D'ALÓS

En este apartado queremos dejar constancia de la importancia que supuso, durante la primera mitad del siglo XX, la figura de Luis Roig d'Alós, ya que fue un profesional de reconocida trayectoria en el panorama de la restauración en Valencia, debido al volumen de obra que intervino. A lo largo de su dilatada trayectoria, Roig d'Alós se dedicó plenamente a la creación, investigación, conservación y enseñanza, dentro de las Bellas Artes. Con antecedentes familiares, desarrolló una capacidad artística que le llevó a realizar obras escultóricas, retablos, dibujos y a conocer procedimientos y técnicas que serían la base con la que desarrollar e investigar sus propias fórmulas y métodos en sus actuaciones. Además, como veremos, su decisión de introducirse en la restauración le llevó a realizar muchos intercambios con centros extranjeros con los que compartir sus experiencias y técnicas para utilizarlas en sus investigaciones, consiguiendo así crear sus propios procesos en el campo de la conservación y la restauración.

Hemos podido constatar que gran parte de su vida la dedicó a salvaguardar el patrimonio, a protegerlo y a devolverle su sentido primigenio. Fue una labor que vivió con intensidad y que luchó para que fuera valorada en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, donde impartía docencia y transmitía sus conocimientos a sus discípulos.

Gracias a nuestro trabajo hemos podido comprobar que gran parte de su labor fue reconocida por personas de prestigio internacional y difundida en la prensa local. En ambos casos destacaron su talante humano y su profesionalidad.

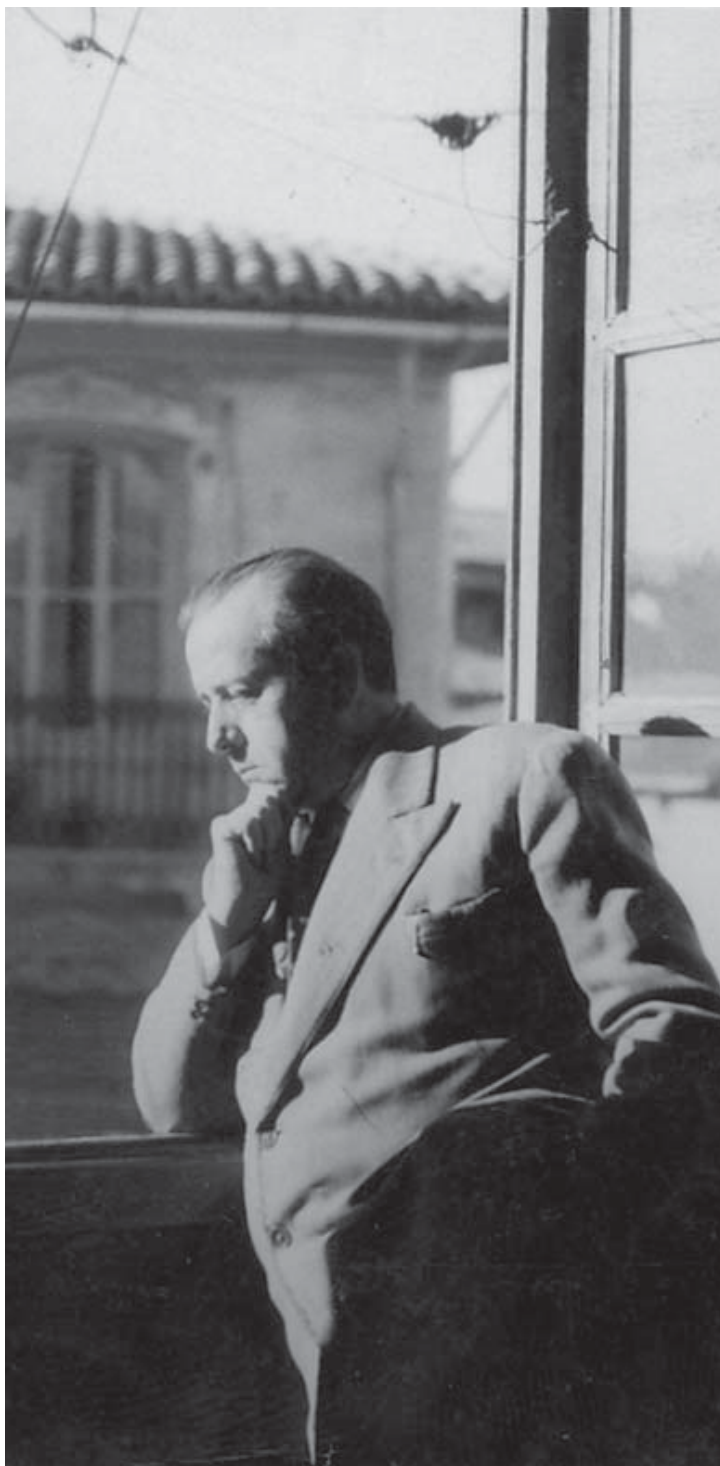


Figura 3.1.
Luis Roig
d'Alós en su
casa de la
calle Lepanto.

Además de dedicarse a la investigación, la restauración, la docencia y a la creación, también podemos destacar que escribió diversas monografías permaneciendo muchas inéditas y desarrolló una gran labor en la ciudad de Valencia, colaborando en programas de radio, en concursos y en la Junta Central Fallera.

3.1. BREVE RECORRIDO BIOGRÁFICO.

Luis Roig d'Alós nació en Valencia el 27 de septiembre de 1904 en la calle de Frígola nº 1³⁴ y murió el 19 de abril de 1968 en la calle Lepanto nº 1 de esta misma ciudad³⁵. Desde su infancia estuvo rodeado de arte, ya que su padre, Luis Roig de la Concepción, nacido en Almácer, era un tallista decorador y escultor que gozaba de gran reputación profesional en esta ciudad. Fundó un taller artesanal en Valencia, situado en la plaza del Portal Nuevo nº 1, dedicado a la escultura, la talla y la decoración. Fue en este taller donde Luis Roig se formó durante su infancia y juventud, aprendiendo técnicas y procedimientos tanto pictóricos como escultóricos, que para él se convertirían en la base de la restauración. De su madre recibiría el apoyo incondicional para estudiar Bellas Artes. Josefa Alós Pallardó, se dedicaba a las labores, su profesión era bordadora de blanco y modista de la aristocracia valenciana. Le apodaban la marquesita por ser descendiente, por rama directa, de los marqueses de Alós. Siempre tuvo una gran sensibilidad hacia el arte y fomentó de forma decidida la vocación clara que vio en su hijo desde pequeño hacia las Bellas Artes. Desde muy joven Luis Roig utilizó una solución de apóstrofe para su apellido materno convirtiéndolo en d'Alós.

Luis Roig d'Alós tenía dos hermanos menores, Concepción y José María. Siendo este último el que se dedicó plenamente al taller de su padre, especializándose en la técnica y uso de la escayola y llegando a ser un gran tallista de retablos.

Volviendo al terreno de su formación, durante su adolescencia estudió en el Patronato de la Juventud Obrera³⁶ obteniendo diplomas de honor en las

³⁴ La calle de Frígola, es una calle muy estrecha situada cerca del Portal de Valldigna en el barrio del Carmen, que conforma el casco antiguo de la ciudad de Valencia.

³⁵ Ver anexo 9. Documento nº 16. Certificado de defunción.

³⁶ Fundado en 1883, con el apoyo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, por Gregorio Gea Miquel, religioso de la orden de los Jesuitas, dedicado a la promoción y formación de jóvenes trabajadores sin recursos. La aprobación arzobispal de los estatutos del Patronato se produjo el 29 de mayo de 1884. Originalmente estuvo su sede en la calle Landerer de Valencia, donde todavía existe en funcionamiento el Centro Teatral Escalante. Actualmente está situado en el barrio de Benimaclet de Valencia, Calle Poeta Ricard Sanmartí, nº 3.

secciones de lineal y figura con calificación sobresaliente³⁷. Más tarde en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia obtuvo matrícula de honor en la asignatura de "Modelado, vaciado y composición decorativa". Seguidamente ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos obteniendo en el curso 1926-27 los premios "Roig"³⁸ en las asignaturas: "Modelado del natural y composición escultórica" y "Estudios prácticos de materiales y procedimientos escultóricos"³⁹. Un año después terminó los estudios superiores de escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes (Pintura, Escultura y Grabado) de Valencia.

Roig d'Alós aspiraba a ser escultor, pero su capacidad de trabajo le hizo considerar todas las manifestaciones del arte y preocuparse tanto por la talla de madera como por las técnicas y los procedimientos de la pintura al fresco. Su afán por captar nuevos conocimientos artísticos le hizo abarcar otras disciplinas con gran inquietud. Prueba de ello son tanto los hechos que narraremos, como la documentación compilada en esta tesis doctoral, que dan prueba de su versatilidad e interés en diferentes ramas de las artes.

Dentro de esta inquietud y en su juventud creó la Asociación de Estudiantes de Bellas Artes de Valencia entre los años 1927 y 1928. Siendo esta Asociación la primera vez que organizó una manifestación de arte en Valencia, a la que asistieron con sus obras profesores y alumnos de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Valencia. Esta exposición, con un total de más de doscientas obras, se celebró en los locales del Centro Escolar y Mercantil⁴⁰. Para esta exposición Roig d'Alós presentó sus primeras obras, unas maquetas de unos templos romanos, que llamaron la atención del

³⁷ El consejo directivo del Patronato de la Juventud Obrera otorga el diploma de honor a Luís Roig Alós alumno de la escuela de dibujo sección de figura que dirige Amador Sanchis en la que obtuvo en el pasado curso la nota de sobresaliente. Patronato de la Juventud Obrera. Valencia 12 de Abril de 1921.

El consejo directivo del Patronato de la Juventud Obrera otorga el diploma de honor a Luís Roig Alós alumno de la escuela de dibujo sección de lineal que dirige Amador Sanchis en la que obtuvo en el pasado curso la nota de sobresaliente. Patronato de la Juventud Obrera. Valencia 19 de abril de 1921.

³⁸ Estos premios los concedía anualmente la Real Academia de San Carlos, por medio del Patronato Administrador de la Fundación benéfico-docente establecida por D. Vicente Roig Martínez a aquellos alumnos de las diversas asignaturas que debido a su carencia económica, destacaban más por su dedicación.

³⁹ Certificado Académico Personal. Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado 1940-1941. Archivo de la familia Roig Picazo.

"Premios Roig de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia". *Diario de Valencia*, 4 de Noviembre de 1929.

⁴⁰ El Centro Escolar y Mercantil fue fundado en 1912 por P. José Conejos de la Llave como una entidad. (Llull, 1997: 632).

público y de la crítica. En 1928 se repitió la exposición con el mismo éxito que la primera, en la que invitaron de manera especial a dar una conferencia, al Excmo. Sr. Juan de Contreras y López de Ayala (Marqués de Lozoya), que en ese momento, ostentaba el cargo de Director General de Bellas Artes y Catedrático de Historia de la Universidad Literaria de Valencia⁴¹.

A partir de este momento muestra una gran dedicación en el mundo de las Bellas Artes, compaginando varios cargos en diversas escuelas, asociaciones y academias, sin dejar de colaborar con el taller artesanal de su padre.

En 1927 fue nombrado director de las clases de dibujo del Patronato de la Juventud Obrera de Valencia hasta 1935, año en que dejaron de impartirse por presiones políticas de izquierda. En estas clases se enseñaba geometría lineal, adorno, figura, paisaje, dibujo de estatuas y dibujo del natural, modelado y vaciado.

Dos años más tarde, como premio a la labor pedagógica desarrollada al frente de las clases de dibujo del citado Patronato y a propuesta del entonces director Padre Narciso Basté Basté (1866-1936), fue pensionado⁴² para realizar un viaje de estudios por Italia. Este viaje lo desarrolló con gran aprovechamiento, poniendo en práctica su método pedagógico con las nuevas orientaciones aprendidas en Italia, mediante una serie de conferencias celebradas en las clases del citado Patronato⁴³. Esta será una época donde compaginará su docencia en el Patronato con las clases de dibujo de la Asociación de Padres de Familia de Valencia.

En 1930 fue nombrado Presidente de la sección artística y director de las clases de Dibujo del Natural de lo Rat-Penat⁴⁴.

Pasado un año, cursó los estudios complementarios según el nuevo plan, con la finalidad de obtener el Título de Profesor de Dibujo. Estudios que culmina con una calificación de matrícula de honor. Asimismo fue Premio de la Fundación Roig del Patronato de la Academia de San Carlos de Valencia en la

⁴¹ Datos Artísticos y Méritos de Luis Roig d'Alós. Archivo de la familia Roig Picazo.

⁴² En la primera mitad del siglo XX, el significado de pensión era lo que ahora llamamos beca.

⁴³ Ver anexo 9. Documento nº 3. Certificado expedido a Luis Roig d'Alós por P. José Puche, director del Patronato de la Juventud Obrera Católica de Valencia en 1 de Julio de 1940. Archivo de la familia Roig Picazo. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1940/CER_729.

⁴⁴ Lo Rat-Penat es un Instituto de Tradición Valenciana.

Asignatura de “Pedagogía del dibujo y estudio de los métodos y procedimientos en el extranjero”⁴⁵.

El 2 de abril de 1932 inauguró su primera exposición individual en los salones del Ateneo Mercantil de Valencia⁴⁶, con una colección de “Planchas Decorativas Modernas”, demostrando con ello la unión de lo tradicional con la técnica moderna, basándose en la escultura decorativa como relieve y valiéndose de la policromía para enlazarla y construir el relieve tradicional de forma innovadora⁴⁷.

El 15 de octubre de ese mismo año fue nombrado, por unanimidad del claustro de profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia y después de efectuar unos ejercicios de reproducción y restauración, profesor ayudante interino encargado del taller de vaciado como conservador del material de estatuas, restaurador del mismo y vaciador del centro. Este cargo lo desempeñó gratuitamente⁴⁸.

Desde 1933, fue director de las clases de dibujo en la Academia Sabater. Dirección que compaginaba con la de las clases de dibujo en la Casa de los Obreros de San Vicente Ferrer de Valencia y en la Academia Sanz.

Alcanzó en enero de 1935, otro título por oposición, el de escultor Anatómico de la Facultad de Medicina de Valencia⁴⁹, expedido por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes⁵⁰. Este cargo le permitió, durante el curso de 1935-36, presentarse al Concurso Nacional Roel, convocado por la Academia de Medicina de Valencia, con una colección de dibujos (estudio

⁴⁵ En el Certificado Académico Personal que la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado le facilitó a Luis Roig d'Alós en 1940, están escritos los premios de las asignaturas obtenidos durante sus estudios. Archivo de la familia Roig Picazo.

⁴⁶ El Ateneo Mercantil de Valencia fue fundado en 1879 para “atender las necesidades culturales y de formación, en su profesión, de los empleados del comercio”.

⁴⁷ “Exposición Roig de Alós”. *Provincias*, 2 de abril de 1932.

⁴⁸ Hoja de servicios de Luis Roig Alós. Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Firmado por Felipe M^º Garín Ortiz de Taranco en Valencia a 31 de Mayo de 1948. Archivo de la familia Roig Picazo.

⁴⁹ Ver anexo 9. Documento nº 2. Carta escrita por Fernando Rodríguez Fornos y González a Luis Roig d'Alós informándole que han recibido su nombramiento de ayudante escultor de la Facultad de Medicina. 21 de enero de 1935. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1935/MON_731.

⁵⁰ Título de Ayudante escultor de la Facultad de Medicina de la Universidad de Valencia. Expedido por Mariano Cuber Sagols (secretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes) el 16 de enero de 1935. Labor pedagógica y Profesional de Luis Roig d'Alós. Archivo de la familia Roig Picazo.



Figura 3.2.- Junta Directiva de la Asociación de Profesores Titulares de Dibujo en 1935, donde se distingue a Roig d'Alós en el centro de la fotografía y en la parte de la derecha están situados Benjamin Suria y Rosario García.

del natural sobre cadáveres) relacionados con el sistema nervioso. El material para el concurso constó de un total de sesenta preparaciones diferentes, en colaboración con José Moncayo y Antonio Clavero, obteniendo el primero y único premio más los derechos académicos correspondientes. Ya en 1935 fue nombrado Presidente de La Asociación de Profesores Titulares de Dibujo.

Todos estos cargos nombrados anteriormente los desempeñó hasta 1936 con 32 años, año en que estalló la Guerra Civil. Este hecho desencadenó la total paralización de su trayectoria docente e investigadora que duró hasta el final de la guerra, cuando se organizaron nuevamente las enseñanzas artísticas y pudo volver a su profesión.

Pero será también en 1936, concretamente el 16 de marzo⁵¹, cuando contrajo matrimonio con Pilar Picazo Martí, la cual fue uno de los apoyos más importantes en su vida, con la que compartía su faceta de artista, puesto que

⁵¹ Ver anexo 9. Documento nº 14. Cédula de matrimonio.



Figura 3.3.- Registro durante la boda de Luis Roig con Pilar Picazo Martí en la puerta de la Catedral de Valencia.



Figura 3.4.- Luis Roig d'Alós con su mujer en la casa de la calle Lepanto.

fue una de las pocas mujeres, junto con Rosario García⁵², que estudió la carrera de Bellas Artes, demostrando ser una gran pintora. Pilar junto con la dedicación plena a su familia, resultó ser una ayuda inestimable para Roig d'Alós, tanto a nivel profesional como humano⁵³. Tuvieron cinco hijos naturales, M^a Luisa y M^a Pilar, gemelas nacidas en 1937, que murieron a los 15 días de nacer, Marta⁵⁴, Luis⁵⁵ y Pilar⁵⁶, igualmente acogieron y educaron, como a un hijo más, a José Luis Regidor Merino⁵⁷.

Durante seis meses, de los tres años que duró la guerra, Roig d'Alós estuvo en la cárcel por sus creencias religiosas⁵⁸. Ese periodo fue muy duro para él, puesto que, su mujer estaba embarazada y su situación económica no pasaba por un buen momento.

Como ya hemos comentado, su mujer dio a luz dos gemelas (M^a Luisa y M^a Pilar), que murieron al poco de nacer sin tener la oportunidad de conocerlas, solo tuvo fuerzas para animar a su mujer, por medio de las numerosas cartas que conserva la familia Roig Picazo, donde se demuestra su gran talento humano. Durante su periodo en la cárcel aprovechó para estudiar y formarse más como restaurador⁵⁹.

⁵² Catedrática de Pedagogía Artística de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

⁵³ Datos obtenidos de la entrevista realizada a Pilar Roig Picazo el 27-05-08.

⁵⁴ Marta Roig Picazo. Nace en Valencia, 19 de abril de 1940. Su inestimable ayuda hizo posible que los textos elaborados por Roig d'Alós pudieran ser legibles gracias a su labor de mecanografiado.

⁵⁵ Luis Roig Picazo. Nace en Valencia, 1 de octubre de 1942. Catedrático de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de la Universidad Politécnica de Valencia. Su constante predisposición le fue de gran ayuda a Roig d'Alós, ya que le acompañó en la mayor parte de los viajes realizados para la valoración de obras de arte por la Provincia de Valencia.

⁵⁶ Pilar Roig Picazo. Nace en Valencia, 10 de septiembre de 1949. Catedrática de Restauración de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia. Siguió sus pasos con gran devoción y admiración.

⁵⁷ Valencia 1936-2010. Profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia y colaborador en las tareas de restauración con el profesor Roig d'Alós hasta la muerte de este en 1968.

⁵⁸ Certificado de Oficio. Nº 04569. Firmado por el Delegado Provincial de Ex-Cautivos de Valencia. Valencia, 7 de junio de 1948. Archivo de la familia Roig Picazo.

⁵⁹ Datos obtenidos por la correspondencia con Pilar Picazo Martí durante el año 1937, periodo en el que estuvo en la cárcel. Archivo de la familia Roig Picazo.



Figura 3.5.- Luis Roig con sus hijos Luis y Marta.

Figura 3.6.- Luis Roig con su hija Pilar.

Tras la Guerra Civil, en el año 1939, fue elegido agente del *Servicio de Recuperación Artística*⁶⁰ dentro del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de la zona de Levante, unidad que tenía la misión, por una parte de reparar, conservar y reconstruir las obras histórico-artísticas y por otra parte la de recuperación de los bienes incautados por la Junta Central del Tesoro Artístico y Juntas Delegadas, durante los años 1936 a 1939.

En septiembre de ese mismo año ocupó el cargo de maestro de Taller de Modelado y Vaciado de la Escuela de Cerámica de Manises, hasta 1941⁶¹. En octubre fue nombrado profesor auxiliar interino de dibujo artístico y elementos de Historia del Arte de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, cargo del que tuvo que darse de baja por incompatibilidad de funciones. Y en noviembre, auxiliar interino de restauración de escultura de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Valencia, empezando con un sueldo de 3000 pts.

En el año 1942, durante la XX feria Muestrario Internacional de Valencia⁶², expuso en la Sección de Artesanía, unos trabajos de restauración y otros con la "tecnología de la cera". En esta misma feria fue invitado, por la Dirección General de Industria y Comercio, para exponer los trabajos de restauraciones artísticas en el Pabellón de España de la Feria Muestrario Internacional de Lyon (Francia). La exposición fue un éxito por los procedimientos originales presentados al certamen⁶³, siendo felicitado por la Dirección General de Industria y Comercio de Valencia.

Desde 1944 a 1947, fue miembro del jurado para otorgar los premios de las carrozas de la cabalgata fallera de las fiestas de las Fallas de San José,

⁶⁰ Creada en enero de 1937. Formada por agentes militarizados, su principal objetivo era recuperar y proteger las obras de arte que se encontraban en las zonas del frente. Una vez finalizada la guerra se introdujo dentro del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), su función consistió en organizar la devolución de los bienes incautados durante los tres años anteriores por las juntas republicanas, la Caja General de Reparaciones, los sindicatos, los partidos políticos, las asociaciones culturales, el ejército y las milicias. El Servicio desaparece oficialmente en 1941, aunque el SDPAN siguió realizando devoluciones puntuales hasta bien entrada la década de los cincuenta.

Ver anexo 9. Documento nº 4. Certificado de la participación de Luis Roig como Agente en el Servicio Militar de Recuperación Artística. 18 de mayo de 1944. Archivo de la familia Roig Picazo. REC-1944/CER_728.

⁶¹ Disposiciones Oficiales. Ministerio de Educación Nacional. *Las Provincias*, 14 de Diciembre de 1939.

⁶² La Feria de Muestras de Valencia tiene su origen en 1917, donde se mostraban tanto los productos valencianos como los del resto de España y de muchos otros países.

⁶³ M.B. "Rotundo éxito de España en la feria de Lyon". *Jornada*, 7 de noviembre de 1942, p. 5.

nombrado por el Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Durante este tiempo no se desvinculó de la Facultad de Medicina de Valencia, siendo nombrado en 1945 Miembro y Secretario del Tribunal de Oposiciones a la Plaza de Dibujante Fotógrafo en esta Facultad.

Desde 1947 a 1966, fue miembro del Jurado, para otorgar los premios a las Fallas de San José, como asesor artístico nombrado por el Excmo. Ayuntamiento de Valencia, siendo el primer año que estaban declaradas por el Ministerio de Educación Nacional, como Fiestas Artísticas de Interés Nacional.

Volviendo al ámbito de la Escuela de Bellas Artes, siete años después de su nombramiento como Profesor Auxiliar Interino, concretamente el 7 de diciembre de 1948, fue nombrado Catedrático Numerario por concurso oposición de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en la asignatura "Restauración de Cuadros y Estatuas"⁶⁴. Esta asignatura de tres años de duración, era una especialidad complementaria en el Plan de Estudios de Bellas Artes. El alumno tras finalizar los tres cursos poseía el título de especialista en "Restauración de cuadros y estatuas" o posteriormente "Restauración de pintura y escultura".

Durante sus años de experiencia profesional fue pensionado al extranjero en varias ocasiones, lo que le permitió aprender nuevas técnicas con grandes especialistas de la restauración, con los que mantuvo una excelente relación hasta sus últimos días. Esta experiencia, le permitió realizar intercambios técnicos con otros países y enviar a sus alumnos a instituciones académicas de prestigio. En el año 1948 fue pensionado por el Estado Italiano para realizar estudios de perfeccionamiento en el *Istituto Centrale per il Restauro* en Roma, beca que ganó por Concurso de Méritos.

En el año de 1957 le fue concedida una Pensión por el Ministerio de Educación Nacional (Comisaría General de Protección Escolar y Asistencia Social) que disfrutó durante tres meses en Italia, para investigar sobre el tema "*técnica de la restauración de cuadros y estatuas y funcionamiento de los centros de enseñanza de esta especialidad*"⁶⁵, habiendo cumplimentado todos los

⁶⁴ Ver anexo 9. Documento nº 5. Justificante del Ministerio de Educación Nacional del nombramiento de Luis Roig Alós como Catedrático Numerario de "Restauración de Cuadros y Estatuas" de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia a 6 de diciembre de 1948. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1948/FOR_11.

⁶⁵ Notificación de que se le ha concedido una pensión de estudios por el Ministerio de Educación Nacional, *Comisario de distrito de protección escolar y asistencia social*, para investigar en Italia. 12 de Julio de 1957. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1957/FOR_111.

requisitos del concurso y entregando una memoria de la labor desarrollada durante su estancia en Italia.

En el año 1961 recibe de nuevo una pensión por la Comisaría General de Protección Escolar para realizar intercambios técnicos en Italia y representar a España en el Congreso Internacional celebrado en Roma, organizado por el Instituto Internacional de Conservación de Obras de Arte e Historia de Londres (IIC), del que era miembro asociado.

Un año después fue pensionado para un intercambio técnico con el Doctor Rolf E. Straub⁶⁶, en el Instituto de Zurich en Suiza, la cual no pudo disfrutar debido a que en ese mismo periodo le fue encomendado el arranque de los murales de la Casa Ferraz. En el año 1964, fue pensionado para intercambiar técnicas en el *Institut für technologie der Malerei*, con el mismo Doctor Rolf E. Straub en Stuttgart, Alemania y realizar un trabajo sobre “Estudio de una máquina eléctrico-técnica para forrados de cuadros”, invención del profesor Straub y “Aplicación de barnices plásticos para la conservación de la obra de arte”⁶⁷.

Al mismo tiempo que se dedicaba a la docencia y al aprendizaje por distintos países europeos, se dedicó a la restauración. Esta labor le hizo merecedor del nombramiento de Restaurador Artístico Municipal de Valencia, el 8 de marzo de 1945, cargo que obtuvo por oposición. Entre los trabajos realizados antes de su nombramiento, destacamos el realizado entre 1942-1943, en la pintura mural al fresco del presbiterio de la Iglesia del Santo Ángel en la Vall d’Uixó. También destacamos las múltiples reproducciones que se le encomendaron como miembro del *Servicio de Recuperación Artística*, para la conservación de esculturas históricas originales.

Desde que comenzó, en 1939, a transmitir a los alumnos sus conocimientos de restauración hasta sus últimos días de vida, se dedicó plenamente a la restauración y la docencia, investigando y aprendiendo nuevos conceptos. Durante ese periodo restauró pintura mural, pintura de caballete y materiales pétreos, tanto en las aulas, como a nivel privado. Fue un restaurador que se volcó por el patrimonio valenciano, salvando obras de gran interés cultural, como es el caso de la Capilla de la Comunión de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia, pintada por José Vergara en 1782, o los frescos del Santo Ángel de Vall d’ Uixó, en los que utilizó materiales, creados por él, que dieron muy buenos resultados, ya que hoy en día se puede apreciar su buen estado de conservación. También intervino en una gran cantidad de tablas de los

⁶⁶ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

⁶⁷ Justificante de la concesión de la beca a Stuttgart (Alemania). Ministerio de Educación Nacional. *Comisario de distrito de protección escolar y asistencia social. 26 de agosto de 1964. Valencia*. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1964/FOR_265.

primitivos valencianos y en lienzos de grandes pintores de la talla de Ribalta, Ribera, Zurbarán, Espinosa, Juanes, Sorolla, Murillo, Pinazo, entre otros, ubicados en la Catedral de Valencia, El Colegio del Patriarca, la Parroquia de San Esteban, la Parroquia de San Miguel y San Sebastián, del Ayuntamiento o de la Universidad de Valencia. Además se desplazó a diferentes municipios de la Comunidad Valenciana para restaurar o realizar informes sobre el estado de conservación de las diferentes obras⁶⁸.

También introdujo en Valencia la técnica innovadora de arranque de pintura mural, conocida con el nombre italiano de *strappo*, aprendida en sus viajes a Italia, que le permitió salvaguardar entre otras las pinturas góticas del *Hostal de la Castellona* en Sagunto o los murales de la Casa Ferraz en Valencia.

Paralelamente a la restauración, Luís Roig d'Alós siguió dedicándose a la pintura y escultura, ya que continuaba manteniendo inquietudes creativas y una importante vocación como escultor. Realizó varias esculturas y réplicas de obras de arte para su conservación, como por ejemplo el simbólico "Niño" que se eleva en el centro de la monumental fuente de la Plaza del Negro en Valencia. Pieza que realizó en la primera mitad del siglo XX en sustitución de la original y que luego fue remodelada en el año 1972, o la escultura de la Virgen del Milagro de la que realizó dos reproducciones, una para sustituir la original que reposaba sobre el dintel del templo de la calle del Milagro en Valencia y otra para el Museo de reproducciones de Madrid⁶⁹.

Su faceta de creador le llevó a la producción de unos lápices plásticos blandos, de diferentes colores siendo poco frecuente en su momento, llamados RaK, dentro de una gama de productos inventados por él y denominados, "Productos Luroa".

Roig d'Alós en su continuo afán por la investigación creó un preparado sintético a base de acetato de polivinilo, llamado ceroplast⁷⁰, que lo utilizaba para impermeabilizar las telas, consolidar pinturas pulverulentas y para fijar pinturas al temple y cola. Además desarrolló un proceso para la eliminación de la grasa y el humo en las pinturas murales y para la consolidación de las capas de preparación de estas.

La gran dedicación que Roig d'Alós mostró a la ciudad de Valencia, a la investigación y a la restauración, le fue recompensada con varios homenajes, títulos y premios, que le fueron otorgando a lo largo de su dilatada trayectoria

⁶⁸ Ver anexo 7. Informes.

⁶⁹ Ficha del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, con nº de inventario 03156.

⁷⁰ Ver punto 3.5. Su labor como investigador.

profesional. Fueron muchos los periódicos que publicaron sus intervenciones en el mundo de la restauración, reconociendo su entrega a esta ciudad.

Es así como en los años 40 le hicieron entrega de varios títulos, como el Título de Caballero de la “Senyera” otorgado por su meritoria colaboración con motivo del VII Centenario de la Fundación del Gremio Artesano de Maestros Sastres y Modistas o el Título acreditativo de la posesión del Bunyol de Plata, y en el Bunyol d’Or, diez años después, concedido en reconocimiento de sus méritos en servicio y enaltecimiento de las fallas. No dejó de experimentar en ninguna de las ramas del arte, prueba de ello es que desarrolló diversas facetas poéticas y literarias, ganando premios literarios, como en el Certamen Literario Extraordinario de carácter Nacional, donde obtuvo el accésit al premio sobre el tema “Biografía documental del pintor segorbino don José Camarón Boronat” concedida por la Excm. Diputación Provincial de Castellón, también en 1950, obtuvo el primer premio del concurso de carácter Nacional, con motivo del Centenario del pintor Emilio Sala, convocado por el Círculo de Bellas Artes de Valencia, con el tema “Monografía crítica de la obra del pintor Emilio Sala”; y un año después, a través de lo Rat-Penat, en el artículo sobre San Vicente Ferrer en conmemoración del Centenario. En los años 1956, 1958 y 1960 ganó el premio extraordinario del Excmo. Ayuntamiento de Valencia en el Certamen Literario de Sagunto. El primer año con el tema “Estudio histórico artístico del artesanado mudéjar de la Iglesia de la Sangre de Sagunto”; el segundo año con el tema “La familia de los Vergara” y el tercer año con el tema, “Rutas artísticas de artistas valencianos”. También ganó el premio Pere Compte en los juegos florales de la Ciudad de Valencia con el tema: “El templo de los Santos Juanes. Monumento Histórico Artístico. Aspectos históricos de la reconstrucción Arquitectónica y elementos decorativos”.

Durante su trayectoria profesional fue homenajeado y resaltada su labor, por parte de los compañeros y amigos de los diferentes círculos en los que se movía, como la cena que le realizó la hermandad de la junta de la Casa de los Obreros de San Vicente Ferrer por el éxito que obtuvo en el Congreso Internacional de Italia y por el Premio Nacional de Arquitectura ganado en 1961 junto con los arquitectos Rafael Moneo y Fernando Higueras.

Entre las publicaciones de investigación destacaremos, *Materiales y procedimientos escultóricos, industriales y artísticos*, Valencia, Talleres Tipográficos La Gutemberg, 1934; *Restauración de una pintura mural al fresco. Estudio técnico realizado en las pinturas de la bóveda del presbiterio de la iglesia del Santo Ángel, de la Vall d’Uixó* (Castellón de la Plana), Valencia, 1943 (facsimil de Associació Arqueològica de La Vall d’Uixò, serie Publicacions Facsimil nº 2, Vall d’Uixó, 1995). Año 1943; *El templo de los Santos Juanes. Monumento Histórico Artístico*, Valencia, 1963 (sin publicar).

Este breve recorrido a través de sus múltiples facetas, nos da una idea de la importancia y la capacidad de Luis Roig d'Alós para el desarrollo de la restauración en Valencia. A partir de este punto desarrollaremos todo lo aquí expuesto tratando las partes que consideramos más relevantes para entender su figura, cuál fue su labor y como consiguió que esta especialidad fuera fundamental y necesaria para formar a los restauradores que posteriormente ayudarían a proteger y conservar el patrimonio.

3.2. SU ACTIVIDAD ARTÍSTICA COMO ESCULTOR-ARTESANO

Gran parte de su inclinación artística se la debe a su padre, Luis Roig de la Concepción, puesto que desde pequeño le introdujo en el mundo del taller artesanal enseñándole técnicas para la realización de escultura y retablos. Otra parte se la debe a su constancia y dedicación por aprender nuevos procedimientos con los que poder investigar y crear sus propias obras. Para formarse y complementar su faceta de artesano, decidió estudiar tanto en la escuela de Artes y Oficios y en la Escuela de Bellas Artes, introduciéndose en el mundo de la pintura, el dibujo y la escultura. En su etapa de aprendizaje realizó varias obras y exposiciones, que en algunos de los casos fueron reconocidas, como nos muestra la prensa de la época y como nos refieren algunos de sus compañeros.

Luis Roig fue compañero mío de estudios, estudiamos por la misma época, él era un poco más mayor que yo [...]. Entonces en la escuela estudiaba un grupo muy limitado de gente, nos conocíamos todos, de manera que aunque uno estuviera en un curso o dos o tres más adelante pues nos conocíamos y coincidimos. Él era un excelente trabajador, muy animoso y muy dispuesto [...]. (Entrevista a Santiago Rodríguez. 26 de noviembre de 2009. Ref.- 15).

A lo largo de este punto podremos desarrollar sus motivaciones más personales ligadas, indiscutiblemente, al taller paterno, a la vez que realizaremos una breve descripción de sus obras más representativas, a las que dedicaremos un apartado especial en los anexos al final de la tesis⁷¹.

3.2.1.- El taller de restauración Roig d'Alós.

Quizás si tuviéramos que presentar un punto de inicio, o la primera de las motivaciones por las cuales este personaje centra su vida profesional en las Bellas Artes, indudablemente lo encontraríamos en la relación que mantuvo

⁷¹ Ver anexo 10. Catálogo de reproducciones y piezas artísticas.

en el taller de su padre. Durante el siglo XX, el centro histórico de Valencia albergaba talleres artesanales que se dedicaban a la escultura, pintura, dorado y policromía y también los que se dedicaban a talla y retablos. En estos había múltiples profesionales que dedicaron su vida al arte, realizando y restaurando imágenes para el culto católico (Carabal *et al.*, 2008: 415-416). En los talleres artesanales se reunían los artistas y se relacionaban, formando, durante tres años mínimo, a los aprendices para que posteriormente alcanzaran el cargo de oficiales.

El Aula taller Roig d'Alós, situada en sus inicios en la plaza del Portal Nuevo nº 1, en pleno barrio del Carmen, enclavada en el centro histórico de la ciudad de Valencia y que a partir de enero de 1986 se trasladó al nº 2 y 3 en la misma plaza, donde se conserva en la actualidad como la sede física del Archivo histórico de restauradores españoles⁷². Fue fundado por Luis Roig de la Concepción, como un taller de escultura, talla y decoración en el año 1904.

Luis Roig de la Concepción, padre de Luis Roig d'Alós, comenzó a la edad de 11 años a trabajar en el taller Lluch, situado en la zona entre Tabernes Blanques de Almácer. Gracias a su constante dedicación, no tardó en destacar y acabó por trasladarse a Valencia con el escultor José Aixa Íñigo (Valencia 1844-1920), realizando junto a él la restauración de las gárgolas de las torres de Serranos⁷³. A partir de ese momento fue creciendo como escultor, realizando obra en cementerios y especializándose en piedra. Más tarde comenzó a trabajar en proyectos de grandes fachadas, sobre todo para dos grandes arquitectos de la ciudad de Valencia en esos momentos, como fueron Don Francisco Javier Goerlich Lleó⁷⁴ y Don Francisco Mora Berenguer⁷⁵. Este último era muy amigo de Luis Roig de la Concepción y gran admirador

⁷² En este aula se depositarán todos aquellos archivos cuyos propietarios estén dispuestos a donarlos, de este modo podrían ser a su vez consultados por todo aquel investigador que lo desee y quiera conocer la Historia de los Restauradores Españoles.

⁷³ “L’aula de restauració Roig d’Alós compleix cent anys”. *Cultura*, 24 de febrero de 2005.

⁷⁴ Francisco Javier Goerlich Lleó: (Valencia, 29 de noviembre de 1886 - Id., 25 de marzo de 1972) fue uno de los arquitectos más decisivos en la formación del perfil de la ciudad de Valencia (España), tanto por el gran número de obras ejecutadas como por su cargo de arquitecto municipal (desde 1924) y arquitecto mayor (entre 1931 y 1956).

⁷⁵ Francisco Mora Berenguer (Sagunto, Valencia, España, 7 de septiembre de 1875 - Castellón de la Plana 24 de enero de 1961), arquitecto. Realizó el diseño y construcción de un buen número de edificios en la ciudad de Valencia y se encargó de la restauración de la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia en 1909.

de su trabajo de modelaje. Fue junto con estos arquitectos, con los que realizó el modelaje de la fachada del Ayuntamiento de Valencia⁷⁶.

La última etapa de Roig de la Concepción fue en el taller que fundó en 1904, donde se especializó en la talla de madera realizando imágenes religiosas y adquiriendo una gran experiencia en el mundo de la piedra artificial.

Sus dos hijos, Luis y José María, comenzaron desde muy pequeños a trabajar con él y con los años fue José María quien permaneció a tiempo completo en el taller continuando con esta tradición, mientras que Luis, sin desvincularse del mismo, se dirigió más al campo de la restauración.

Gracias a un certificado que Luis Roig de la Concepción realizó en 1934, tenemos constancia de que su hijo Luis se hizo cargo del taller durante un largo periodo, debido a una afección en la vista. Este dice así:

[...] En los años que está en la dirección del taller, han pasado por la inspiración de sus enseñanzas más de 60 obreros, pues



Figura 3.7.- Luis Roig de la Concepción en el taller junto con sus dos hijos, Luis (a la izquierda de la imagen) y José María (a la derecha de la imagen).

⁷⁶ Durante esta época se solía poner en las fachadas de las fincas balcones con balaustres y con hojas de acanto. Para realizarlo se utilizaba el hormigón húmedo con la técnica de apisonar, que consistía en amasar el hormigón y llenar los moldes apisonando ese hormigón, que permitía realizar moldes en media hora. Esto presentó un problema técnico que hizo que todo el modelaje se echara a perder, debido a que embutían varillas de hierro. Con el tiempo se dieron cuenta de que el hormigón armado era mejor con alambre galvanizado de acero inoxidable.

además de los trabajos corrientes en estos talleres, enseñó diferentes trabajos que él había conseguido en sus años de estudio para la carrera de escultor, y obra de su labor constante en beneficio de estos obreros, fue que, algunos de ellos lo suficientemente preparados y aventajados en el trabajo, decidieran abrir talleres por su cuenta.

El nombre comercial y la reputación conseguida por mi taller, débase a la labor constante y eficaz puesta en ejecución por mi hijo, en trabajos en talla de madera, presentación de proyectos para nuevas construcciones, panteones, monumentos, altares, lápidas conmemorativas, esculturas, etc. [...]»⁷⁷.

A partir del año 1929 se realizaron un gran volumen de encargos en el taller, pero debido al asalto que sufrió durante la Guerra Civil, quedó todo destrozado. Originales, modelos, documentación o fotografías, no pudieron rehacerse debido a que muchas de estas obras, especialmente altares, decoraciones interiores, esculturas religiosas y civiles fueron rotas y quemadas, sin poder ser fotografiadas.

Durante la contienda, como hemos dicho, Luis Roig d'Alós formó parte del *Servicio de Recuperación Artística*, donde realizó réplicas para la conservación de esculturas históricas originales, que estaban fuera de peligro de los bombardeos, como es el caso del grupo escultórico "San Martín", del que hablaremos más adelante.

También realizaban en el taller reproducciones de escayola, para ser utilizadas por los alumnos en las clases de dibujo. Los modelos los traían de la Escuela de San Fernando de Madrid, ya que Alberto Sánchez⁷⁸, Jefe del taller de reproducción y vaciado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, era íntimo amigo de Roig d'Alós, de este modo el taller encontró una salida en la posguerra. En la actualidad se conservan en este, algunas copias de conocidas esculturas de arte clásico grecorromano, cuyos originales procedían del Taller de Reproducciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o del Taller de Reproducciones del Museo del Louvre (Duréndez *et al.*, 2011: 189).

Después de la guerra civil, creció la demanda de rehabilitación de retablos y durante los años 40, 50 y 60 la actividad del taller parecía incesante. Fue una época donde el retablo de escayola no tenía competencia con el retablo de

⁷⁷ Ver anexo 9. Documento nº 1. Certificado expedido por Luis Roig de la Concepción de la labor realizada por Luis Roig d'Alós en el taller artesanal del Portal Nou nº 1. 25 de Noviembre de 1934. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1934/CER_726.

⁷⁸ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

madera, pues la diferencia en el coste era evidente. Lo que le permitió a José María, especializado más en el campo de la escultura ornamental decorativa en escayola y estuco, realizar 310 retablos. A su vez, poseía una gran destreza en el dibujo, realizando muchos diseños de altares y retablos. Entre los muchos que realizó se encuentran el de la “Inmaculada” en la Pobla de Vallbona (Valencia); “San Roque” de Gilet (Valencia); “Corazón de Jesús” de la Vall d’Uixó (Castellón); “San Antón” en Benisiva (Alicante); La “Inmaculada” en Talayuelas (Cuenca), entre otros.

Durante ese periodo Roig de la Concepción colaboró con su hijo José María en la elaboración de estos retablos. Prueba de ello la tenemos en los sellos y firmas que aparecen en los dibujos y bocetos que aún se conservan. A mitad de la década de los cincuenta, el taller Roig d’Alós en plena producción, amplió sus instalaciones con la adquisición de un nuevo espacio en otra finca que usaban para almacenar las piezas de los retablos.

Debido a la ubicación del taller, que se encuentra a escasos 50 metros del cauce del río, la riada de 1957 lo dejó destrozado, produciendo una pérdida irreparable tanto en las piezas de modelaje, moldes y retablos almacenados. Es en ese momento cuando el taller empieza a manifestar un progresivo declive en la fabricación de retablos.

José María Roig, cayó enfermo y su hijo, José Luis Roig Salóm, terminó por hacerse cargo del taller, trabajando con piedra artificial, ampliando las expectativas y ofreciendo un amplio repertorio de recursos. De esta época son la realización de objetos de decoración como piletas, jardines, capiteles,



Figura 3.8.- Desbordamiento del río Turia en Valencia durante la riada de 1957.

etc, para atender un nuevo tipo de demanda. José Luis ya en la década de los 90 alcanzó el grado de doctor en Bellas Artes de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia con la especialidad de restauración escultórica.

Tras la catalogación que ha realizado la licenciada Carmen Duréndez, de las esculturas y moldes que en la actualidad se encuentran ubicados en el Taller de escultura Roig d'Alós, contamos con un computo de obras y el tipo de función que tenían. El 30 % del total de las obras catalogadas (73%) son originales de José María Roig d'Alós y José Luis Roig Salóm, siendo el resto obra de otros autores. De Luis Roig de la Concepción no se ha encontrado ningún original, por desaparecer durante el traslado del antiguo al nuevo taller y por la riada de 1957. Entre las obras de José María Roig se encuentran elementos para retablos: capiteles, volutas y otros elementos ornamentales. Igualmente los moldes de silicona que se conservan en el taller son de José María ya que se tiene constancia de que fue el único que se dedicó a su realización en el taller (Duréndez *et al.*, 2011: 189).

Ya en un pasado más reciente y gracias a la vinculación de José Luis Roig Salóm con el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, del cual era Profesor Titular, este taller de propiedad municipal pasa a ser el 19 de julio de 1996, un aula - taller. El "Aula - taller Roig d'Alós" nace como una iniciativa de colaboración con el Ayuntamiento de Valencia y la Universidad Politécnica de la misma ciudad para la realización de actividades de restauración de bienes culturales.

Desde la firma del convenio se llevaron a cabo, a través de convenios con Instituciones tanto de origen civil como religioso diversas actividades y cursos de doctorado, todas ellas realizadas con profesores y alumnos pertenecientes al Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Después del fallecimiento de José Luis Roig Salóm, el 16 de febrero de 2010 la que era directora del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en ese momento, Pilar Roig Picazo, y como representante de la UPV, presentó un escrito en el que manifestaba el interés de mantener la cesión con el departamento de restauración y solicitaba que se ampliase el destino de la misma, de forma que el local pudiera albergar la sede del Archivo Histórico de Restauradores Españoles, de acuerdo con el Proyecto de I+D+i concedido en 2007 por el Ministerio de Educación y Ciencia y por la Generalitat Valenciana. Igualmente se solicitaba la posibilidad de colocar una placa indicativa de la actividad con el nombre de ambas instituciones. Tras lo cual el Ayuntamiento de Valencia, con fecha del 4 de marzo de 2010, autorizó el requerimiento.



Figuras 3.9.; 3.10.-
Dibujos de retablos
realizados por Luis Roig
de la Concepción.

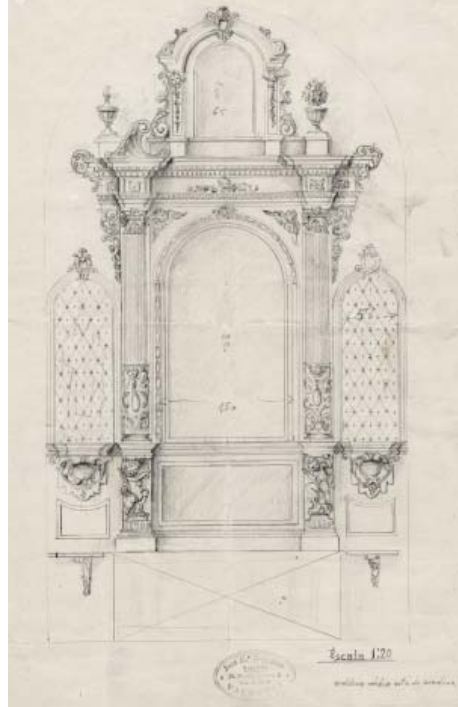


Figura 3.11.- Dibujo realizado por José María Roig d'Alós, del retablo de la Inmaculada en la Poble de Vallbona (Valencia).



Figura 3.12.- Dibujo realizado por José María Roig d'Alós, del retablo de la Inmaculada en Talayuelas (Cuenca).

3.2.2.- Producción artística

Su vinculación con el taller de su padre era muy fuerte, pues vivió y creció en él rodeado de los consejos y métodos que le iba enseñando, para formarlo en esta profesión y procurar que la tradición familiar siguiera vigente. Fue aquí donde comenzó a perfeccionarse y a realizar obras escultóricas en yeso.

Tenía una gran maestría e imaginación a la hora de esculpir, investigando con procedimientos nuevos para crear obras que tuvieran un toque personal. Su dedicación le llevó a realizar varias exposiciones antes de la Guerra Civil, como las dieciocho obras exhibidas en los salones del Ateneo Mercantil el 2 de abril de 1932⁷⁹. Estas obras eran relieves tallados en yeso de forma esquemática, que recordaban mucho la técnica que empleaban en ese momento los decoradores franceses para la ornamentación de edificios de estilo modernista⁸⁰. Estos relieves tenían coloraciones que ayudaban, con sus efectos luminosos, a completar la impresión que el autor se propuso. En la prensa hablaban de él como un joven artista que procuraba encontrar nuevos caminos para manifestar su emoción artística. En estas tallas mostraba de forma sintética sus inquietudes artísticas y su forma de entender la plástica contemporánea⁸¹. La exposición fue un éxito, siendo Roig d'Alós felicitado por sus obras⁸².

Del 6 al 16 de abril de 1933 participó en los salones del Ateneo Mercantil de Valencia con 12 tallas en madera y escayola, de estilo modernista, en la primera manifestación de arte decorativo ornamental organizada por la Sociedad de Maestros Tallistas Decoradores de Valencia, en la que cooperaban indistintamente patronos y obreros⁸³.

Finalizada la guerra, tras varias investigaciones y pruebas con la cera, en 1940 presentó en la exposición de artesanía celebrada en el Claustro del Patriarca en Valencia, un grupo de trabajos realizados con este material,

⁷⁹ Folleto informativo de la exposición de Luis Roig de Alós en el Ateneo Mercantil del 2 al 12 de Abril de 1932. Archivo de la familia Roig Picazo.

⁸⁰ Hache. "De Arte. Exposición Roig de Alós". Recorte de periódico, 5 de abril de 1932.

⁸¹ "De Arte. Exposición de Arte Decorativo de Luis Roig". *Las Provincias*, 7 de abril de 1932.

⁸² J. M^a B. "Ateneo Mercantil. Exposición Roig de Alós". *Diario de Valencia*, 7 de abril de 1932.

⁸³ Folleto informativo de la Primera manifestación de arte decorativo ornamental. Del 6 al 16 de abril de 1933. Archivo de la familia Roig Picazo.



Figuras 3.13.; 3.14.-
Relieves tallados en
yeso, presentados a la
exposición en el Ateneo
Mercantil en 1932.

aplicado a la realización de esculturas anatómicas y cuadros con la técnica de la encáustica griega⁸⁴.

Tenía unos trabajos muy bien realizados con la técnica de la cera, como el busto de una mujer y unos desollados donde se veían de forma realista los músculos y nervios. (Entrevista a Marta Roig Picazo. 10 de agosto de 2011. Ref.- 17).

Para poder realizar todos estos trabajos anatómicos, en su biblioteca contaba con la ayuda de un Tratado de Anatomía Humana en varios tomos, de Leo Testut publicado a principios del siglo XX.

En 1942, durante la XX feria del Muestrario Internacional de Valencia, expuso en la Sección de Artesanía, unos trabajos de restauración y otros con la “tecnología de la cera”, en sus diferentes aspectos, científico-anatómicos y artísticos. Esta feria tiene su origen en 1917, desde entonces se celebraba en diferentes pabellones, que nada tiene que ver con el actual, ubicado a cinco kilómetros del centro urbano de Valencia. Estuvo durante años realizando una labor al servicio de la economía nacional mostrando, no solo los productos valencianos sino también los del resto de España y de muchos otros países⁸⁵. La Feria Muestrario Internacional ha crecido, en estas nueve décadas de historia, tanto en instalaciones como en certámenes organizados. Originariamente se programaba un único evento anual, donde los empresarios valencianos llevaban muestras de su producto⁸⁶.

A raíz de esta feria fue invitado a exponer en el Pabellón destinado a España en la Feria Muestrario Internacional de Lyon (Francia), por la dirección General de Industria y Comercio, obteniendo una buena crítica hacia la originalidad de los procedimientos presentados.

Durante su trayectoria nunca dejó su capacidad artística a un lado, realizando una gran variedad de obras artísticas y manejando diferentes procedimientos en su ejecución. Las técnicas escultóricas que utilizó, tanto en sus esculturas como en la realización de reproducciones que le encargaban para ser

⁸⁴ “Estampas de artesanía. Figuras de cera”. *Las Provincias*, 9 de junio de 1941.

⁸⁵ ZARAGOZA ADRIAENSENS, Salvador. 2010. De las exposiciones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País a la Feria Muestrario Internacional de Valencia. En: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. *Ilustración y Progreso: La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (1776-2009)* [sitio web]. Valencia: Artes Gráficas Soler, 379-406. [20 diciembre 2011]. Disponible en: www.uv.es/rseapv/web.shtml, ruta: Publicaciones, Ilustración, RSEAP.

⁸⁶ EL REINO DE VALENCIA [sitio web]. *La Actual Feria de Valencia* [2011]. [20 diciembre 2011]. Disponible en: www.elreinodevalencia.es/historia.



Figura 3.15.- Figura en bajorrelieve, titulada "Primavera" con el procedimiento de la encáustica, presentada en la Feria Internacional de Valencia.

Figura 3.16.- Sección de restauración en la XX Feria Muestrario Internacional de Valencia.



expuestas en museos, fuentes, iglesias o plazas, eran la cerámica, la escayola, la piedra y el bronce⁸⁷.

Entre las esculturas que ejecutó se encontraban varios bustos, como el realizado en mármol blanco al Dr. Fleming que se sitúa en la puerta de la enfermería de la Plaza de Toros de Valencia, o el busto realizado en bronce al director General del Banco de Vizcaya Tomás de Bordegaray y Arroyo para la Residencia de Alfaz del Pí en Alicante⁸⁸.

En 1945 al director del Museo Nacional del Teatro, el Sr. Larra, tuvo la idea de que en el Museo figuraran unas maquetas de algunos teatros de la antigüedad clásica. El Ministro de Educación Nacional adjudicó una cantidad económica a varias Escuelas Superiores de Bellas Artes para que algunos de sus profesores pudieran realizar la maqueta. Roig d'Alós realizó, a escala reducida, la maqueta del teatro de Sagunto, usando como material la escayola⁸⁹.

Posteriormente en 1950, la Junta Central Fallera le encargó que realizara una maqueta a escala reducida de la "roca" de San Vicente Ferrer en cerámica, como obsequio al ministro de Educación Nacional⁹⁰.

Entre las reproducciones que le fueron encargadas destacamos la efectuada en 1930 de la parte superior del sepulcro de los Sastres donde se representa a San Vicente arrojado al Muladar, para el Museo de Bellas Artes de Valencia. Tres reproducciones en 1940 del grupo escultórico de San Martín y el Pobre realizadas en escayola y patinadas en bronce para tres museos distintos de Valencia y Madrid, estas reproducciones las realizó a partir de un molde que hizo de la original atribuida a Peter de Beckere y ubicada en la fachada de la Iglesia de San Martín. Este grupo escultórico es uno de los más importantes que reprodujo ya que constituye una de las piezas más significativas de la escultura flamenca en España. Es un conjunto muy complicado, constituido por cuarenta piezas de latón ensambladas y con un peso de 1461 kg⁹¹.

⁸⁷ Ver anexo 10. Catálogo de reproducciones y piezas artísticas.

⁸⁸ La residencia de Alfaz del Pi, pertenecía al Banco de Vizcaya y estaba destinada para las vacaciones de sus empleados.

⁸⁹ "Valencia al día". *Las Provincias*, 8 de abril de 1945.

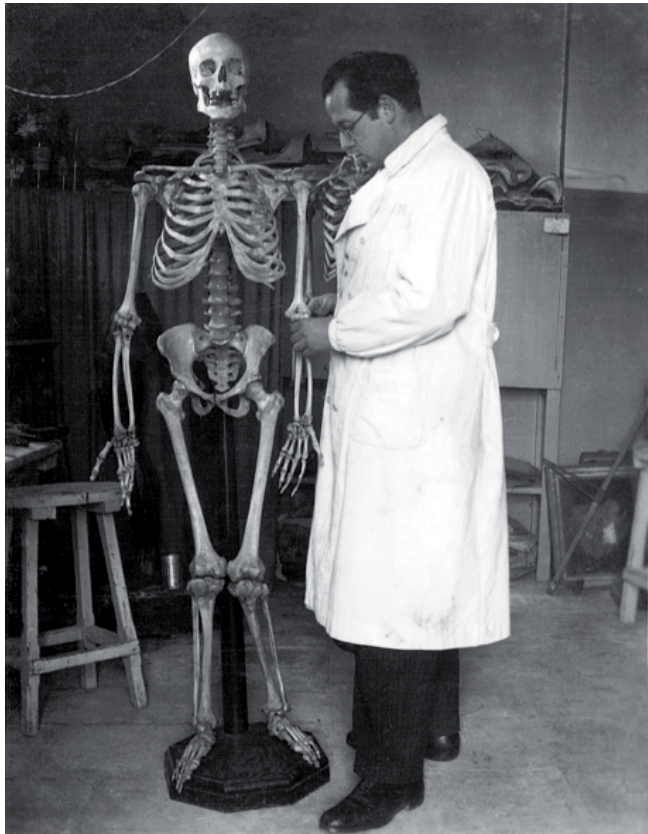
⁹⁰ "Una maqueta en cerámica de la "roca" San Vicente, para el ministro de Educación". *Jornada*, 26 de junio de 1950, p. 7.

⁹¹ CEBRIAN ALONSO, Enriqueta; AMIGO BORRÁS, Vicente. "Estudio analítico para la intervención de un grupo escultórico en latón del siglo XV: San Martín y el Pobre". En: *Actas del II Congreso del GEIC. Investigación en Conservación y Restauración*. [Sitio web]. Barcelona, 2005. [6 marzo 2012]. Disponible en: <http://ge-iic.com/>, ruta: GE Publicaciones.

Figura 3.17.- Roig d'Alós tallando en barro el busto del Director General del Banco Vizcaya.



Figura 3.18.- Roig d'Alós como escultor anatómico montando un esqueleto humano para el Museo Anatómico de la Facultad de Medicina de Valencia.



Asimismo realizó en 1941 dos reproducciones de la Virgen del Milagro en escayola para el Museo Nacional de reproducciones de Madrid y para sustituir la original de piedra que reposaba sobre el dintel de la puerta del templo de la calle del Milagro. Además destacamos la escultura del Negrito en bronce, que se encuentra en la fuente de la plaza del mismo nombre de Valencia, anteriormente mencionada.

Igualmente reprodujo el Santo Cáliz de la Catedral de Valencia como recuerdo religioso, del que tuvo que realizar un certificado de registro de la obra, con sus derechos, para poder venderlo.

A parte de la escultura, también realizó algunos cuadros, como una pintura a la encáustica en la que plasmó el Alcázar de Toledo documentada en 1942. Esta pintura estuvo expuesta en en la Feria Muestrario Internacional de Lyon (Francia) y durante la visita oficial a esta feria del S.A.I. el Jalifa (Muley el Hassan ben el Mehdi, 1925-1956), este se interesó por el cuadro y el alcalde de Valencia, el Barón de Carcer, lo adquirió para regalárselo.

Asimismo ejecutó algunos bocetos de retablos, realizados a lápiz con gran precisión, como el boceto del altar mayor de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia, en sustitución del antiguo desaparecido durante los incendios de la guerra civil española. Construyó varios retablos y altares dentro de la Geografía Valenciana, como en la Iglesia del Santo Ángel en la Vall d' Uixo. Dos altares en Chelva, el altar mayor y uno lateral en la iglesia de Monteolivete, altar mayor y lateral en la iglesia de Pinedo y el de San Antonio en la Iglesia de San Martín en Valencia. Llegó a colaborar con su hermano José María realizando la decoración en tiendas, cines e interiores particulares y también en la construcción y restauración de más de 50 retablos y altares. Igualmente colaboró con el artista Vicent Pallardó (Valencia 1917-2004) en la talla de algunas esculturas.

Todo este trabajo es prueba evidente de su dedicación como escultor y artista. Antes de introducirse en el mundo de la restauración, dedicó mucho trabajo y esfuerzo a la realización de esculturas, fruto de su aprendizaje y experimentación con los materiales. Esta labor le llevó a manejar con soltura algunas de las técnicas que posteriormente utilizaría para restaurar e investigar con nuevos procesos que aplicar en sus intervenciones, y que, asimismo, transmitiría a sus alumnos.



Figura 3.19.- Roig d'Alós con el escultor y artista Vicent Pallardó tallando una imagen de la Asunción de la Virgen.

3.3. DESARROLLO DE SU PERFIL COMO CONSERVADOR- RESTAURADOR.

De la importancia de Luis Roig d'Alós como restaurador nos hablan tanto los diferentes puestos que desempeñó, como los diferentes encargos que recibió a lo largo de su vida y que aparecen suficientemente referidos, además de contrastados en su documentación personal. Y entre todos ellos cabe destacar su nombramiento como Restaurador Artístico Municipal de Valencia, en 1945, obtenido por oposición y que desempeñó hasta 1968, año en el que falleció.

Según hemos podido conocer Roig d'Alós era una persona inquieta, inconformista que se pasó toda su vida haciéndose preguntas y buscando respuestas. Su afán por superar la condición de "artesano", que su padre le había impuesto desde pequeño, le llevó a buscar métodos para poder formarse, como hemos dicho anteriormente, primero en la Escuela de Artesanos, luego en Artes y Oficios, y posteriormente en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, destacando gracias al esfuerzo continuo. De este modo fue superando todas las dificultades que le surgieron en el camino, y contactó con todas las personas y "personalidades" que le podían aportar sabiduría. Desarrolló, dentro del mundo de las artes, una gran cantidad de disciplinas como son la pintura, escultura e incluso la literatura o la poesía, pero a lo largo de su vida fue decantando su actividad profesional en el campo de la conservación y restauración de bienes culturales.

La vocación de restaurador le surgió por la necesidad de conservar el Patrimonio Cultural, que durante la guerra había sufrido tantos desperfectos. Como miembro del *Servicio de Recuperación Artística* se dedicó a buscar entre los pueblos de la Comunidad Valenciana y proximidades, obras que durante la guerra habían sido escondidas para que no las quemaran e ir de este modo recuperando el patrimonio.

El ámbito de trabajo de Roig d'Alós queda asociado a la geografía valenciana y más concretamente a la ciudad de Valencia donde desarrolló una labor intensa de restauración, no obstante, también realizó distintos trabajos en el extranjero. Su actividad se ve reflejada en ciudades como: Alzira, Cullera, Sagunto, La Serra d'Engalcerán, La Vall d'Uixó, Pinedo o Náquera, entre otras. Los distintos informes realizados en vistas a la restauración además de las memorias conservadas en el archivo Roig Picazo nos informan de una extraordinaria capacidad organizativa en el trabajo, así como de una fluida correspondencia con diferentes tipos de instituciones, tanto públicas, religiosas o privadas que le permitieron un acercamiento a diferentes tipos de obras y estilos desde los primitivos valencianos, gótico internacional, pintura flamenca e hispanoflamenca, manierismo valenciano, barroco italiano y tenebrismo valenciano.

Todo este variado repertorio de obras y en consecuencia la gran variedad de técnicas o materiales y estado de conservación hizo que tuviese que ejercer una constante labor de autoaprendizaje, de renovación de criterios y principalmente de relación con otros profesionales visitando diferentes centros internacionales en vistas a la incorporación de diferentes técnicas de restauración. En este sentido podemos considerar a Roig d'Alós como un pionero en la puesta en práctica de las diferentes disciplinas de restauración a nivel nacional.

De todas estas restauraciones solo desarrollaremos, por orden cronológico, las que tuvieron mayor difusión por estar ubicadas dentro de monumentos importantes en la Provincia de Valencia y de las que poseemos información más exhaustiva sobre el proceso de intervención que Roig d'Alós anotó en su archivo o que publicó en forma de monografía. Primero hablaremos de las intervenciones realizadas sobre pintura mural en diferentes iglesias de la Provincia de Valencia, algunos arranques de pintura en lugares que iban a ser derruidos o estaban en muy mal estado de conservación y posteriormente de las intervenciones realizadas en pintura de caballete, tanto en lienzo como en tabla. Además haremos una descripción de la restauración que llevó a cabo en los conjuntos escultóricos llamados "Rocas" que se exponen en la procesión del Corpus. El resto de obras intervenidas, que son aproximadamente 100 obras de pintura de caballete, más de 10 intervenciones en pintura mural o más de una decena en escultura, se recogerán algunas de estas, a modo de ficha en los anexos al final de esta investigación⁹².

A través de lo expuesto queremos reflejar un perfil de su actividad, inquietudes y desarrollo profesional. Todo ello argumentado tanto por los documentos que pertenecen a la familia Roig Picazo, como la serie de entrevistas realizadas a lo largo de estos años a aquellos profesionales y familiares que le conocieron y a los que influyó en alguna medida.

⁹² Ver anexo 11. Catálogo razonado de las restauraciones.

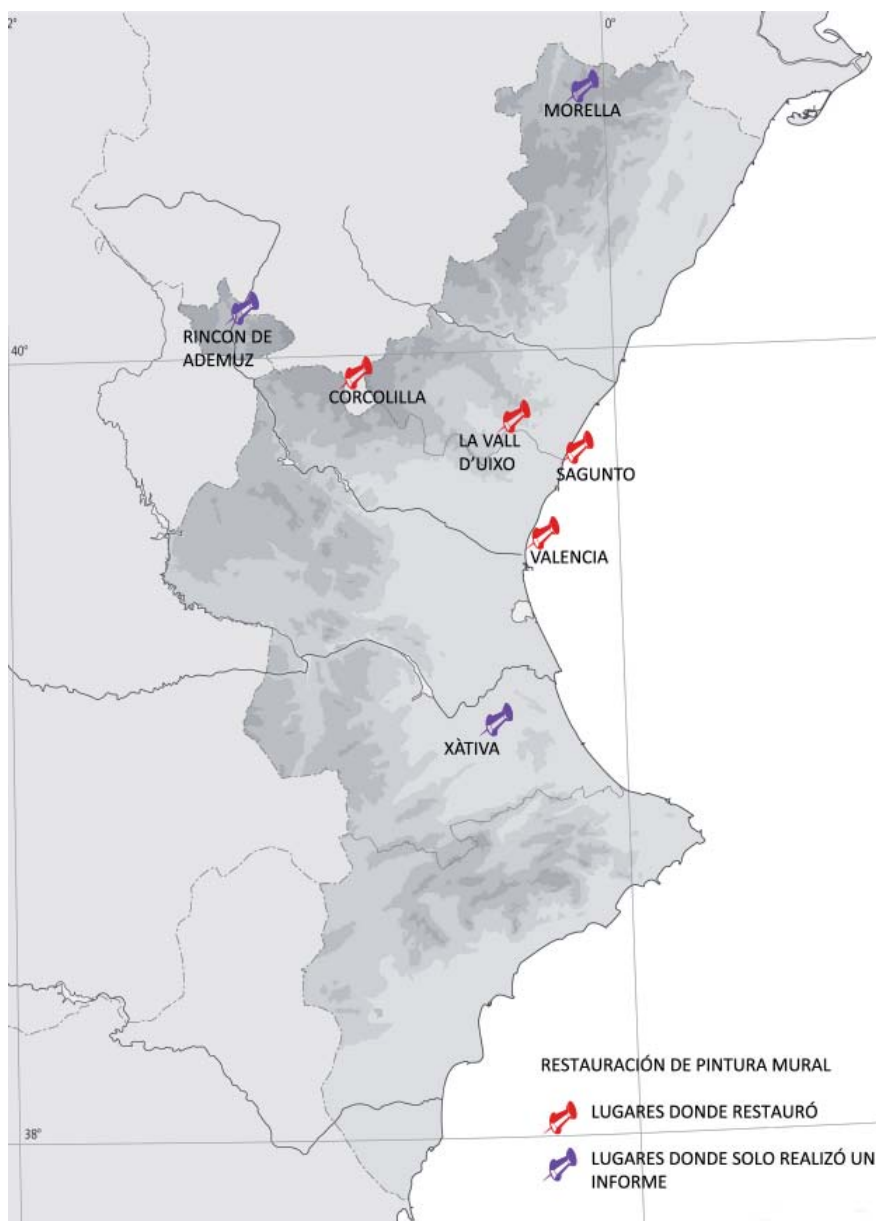


Figura 3.20.- Ubicación de las diferentes ciudades y pueblos dentro de la Comunidad Valenciana, donde Roig d'Alós intervino en la restauración y realización de informes en pintura mural.

3.3.1. Pintura mural.

Entre las intervenciones que realizó en pintura mural, destacamos algunas de las efectuadas dentro de la Provincia de Valencia. Concretamente en la ciudad de Valencia intervino en 1960 sobre las pinturas al fresco de Vicente López Portaña (1772-1850) situadas en el presbiterio de la Iglesia de San Esteban, en 1963 en las pinturas murales a seco que fueron arrancadas de las paredes de la casa de Félix Ferraz y en 1965 en las pinturas de José Vergara (1726-1799) de la Capilla de la Comunión en la Iglesia de los Santos Juanes. Asimismo intervino dentro de la Catedral de Valencia, en unas pinturas murales al temple de huevo aparecidas en la sacristía y en unas pinturas al fresco de Palomino en la Capilla de San Pedro. Ya desplazándose a algunos pueblos de la Comunidad Valenciana, destacamos la intervención realizada en la iglesia del Santo Ángel de la Vall d'Uixó, en Castellón en 1941, el arranque de las pinturas murales del *Hostal de la Castellona* en Sagunto en 1946 y la bóveda de la iglesia de Corcolilla de Alpuente en 1961. No podemos limitar el trabajo de Roig d'Alós a lo expuesto anteriormente, ya que aunque no hemos encontrado suficiente documentación, tenemos constancia, tanto por algunas referencias dentro del archivo como testimonios orales de las personas entrevistadas, que su actuación abarca un gran número de intervenciones dentro de la Provincia de Valencia.

En estas intervenciones utilizaba un andamio en forma de torre, compuesto por una estructura metálica muy simple con ruedas para poder desplazarlo y en la parte alta, colocaban unos tablones de madera que servían de base a los restauradores. Estas estructuras eran precarias, pero era de lo que podían disponer en aquel tiempo para sus intervenciones.

Una de sus primeras intervenciones en pintura mural, tras finalizar la Guerra Civil y crear en 1939 la asignatura de restauración en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, fue la que realizó entre los años 1941 y 1942, restaurando la pintura al fresco de José Vergara, en la bóveda de la iglesia del Santo Ángel de la Vall d' Uixó en Castellón (Roig: 1943).

La iglesia es el resultado de tres grandes fases constructivas, desde 1608 hasta 1747. La estructura se conforma de una nave central con bóveda de cañón, crucero y cúpula, con dos naves laterales. En su interior alberga un gran fresco de 112 m2 de pintura, que ocupa toda la superficie de la bóveda del presbiterio. Como es el caso de otros frescos del siglo XVIII, donde se ha representado en el centro la Santísima Trinidad, junto con la representación del Padre Eterno y Jesucristo, ambos sedentes sobre un trono de nubes. Completan el núcleo de la composición la figura de la Virgen, San Juan Bautista y en un plano inferior pero eminente el titular del templo, la del Ángel Custodio con las alas desplegadas en vuelo ascendente, en actitud

como oferente de la corona del Ducado de Segorbe (Borja, 2008: 124)⁹³. El monumento está declarado Bien de Interés Cultural desde 1981⁹⁴.

La Jefatura de Regiones Devastadas⁹⁵ le encargó, en diciembre de 1940, que reconociera estas pinturas al fresco atribuidas, en aquel momento, a Acisclo Antonio Palomino (1655-1726)⁹⁶, pintor de finales del siglo XVII y principios del XVIII, que se quemaron a causa del asalto al edificio durante la guerra civil española como consecuencia de los movimientos iconoclastas.

Estas pinturas iban a ser picadas, ya que anteriores técnicos, las habían dado por perdidas y pretendían enlucir de blanco la bóveda del presbiterio, como el resto de la iglesia. Roig d'Alós aprovechó el andamio, que estos habían colocado para picar el revoque, y observó de cerca las pinturas. Según palabras textuales:

Fue tan desagradable la impresión que experimenté al ver aquella mancha negra-grasosa con las grietas y desconchados y los soplados de gran extensión, que me hizo el efecto de un cadáver ya en descomposición. [...] La pintura podía desprenderse con solo rozarla, en trozos de dos o tres metros cuadrado (Roig, 1943: 7).

El fresco estaba pintado sobre un *intonaco* de tres milímetros de espesor, y este a su vez, sobre un *arriccio* de dos centímetros de espesor. En algunas zonas, el *intonaco* había perdido la fuerza de adhesión con el *arriccio*, separándose y peligrando su estabilidad. Tenía zonas en las que se habían perdido las dos capas de preparación dejando el ladrillo al descubierto.

La superficie estaba cubierta por una gran cantidad de grasa y el humo se había infiltrado en el revoque. Se observaban huellas de las quemaduras

⁹³ ESPAÑA. Resolución del 16 de mayo de 1997. *Diario Oficial de la Comunitat Valenciana*, 24 de junio de 1997, núm. 3020, p. 10070.

PENYARROJA TORREJÓN, Leopoldo. "Església de l'Angel Custodi de Vall d'Uixó". En: Consell Valencià de Cultura, 1999. [12 de abril 2011]. Disponible en: http://cvc.gva.es/documentos/1st_informes.asp?anyo=1999.

⁹⁴ ESPAÑA. Resolución de 14 de julio de 1981. *Boletín Oficial del Estado*, 6 de octubre de 1981, núm. 239, p. 23381.

⁹⁵ El Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones (SNRDR), se creó en enero de 1938 con la finalidad de dirigir e inspeccionar los proyectos de reconstrucción, tanto de viviendas, monumentos artísticos, como de infraestructuras, dañadas por la guerra civil en el territorio denominado "nacional".

⁹⁶ Estas pinturas fueron atribuidas a Antonio A. Palomino en los años 40, por Luis Roig d'Alós. Últimas investigaciones indican que la estructura, dibujo, color, luz, volumen y movimiento de su composición responde estrictamente a José Vergara (1726-1799).

directas de las llamas, había formaciones de sales en la superficie, desprendimientos del *intonaco* produciendo pérdidas de la pintura, abolsamientos producidos por el desprendimiento del sulfuro y la calcinación, clavos, martillazos y salpicaduras de yeso por el descuido de los albañiles, entre otros desperfectos. Además de todo esto, tenía un daño aún mayor, debido a una perforación en la parte exterior producto del impacto de un obús. Perforación que había dejado las pinturas al descubierto durante más de seis meses. El agua de las lluvias acumuladas se habían ido filtrando, originando la aparición de sales y la fijación del humo y de la grasa.

Con la esperanza de salvar la obra, Roig d'Alós, se puso a trabajar en su laboratorio, analizando los materiales y buscando la técnica más adecuada a utilizar para recuperar estas pinturas.

Durante su estudio y análisis, reconoció que la técnica, el procedimiento y los materiales eran los mismos que los empleados en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, cuyo fresco, en ese momento en ruinas, estaba pintado por Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco. Esto le hizo inclinarse por la idea de que las pinturas de la Vall d'Uixò fueran ejecutados entre 1703 y 1704⁹⁷ por Palomino (Roig, 1943: 11).

Tras largas y constantes investigaciones encontró el método para poder salvarlas, comunicándoselo a Manuel Medina Garijo (Jefe de la Comarcal de Regiones Devastadas de Nules) que le dio permiso para realizar una prueba en las pinturas con su método al que llamaba “inyectables de intermasa”, descrito más adelante.

Una vez realizada la prueba en la pintura con gran éxito (Roig, 1943: 9) el Jefe de la Comarcal de Regiones Devastadas de Nules, le pidió que hiciera un informe y un presupuesto general para presentarlo a la Superioridad. Fue así que en 1941 presentó un informe muy detallado sobre el estado de conservación de las pinturas, el cual sirvió para el comienzo de los trabajos preliminares en la restauración de la bóveda.

En este informe exponía los motivos por los que consideraba que el fresco debía ser restaurado, ya que se trataba de una obra pintada por un español, notable artista, considerado uno de los mejores fresquistas de su época, del que muchas de sus obras, habían sido perdidas, considerando esta una de las más valiosas.

⁹⁷ En el informe que Roig d'Alós realizó para Regiones Devastadas, realiza un recorrido por la obra de Palomino para demostrar que solo en esos años pudo pintar el fresco de la bóveda del presbiterio del Santo Ángel.



Figuras 3.21.; 3.22.- Detalle antes y después de la restauración, de una laguna en la figura de un Santo Patriarca.



Figura 3.23.- Estado actual del grupo de los doctores donde se aprecia la figura del Santo Patriarca detallada en la fotografía anterior.

Tras siete meses, Medina Garijo le comunicó que había sido aprobado su presupuesto y que tenían mucho interés en que empezara rápidamente los trabajos de restauración. Hecho que no tardó en producirse porque las obras comenzaron en octubre de 1941.

La bóveda estaba construida de ladrillo de tradición árabe en doble fila y unido con sulfato de cal (yeso) y sobre ella una distribución de tabiques superpuestos para la dirección de las vertientes de la cubierta.

Estos tabiques formaban una cámara interior que, por medio de unos agujeros practicados en ellos, se comunicaba con el exterior y recibía así, la ventilación que le era precisa. Al tapar el boquete producido por el impacto del obús, no tuvieron en cuenta este detalle y cegaron las bocas o agujeros antes mencionados, lo que trajo consigo dejar sin ventilación a la cámara intermedia y, al no secarse la humedad allí concentrada, ocasionó la corrosión del aire estancado. La humedad atacó al revoque del fresco, originando manchas de salitre y crecimiento fúngico.

Para atajar este problema solicitó que hicieran una perforación en el tejado y de este modo conseguir que respirase la cámara intermedia entre la bóveda y el tejado. A los dos meses de circular libremente el aire por el interior de la bóveda pudo apreciar mejoría en la superficie, pues las partes afectadas por la humedad se secaron y los hongos se pudieron eliminar con gran facilidad. Demostrándose así la eficacia de los estudios previos realizados.

Ya en ese estado de la superficie pudo proceder rápidamente a la consolidación de los abolsamientos y los levantamientos de la pintura por peligro de desprendimiento. Había casos donde la cal se había deshidratado perdiendo su función adherente, haciendo que el *intonaco* se sujetara al *arricio* por medio de la mezcla de arena, compuesta de sílice y cuarzo.

Para ello utilizó su sistema, inyectando primero suero cálcico y seguidamente “inyectables de intermasa”⁹⁸, sistema particular que había testado en el laboratorio. A través de este sistema logró que desaparecieran los abolsamientos y que se fijaran los revoques. Una vez inyectados presionó la parte de abolladura sobre el *arricio* haciendo que esta cediera y se quedara al mismo nivel y completamente adherido al *arricio*. Pasadas 24 horas con un aparato de aire caliente, secó la superficie hasta que perdió toda el agua.

Tras el reforzamiento procedió a una limpieza de la superficie eliminando la grasa y el humo incrustado en la pintura. Este procedimiento lo puso en práctica por primera vez en esta restauración, que por secreto de profesión,

⁹⁸ Ver punto 3.5.4. Fórmulas y métodos inéditos para las Bellas Artes y la Restauración.

no desveló su fórmula a lo largo de sus años como restaurador. En el libro sobre la Iglesia de los Santos Juanes en Valencia escrito por Roig Picazo y Bosch Reig en 1990, está transcrito este procedimiento, el cual consistía en un proceso ejecutado en tres fases (Roig, 1990: 70-71). Proceso que explicaremos con más detalle en el capítulo referido a los procedimientos inéditos utilizados por Roig d'Alós dentro de su faceta como investigador, por considerar que es fruto de sus investigaciones con nuevos procedimientos.

Una vez limpia y consolidada la superficie, procedió al estucado de los faltantes, utilizando para ello un mortero igual al realizado por el autor, es decir con una parte de cal y dos de arena.

Después del estucado, se quedaron unas grandes manchas blancas que interrumpían el desarrollo de la composición. Roig d'Alós propuso que se reconstruyeran en su totalidad. Aprobada su propuesta reintegró los fragmentos, siguiendo el ritmo de la composición y ayudándose de los elementos de alrededor, realizando fotografías antes y después para tener documentada la zona. Según su informe, empleó los mismos pigmentos que había utilizado el autor. De este modo quedó finalizado el trabajo de restauración el 10 de octubre de 1942, con buenos resultados que aun en la actualidad se pueden apreciar, en el colorido, la estabilidad y luminosidad de las pinturas. Tan solo se observa una humedad en un borde de la pintura, debido a una grieta que tenía la bóveda y por la que se filtraba el agua, que ha sido reparada.

Ya como Restaurador Municipal de Valencia encontramos unos años después, un trabajo significativo en el arranque de las pinturas murales ubicadas en el *Hostal de la Castellona* de Sagunto.

Durante uno de sus viajes a los pueblos para valorar el estado de conservación de las obras de arte, se acercó a la Iglesia del Salvador en Sagunto. Esta iglesia tenía situadas en la pared frontal, como retablo mural, unas pinturas representando a la Santa Cena. Roig d'Alós vio las pinturas sobre el muro y sacó fotografías para estudiarlas realizando unos calcos sobre estos registros gráficos. Tras sus estudios él aseguró que se podían salvar⁹⁹, pero nadie le prestó atención y las pinturas desaparecieron.

Al mismo tiempo y lindante a la iglesia estaba el *Hostal de la Castellona*, tratándose de un antiguo convento. La explosión de una granada durante la Guerra Civil, derribó la casa y salpicó de metralla las paredes produciendo que el encalado cayera y aparecieran en los muros de las paredes, varias pinturas murales muy deterioradas.

⁹⁹ Informe realizado por Roig d'Alós el 9 de mayo de 1945. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_1945/RES_25.



Figura 3.24.- Pinturas murales desaparecidas en la Iglesia del Salvador en Sagunto.



Figura 3.25.- Dibujo realizado por Roig d'Alós, mediante un calco sobre la fotografía de las pinturas murales de la Iglesia del Salvador en Sagunto.



Figura 3.26.- Luis Roig durante el proceso de restauración en las pinturas murales del Hostal de la Castellona en 1946.

Según el informe de Roig d'Alós vemos que la técnica y procedimiento de estas pinturas son al temple, de tintas simples y no al fresco:

Representan una Santa Cena, donde las cabezas de las figuras parecen estar conversando. Otra característica consiste en el detalle de la fruta que está encima de la mesa, que son naranjas y cerezas, muy propio de las cosechas de Sagunto. Pero el detalle más importante es el Cáliz de la Consagración que no es el Santo Grial, en ninguna de las dos pinturas que representan la Institución de la Eucaristía. Estas pinturas son anteriores al siglo XIV, pues posterior a 1399 y ya en todo el siglo XV todas las representaciones de las "Santa Cena" que se pintaron, llevan el Santo Cáliz "Grial" con la característica de la taza de ágata y asas de oro¹⁰⁰.

En 1946, Manuel Ballesteros (Catedrático de Historia de la Universidad Literaria de Valencia), le encargó a Luis Roig d'Alós que arrancara estas pinturas y las trasladara a una tela de lino sobre un tablero de madera de tipo *Masonite*¹⁰¹ para su conservación y por motivo del Congreso de Arqueología que se celebraría en la ciudad de Valencia en ese mismo año. La pintura fue arrancada en cinco partes y colocada en cinco bastidores verticales independientes con tablero de madera, estucando toda la parte inferior y reintegrándolo con una tinta neutra. Asimismo realizó una limpieza con esponja húmeda y secado rápido y fijó la pintura. Tras la restauración, las pinturas se trasladaron a la Diputación Provincial de Valencia. La noticia de la restauración fue publicada en los periódicos locales de *Las Provincias* y *Levante* en julio de 1946¹⁰².

En la actualidad pertenecen al depósito de la Diputación de Valencia y están ubicadas en el almacén del Museo de Bellas Artes, San Pio V en la misma ciudad. No han sido restauradas con posterioridad y se puede observar una capa de suciedad superficial, así como algunos desprendimientos y pérdidas de película pictórica. De igual manera, hemos observado que las pinturas están colocadas sobre un tablero clavado a un bastidor de madera y consolidadas sobre una tela de lino de trama gruesa. Tras el examen visual de las pinturas, consideramos que aún a pesar de haber transcurrido 65 años

¹⁰⁰ Roig d'Alós, Luis. *Estudio histórico de la antigua techumbre del templo del Salvador de Sagunto del Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Penya esvaradora i delegacio de "Lo Rat-Penat"*. "Il Jocs Florals de la Ciutat de Sagunto". 1957. Archivo de la familia Roig Picazo.

¹⁰¹ "Arte y ciencia de la labor de restauración". *Las Provincias*, 14 de septiembre de 1953. Archivo de la familia Roig Picazo.

¹⁰² "Restauración de las pinturas murales Saguntinas". *Levante*, 3 de julio de 1946.
"Labor Artístico cultural de la Diputación Provincial". *Las Provincias*, julio de 1946.

desde su intervención, las pinturas se encuentran en muy buen estado de conservación, por lo que el proceso que Roig d'Alós utilizó en la restauración fue acertado. Curiosamente cabe señalar que en el registro del Museo de Bellas Artes aparecen fechadas en el siglo XVII.

Unos años más tarde intervino en la Iglesia Parroquial de San Esteban de Valencia, que se declararía Monumento Histórico Artístico Nacional en 1955 (Olmedo, 2003). Esta iglesia data originariamente del siglo XIII, concretamente en 1238, de estilo barroco, tiene en la bóveda semiesférica del presbiterio unas pinturas al fresco del pintor valenciano Vicente López Portaña (1772-1850) ejecutadas en 1802. El fresco está inspirado en el tema de la Glorificación de San Esteban, donde el autor representó en el centro la coronación de San Esteban Protomártir con la figura de Dios Padre, entre nubes. Frente a él la paloma del Espíritu Santo, arriba la Virgen María y a su lado Cristo resucitado. En la parte baja vemos las figuras de tres de los santos parroquianos, San Vicente Ferrer en primer término, San Nicolás Factor y San Luis Bertrán. En el lado izquierdo se representan tres figuras alegóricas que aluden a las virtudes más destacables de San Esteban, la fortaleza, la caridad y una tercera que no hemos podido identificar hasta el momento (Izquierdo, 2009: 277).

Como consecuencia de la guerra, en 1936, el templo de San Esteban fue saqueado y algunos altares fueron incendiados, quedando en muy mal estado de conservación. Las pinturas estaban ennegrecidas por la acción del humo y presentaba grietas de elevada importancia amenazando con el desprendimiento de las capas de revoque y consecuentemente la pérdida de la obra pictórica (Roig, 1990: 92).

Los académicos asesores del Patrimonio Artístico Nacional, le encargaron a Luis Roig d'Alós, en 1960, la restauración de la nave, las paredes y la bóveda (Roig, 1990: 92). Para la restauración contó con la ayuda de José Luis Regidor Merino y Julia Mir, discípulos y ayudantes suyos en la cátedra de restauración.

En el presupuesto que Roig d'Alós presentó para su restauración el 29 de Junio de 1960, indicaba:

- *La restauración de la bóveda, que comprende la limpieza, fijación, retoque, etc.: 20.000 pts.*
- *Los cuatro lienzos y sus marcos: 12.000 pts.*
- *La restauración de pintura mural: pintar las paredes, techo, fajones con pintura a la cola y limpiar el oro: 8.000 pts.*
- *Total restauración menos las esculturas: 40.000 pts.*
- *Los andamiajes: 10.000 pts.*

Un mes después la empresa Mundus se encargó de la colocación del andamio de estructura tubular metálica, instalándolo en el Altar Mayor.

La restauración consistió en consolidar en la bóveda de la Iglesia unas grietas producidas por problemas estructurales, que amenazaban con desprenderse del revoque y por lo tanto la pérdida de película pictórica. Se realizó la consolidación de una grieta grande, la reparación de algunas grietas más pequeñas, fijación de la pintura y la limpieza. Se eliminó el crecimiento fúngico¹⁰³, se pintaron las paredes, el techo, los fajones con pintura a la cola y se limpió el oro, realizando un presupuesto de ciento veinticinco mil pesetas.

Se pintó todo de azul claro y blanco. Se eliminaron las humedades de las columnas [...] (Entrevista a José Luis Regidor. 5 de junio de 2009. Ref.- 14).

Asimismo, en esta misma iglesia intervino en unas obras de gran importancia de Jerónimo Jacinto de Espinosa y Pedro Orrente, que describiremos más ampliamente en el apartado dedicado a la restauración de pintura de caballete.

Durante el proceso de restauración, Luis Roig estuvo colaborando con Rafael Contreras Mongrell¹⁰⁴, especialista en imitaciones de mármol, el cual se dedicó a reconstruir todos los altorrelieves existentes en la Iglesia, que fueron picados durante la guerra.

[...] Todos los altorrelieves que hay en la Iglesia y todas las figuras los habían picado en la guerra y mi padre hizo un rompecabezas y reconstruyó toda la iglesia (Entrevista a Rafael Contreras. 19 de junio de 2009. Ref.- 6).

Esta iglesia ha sido nuevamente restaurada de forma íntegra, con motivo de las intervenciones desarrolladas bajo el patrocinio de la Fundación *la Luz de las Imágenes* en el 2009, con motivo de la exposición: “La Gloria del Barroco”.

Un año después en 1961 intervino en unas pinturas de la Iglesia situada en Corcolilla, perteneciente al municipio de Alpuente, provincia de Valencia. Según un informe realizado por Roig d'Alós, el 14 de noviembre de 1961, se

¹⁰³ Proceso descrito en el punto 3.5.4. Fórmulas y métodos inéditos para las Bellas Artes y la Restauración.

¹⁰⁴ Rafael Contreras Mongrell se dedicaba a la pintura mural, hacía decoración, dorado, imitación de mármoles, de madera. Era íntimo amigo de Roig d'Alós, interviniendo en muchas restauraciones juntos.

hallaban, sobre las paredes y techo de la capilla lateral del crucero de la iglesia del pueblo, unas pinturas murales, realizadas con la técnica al fresco, con repintes al óleo y temple de huevo.

Entre el mal estado de conservación en que se encontraban las pinturas, debido a su ennegrecimiento por el humo, los barnices y aceites superficiales, Roig d'Alós pudo diferenciar la composición, en la que se representaba la Adoración de los Reyes y de los pastores.

En su informe hizo una hipótesis sobre la autoría de las pinturas:

Las pinturas están realizadas con la técnica al fresco [...]. La técnica es la clásica del fresco español que empleó la escuela de Vergara. La concepción, el argumento y la composición son del renacimiento español y a través de su opacidad oscura y negra se deja entrever la composición ribalteña del hijo Juan [...]. Todo esto hace creer que Vergara o algún discípulo copiase las composiciones del maestro Ribalta y trazase los frescos y murales de esta capilla en el siglo XVIII¹⁰⁵.

La restauración que Roig d'Alós realizó, tras la documentación consultada, creemos que prácticamente se basó en una limpieza de la capa de humo y de los barnices y aceites superficiales.

Otro de los pocos arranques que realizó durante su trayectoria profesional, ya que esta técnica tan solo se utilizaba en caso de extrema necesidad, fue el realizado sobre las pinturas ubicadas en la casa de Félix Ferraz.

Tradicionalmente conocida como la Casa Ferraz, se situaba en la Plaza del Miguelete nº 2 en Valencia, a espaldas de la Plaza de la Reina, frente a la puerta barroca de la Catedral, fue edificada en 1840. Se trataba de una casa Palacio construida en un solar de más de 300m², con una planta baja, entresuelo y tres pisos (Redón, 1958). Luis Roig nos describe en su informe como en los pisos primero y segundo se hallaban, sobre los techos y las amplias paredes, unos murales grandes, de colores vivos, con rastros y huellas de siglos, de atractivo especial.

Este arranque se debió a que en 1957 se inició la expropiación y demolición del inmueble propiedad de Félix Ferraz, por el Excmo. Ayuntamiento de Valencia para la ampliación de la Plaza de la Reina haciéndose efectiva en 1963 (Del Valle y Roig, 2006: 1487).

¹⁰⁵ Informe realizado por Roig d'Alós el 14 de noviembre de 1961. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_1961/RES_49.

Estas pinturas fueron realizadas en el siglo XIX, con temple de cola sobre una preparación de dos capas de cola fuerte en caliente, por la escuela de Vicente López, probablemente por Vicente Castelló (1787-1860). Aunque no iban firmados, Roig d'Alós intuía que eran de su escuela por la técnica personal que se empleó en ellos. Los temas que se representaron fueron paisajes mitológicos, románticos, decorativos, tratándose de una pintura alegre y luminosa, con poco cuerpo de color en la pincelada, de rasgos muy académicos, propios del periodo romántico.

Durante la Guerra Civil, en 1936 cayeron dos bombas junto a la casa, produciendo grietas en los techos. Los murales se encontraban en muy malas condiciones, sobre todo por la humedad, que había atacado las pinturas.

El 30 de noviembre de 1962 el Alcalde de Valencia, Adolfo Rincón de Arellano¹⁰⁶, solicitó a Luis Roig d'Alós una copia del informe que le envió al Director General de Bellas Artes sobre las pinturas murales de la casa del Sr. Ferraz, a la que respondió inmediatamente con fecha del 1 de diciembre del mismo año, adjuntándole la carta que le envió al sr. Director General de BBAA el 28 de septiembre de 1962 e indicando el presupuesto para el arranque con un total de 180.000 pesetas.

En la carta le comunicaba el estado de conservación de las pinturas:

Las citadas pinturas, son al temple de cola, algunas de ellas se encuentran en perfecto estado, otras un poco deterioradas, debido a los percances de la guerra.

Hay dos soluciones: la primera consiste en arrancar toda la pintura mural que comprende el completo del techo con sus cenefas y guirnaldas etc., todo pintado e imitando a tallas decoradas. Las paredes aunque tienen un interés por su decoración, de no ser trasladadas a otro salón preparado del mismo estilo no tienen eficacia.

La segunda solución, consiste en el arranque de los principales fragmentos y motivos decorativos, prescindiendo de los fondos y adornos, cenefas etc. pues estos motivos son fáciles de exponer en cualquier sitio, pues se enmarcan y como se montan sobre lienzos se pueden transportar etc.

Desde luego que hay pintura de Vicente López y de su taller y discípulos. El cálculo hecho del valor de los trabajos a realizar en esta operación, que como dije antes es pintura al temple y

¹⁰⁶ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

por lo tanto lo más difícil técnicamente dentro del campo científico- artístico de la restauración, es la primera operación, que pasa de los cien metros cuadrados sobre las trescientas mil pesetas.

La segunda operación indicada (que es la que creo más factible) estará sobre los setenta metros cuadrados y resultará sobre las ciento ochenta mil pesetas¹⁰⁷.

Ya que el edificio que albergaba la casa del Sr. Ferraz, donde se encontraban las pinturas murales de Vicente López iba a ser derribado para ampliar la Plaza de la Reina y debido a la importancia de estas, el 16 de enero de 1963, se le encargó a Luis Roig d'Alós, por orden de la Dirección General de Bellas Artes, a través del Instituto Central de Restauraciones Artísticas, la conservación y restauración de estas pinturas.

El profesor Roig, junto con varios técnicos ayudantes, discípulos en su mayoría, de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos que a su vez eran colaboradores en la investigación científica del seminario de Restauración y Conservación de Obras de Arte, Víctor Manuel Gimeno Baquero, Julia Mir y José Luis Regidor Merino y con la ayuda de Alfonso Bayona, realizaron varias pruebas iniciales, prepararon el material y finalmente arrancaron toda la pintura de las paredes en el periodo comprendido entre el 21 de enero al 4 de marzo. Este trabajo fue el primero que realizó como miembro del Instituto Central de Restauraciones, creado en Madrid el 16 de noviembre de 1961¹⁰⁸.

La técnica que utilizó para la ejecución de los arranques fue el *strappo*¹⁰⁹, empleada por primera vez en España en 1873 por Salvador Martínez Cubells (1845-1914), para arrancar las Pinturas Negras de Goya ubicadas en la casa de Campo del pintor en Madrid, obteniendo un mal resultado, probablemente por no poseer un dominio de la técnica y menos aún sobre pintura al óleo (Soriano, 2005:75). Este proceso normalmente se utilizaba para arrancar pinturas al fresco debido a que el contacto de un material acuoso con la pintura al temple podía hacer que este desapareciera. Roig d'Alós lo utilizó, por primera vez en Valencia, sobre pintura al seco preparando de antemano

¹⁰⁷ Carta escrita por Luis Roig d'Alós a Gratiniano Nieto el 28 de septiembre de 1962. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: ENV-1962/RES_669.

¹⁰⁸ Ver punto 3.5.3. Premio por el Anteproyecto del "Centro de Restauraciones Artísticas y Arqueológicas", de España.

¹⁰⁹ La técnica del *strappo* consiste en separar del muro la película pictórica. En la mayoría de los casos no se extrae con todo su espesor ya que casi siempre queda en la superficie mural una impronta constituida por el dibujo preparatorio o por una sutil película de color.

la superficie, pintada con un material plástico que la impermeabilizaba, con el fin de que al aplicar las telas para el arranque la pintura no se perdiera.

[...] La operación se hacía antes y aún ahora en muchos sitios, llevándose los techos. Pero con nuestro procedimiento, solo nos llevamos la pintura. En frescos la tarea se domina, pero en temple, es la primera vez que se hace en Valencia [...]. (Luis Roig d'Alós)¹¹⁰.

La metodología que siguió en la restauración de los diferentes arranques fue exclusiva de Roig d'Alós, aunque la preparación de las pinturas, las telas de arranque y el adhesivo para su ejecución, es la misma que se realiza en la actualidad.

Las pruebas de arranque iniciales, que Roig d'Alós junto con su equipo realizaron, consistieron en combinar dos tipos diferentes de tejido con el adhesivo en distintas proporciones.

1. Tela fuerte (retorta) con almidón.
2. Tela fuerte con almidón y cola fuerte a partes iguales.
3. Tela floja (gasa) con cola rebajada.
4. Tela floja con cola más fuerte.

En todas las operaciones de arranque se preparan los materiales que se van a utilizar para el proceso. Para todos se prepara la tela de retorta blanda, poniéndola a remojo toda la noche y así eliminar el apresto. Una vez seca se plancha para impedir que la impronta de las arrugas se quede fijada en la pintura. La tela se corta en varios trozos, aproximadamente con el mismo tamaño, con el fin de que fueran más manejables a la hora de su colocación.

En la pintura que ha de ser arrancada se realiza una limpieza superficial eliminando las partículas de polvo.

El adhesivo que se utiliza para la realización del *strappo*, es una cola muy fuerte que cuando seca se contrae y agarra la pintura. Esta cola se pone a remojo con agua durante un día entero y de esta forma se hidrata para poder manipularla con facilidad. Para utilizarla se calienta al baño María.

¹¹⁰ R. Ros Marín. "Pinturas murales de Vicente López, restauradas". *Las Provincias*, 16 de julio de 1963.

En el proceso que siguieron, antes de aplicar las telas, mojaron la pared con agua caliente, sin restregar, con una esponja suave. Inmediatamente colocaron la tela de retorta, previamente embebida bien en la cola fuerte¹¹¹ y escurriéndola con la mano, para eliminar el exceso de cola.

Apretaron la tela con unos rodillos, contruidos especialmente, para que quedara sin burbujas de aire y con la mano la acoplaron a los huecos y altibajos de la superficie de la pared. Todo ello para que quedara completamente tensa y estirada por igual.

Así sucesivamente colocaron las telas una junto a otras, hasta cubrir toda la pintura que se debía arrancar, dejando un margen de 24 horas entre la colocación de las telas y su arranque.

Fueron arrancados cinco techos, dos pinturas laterales y dos paisajes. Cada techo se extrajo de una pieza, respetando todos los deterioros y grietas del cielo raso, así como los retoques posteriores a la guerra de 1936.

Tabla 3.1. Relación de las pinturas murales arrancadas en la casa de Félix Ferraz.

Lienzo	Ubicación	Motivo	Autor	Posición	Dimensiones (m)
1	Salón principal 2º piso	El carro solar de Apolo	Escuela V. López	Horizontal- techo	4,15 x 3,20
2	Capilla 2º piso	Santísima Trinidad	Escuela V. López	Horizontal- techo	2,75 x 2,75
3	Salita dormitorio 1er piso	Amorcillos en corro	Escuela V. López	Horizontal- techo	2,69 x 2,43
4	Salón 1er piso	Psique y Mercurio	Escuela V. López	Horizontal- techo	4,17 x 3
5	Salón dormitorio 1er piso	Venus ante el espejo	Escuela V. López	Horizontal- techo	2,50 x 2,90
6	Salón 1er piso	Psique	Escuela V. López	Vertical- pared	1,85 x 1,15
7	Salón 1er piso	Tapiz	Escuela V. López	Vertical- pared	1,85 x 1,15
8	Comedor 1er piso	Paisaje	Escuela V. López	Vertical- pared	1,70 x 2,33

¹¹¹ El adhesivo que utilizaron para realizar el arranque en su momento fue la cola fuerte caliente marca "La medalla".

9	Comedor 1er Piso	Paisaje	Escuela V. López	Vertical- pared	1,60 x 2,33
10	Comedor 1er Piso	Ornamentación	Escuela V. López	Vertical- pared	1,32 x 1,56

Las temperaturas durante el invierno de 1963 oscilaban entre los dos y los seis grados dificultando el trabajo. Para vencer estas dificultades climatológicas crearon un ambiente de calor artificial, para elevar la temperatura hasta el punto necesario, cosa que no fue nada fácil al estar los balcones y ventanas rotos y sin cristales.

Las pinturas fueron envueltas en rodillos de madera y trasladadas desde la casa Ferraz a la Escuela de Bellas Artes, donde fueron colocadas en lienzos.

El 4 de mayo comenzaron los trabajos en el taller donde emplearon una plataforma móvil a modo de puente, para poder trabajar sobre las pinturas sin dañarlas.

Se les plantearon muchos problemas, uno de ellos fue el gran formato de los lienzos, pues no había tejidos de tal dimensión y tuvieron que encargarnos a unos talleres de Barcelona para que los tejieran al tamaño previsto. Estas telas se lavaron y se colocaron en bastidores interinales, aplicando el adhesivo que la uniría a la pintura. Utilizaron colas plásticas a base de caseinato amónico o cero-plásticos vinílicos, que al polimerizar se hacían impermeables.

Para eliminar la tela y la cola utilizada para el arranque, emplearon cataplasmas de arroz, dentro de un saco de tela de retorta, o bolsas de agua caliente, que reblandecían la cola y luego con agua se eliminaba, haciendo posible la separación de las telas.

Una vez adheridas las pinturas a las telas de lino y eliminadas las telas de arranque, se montaron sobre bastidores de madera con travesaños.

Debido a cambios de temperatura, se produjeron en dos de los lienzos, antes de ser transferidos a lienzo, un crecimiento fúngico, motivado por la humedad y la descomposición de las colas animales empleadas en las pinturas cuando fueron pintadas. Para eliminar estos hongos aplicaron el sistema que Roig d'Alós había investigado mediante unos cataplasmas y antibióticos¹¹². Esta operación era inofensiva, respetaba el pigmento y eliminaba todo germen patógeno.

¹¹² Procedimiento explicado en el punto 3.5.4. Fórmulas y métodos inéditos para las Bellas Artes y la Restauración.



Figura 3.27.- Pinturas arrancadas en proceso de restauración.



Figura 3.28.- Luis Roig en el centro junto con sus ayudantes (de derecha a izquierda: Víctor Manuel Gimeno Baquero, Julia Mir, José Luis Regidor Merino y Alfonso Bayona).

[...] Se han perdido muchas pinturas al temple porque no había una técnica perfecta; ahora, tras nuestras investigaciones, hemos logrado un sistema, a base de barnices plásticos que evitan la acción de los microorganismos, estamos incluso empleando antibióticos, en forma de inyecciones, para eliminar los deterioros de estos temples [...]. [Luis Roig d'Alós]¹¹³.

Las lagunas se nivelaron con AguaPlast (estuco comercial), impermeabilizando este material con goma-laca (Del Valle y Roig, 2006: 1492). Por último se retocaron con pigmentos de gran calidad y con ceroplast¹¹⁴ como vehículo.

Todo este procedimiento descrito anteriormente, es el resultado de consultas en documentos dentro del archivo de la familia Roig Picazo y de fuentes orales.

Finalizaron todos los trabajos de restauración el 2 de julio de 1963 y en enero de 1964 comenzaron los preparativos para el traslado de los murales al Museo Provincial de Bellas Artes, San Pio V, que fueron colocados en los techos designados por Felipe Garín Ortiz de Taranco¹¹⁵, como Director del Museo y por el carpintero Rafael Petit Pascual, finalizando el trabajo el 15 de abril de 1964¹¹⁶. No fueron llevados todos los arranques al Museo, ya que algunos de ellos fueron utilizados para realizar las pruebas de arranque (Del Valle y Roig, 2006: 1488).

La restauración realizada por Luis Roig y su equipo fue difundida en los periódicos *Levante* y *Las Provincias* en julio de 1963¹¹⁷.

Durante los años 70 y probablemente los 80, las pinturas fueron almacenadas, debido a su gran deterioro y su mal estado de conservación. Este deterioro comenzó al poco tiempo de ser colocadas en los techos del Museo, por el

¹¹³ R. Ros Marín. "Pinturas murales de Vicente López, restauradas". *Las Provincias*, 16 de julio de 1963.

¹¹⁴ Producto inventado por Luis Roig d'Alós. Ver punto 3.5.4. Fórmulas y métodos inéditos para las Bellas Artes y la Restauración.

¹¹⁵ Catedrático de Historia en la Universidad y Escuela Superior de Bellas Artes. Director de la Escuela Superior de BBAA de San Carlos de Valencia.
Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

¹¹⁶ Certificado del arranque, traslado a nuevo soporte y colocación en el Museo, de las pinturas de la casa Ferraz, expedido por el Director del Museo San Pio V, Felipe Garín Ortiz de Taranco, con fecha de 15 de abril de 1964.

¹¹⁷ "El último derribo". *Levante*, 10 de julio de 1963.
Ros Martín. "Las pinturas murales de Vicente López restauradas". *Las provincias*, 16 de julio de 1963.

mal acondicionamiento de este, ya que debido a una pedrisca que cayó en Valencia, el agua fue filtrando a través de los techos produciendo grandes humedades y como consecuencia el deterioro de los murales¹¹⁸.

La única pintura que se conserva en uno de los techos del Museo, es la llamada "Corona de ángeles", que se encuentra en un antiguo despacho, que en la actualidad se utiliza como archivo. Cuatro de las pinturas arrancadas están protegidas con seda blanca y coletta italiana y se encuentran almacenadas y en muy mal estado de conservación (Del Valle y Roig, 2006: 1493).

Ya por último describiremos la restauración que llevó a cabo en la Capilla de la Comunión de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Fue una labor a la que le dedicó mucho tiempo y esfuerzo ya que se alargó durante muchos años. Desde que comenzó en 1946 hasta que finalizó en 1966 tuvo muchas dificultades económicas para su ejecución. Se puede definir la fecha de su intervención en 1965, puesto que fue en ese año cuando realmente acometió los trabajos de restauración.

La iglesia de los Santos Juanes, tiene su origen, según la escritura encontrada por Teixidor en el archivo de la Catedral de Valencia, en 1240, estableciéndose en base a la Mezquita de la Boatella. Tras haber sufrido la Iglesia varios incendios y reconstrucciones, tal y como la conocemos en la actualidad, tiene su fundamento en las intervenciones realizadas en los siglos XVII y XVIII, con la construcción de la Capilla de la Comunión (1643 a 1653) y la importante reforma barroca, que al igual que varios de los edificios religiosos de la ciudad, modificó su forma gótica original (Roig, 1990: 8).

El altar Mayor, estaba tallado en madera, dorado y policromado en parte, que contenía diecinueve estatuas, nueve altorrelieves y tres mil tres cabezas, figuras pintadas y otras tallas en relieve. En el centro estaban los Santos Juanes Bautista y Evangelista, obra del escultor Juan Muñoz. La talla del retablo está atribuida al zaragozano Juan Miguel Orliens, y el dorado a Luis Campos (Roig, 1990: 86).

El presbiterio, pintado por Antonio Palomino entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, probablemente en 1697, fue una exaltación de los Santos Juanes hacia la figura del Cordero Místico que en el centro de la composición, se eleva hacia las alturas con el simbólico cordero sentado sobre el libro de los siete sellos. La bóveda de la nave central, también

¹¹⁸ Carta escrita por Luis Roig d'Alós a Gratiniano Nieto el 3 de abril de 1965, para informarle de que el deterioro que sufren las pinturas del Sr. Ferraz no se deben a su trabajo si no al mal estado de conservación en el Museo Provincial de Bellas Artes. Referencia: ENV-1965/RES_744.

ejecutada por Antonio Palomino en 1699, era de una gran valentía en cuanto al desarrollo material de la misma, ya que para llenar una superficie de tantos metros cuadrados requería un tema amplio en cuyo argumento se entremezclasen muchas figuras representativas, haciendo ver al espectador que la bóveda estaba perforada y se veía el cielo, logrando con los distintos planos o términos, que se iban alejando hasta conseguir el infinito. La idea de la bóveda está tomada de diferentes misterios del Apocalipsis y en especial del capítulo 14, describiendo el trono del Señor, donde preside la efigie de Dios Padre acompañado de gran coro de Ángeles que están cantando (Gil, 1909: 29).

En los lunetos, Palomino representó los doce frutos del árbol de la vida, que representan los doce apóstoles, sentados sobre troncos de nubes, como jueces que han de presidir y juzgar las doce tribus de Israel, que son las doce figuras estatuas, que están sobre las pilastras de pie y en las repisas salientes (Gil, 1909: 32).

Continuando con la descripción de las pinturas ubicadas en la Iglesia, los lunetos entrantes son obra de los hermanos Vicente y Eugenio Guilló, destacando su bien compuesta perspectiva, que da sensación de interiores. Además estos pintaron los murales situados uno en la bóveda del presbiterio, dos a derecha e izquierda del Altar y cuatro verticales a los pies de la Capilla de la Comunión (Roig, 1990: 61).

La cúpula de la Capilla de la Comunión tenía que ser decorada con pintura al fresco, encargándole tal labor en 1782 a José Vergara, fundador de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, referente a la glorificación de la Institución de la Eucarística, realzando en la composición la figura de la Santísima Trinidad y entre los patriarcas, evangelistas y apóstoles, las figuras destacadas de los Santos Juan Bautista y Evangelista. Las cuatro pechinas triangulares de la capilla disponen representaciones con símbolos de la Eucaristía.

La Iglesia de los Santos Juanes fue una de tantas que sufrió más directamente los movimientos iconoclastas de la Guerra Civil (1936-1939). Fueron incendiados todos aquellos elementos de madera existentes, haciendo que las llamas alcanzaran las pinturas y calcinaran el revoque, destruyendo cuanto estaba a su alcance, desprendiéndose fragmentos de las bóvedas, rosetones, molduras, etc. Esta fue la principal causa de destrucción y deterioro de las pinturas.

Las autoridades académicas, en sus artículos, informes, conferencias y en la prensa diaria, hablaban sobre la pérdida de las pinturas de Antonio Palomino y José Vergara de la Iglesia de los Santos Juanes, pero nadie ponía una solución a su salvación o su restauración. En 1942, el párroco de la iglesia,

con la esperanza de que estas pinturas pudieran salvarse y no conformándose con la pérdida total y dejar que destruyeran la bóveda barroca para descubrir la supuesta gótica, escucho al restaurador Luis Roig d'Alós, que después de varias investigaciones, dio con el método que utilizar para recuperar estas pinturas. Comenzaron los preparativos para su restauración, pero al ser un proceso caro y con escasos medios económicos, se recurrió a amistades académicas, artísticas y particulares en busca de apoyo económico.

El Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes en aquel entonces, en una de sus visitas a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, se interesó por los ensayos que en el aula de la asignatura de reproducciones artísticas se estaban realizando para la restauración de la Iglesia de los Santos Juanes. Le pidió un informe a Roig d'Alós detallado de los medios económicos que harían falta para la restauración. La empresa COYDRA, S.A.¹¹⁹, se ofreció para empezar las obras, encomendándole la tarea de reconstrucción, consolidación y restauración de la parroquia, por encargo de la Junta de reconstrucción, bajo la presidencia del señor cura párroco de la citada parroquia y bajo la dirección técnica del arquitecto D. Juan Segura de Lago¹²⁰. Esta empresa nombró a Luis Roig d'Alós, director técnico artístico para dirigir la ornamentación y decoración de la citada Parroquia, así como la restauración de las pinturas de Vergara, Conchillos, Guilló y Palomino.

La cúpula pintada por José Vergara en la Capilla de la Comunión tenía desconchados, abolsamientos, desprendimientos parciales de la película pictórica y grietas. Además sufrió un deterioro importante que consistía en la acumulación del humo sobre la superficie de la pintura, por la combustión de la madera de los bancos, formando una densa capa, que algunos casos llegó a tener un espesor de 2 a 3 milímetros. Los trabajos de restauración comenzaron en la capilla, por la necesidad de habilitarla y trasladarle el

¹¹⁹ El equipo técnico de COYDRA estaba compuesto por:

- D. Juan Segura Lago- arquitecto director
- D. Luis Roig d'Alós- director artístico
- D. José Suarez Henríquez- aparejador de la obra
- D. Vicente Olmos Vilar - maestro constructor
- D. José Roig d'Alós- maestro tallista
- D. Rafael Contreras Mongrell- pintura y decorado
- D. Vicente Fenech y Cia- maestro estuquista
- D. José Perea- maestro carpintero
- D. José García- maestro marmolista
- D. Heliodoro Ferriols- maestro cerrajero
- D. Emilio Sorio- maestro vidriero
- D. Valeriano Costa (cura párroco)- director teólogo

¹²⁰ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

culto, y de este modo no paralizar un solo momento el culto en la parroquia.

Empezaron a montar los andamios necesarios, construyéndose en el centro, una torre de madera de veinte metros de altura sobre unas ruedas que giraban en todas direcciones. Paralelamente a esta torre se instaló otro andamio en los laterales con el fin de poder llegar a la bóveda del crucero y al mismo tiempo restaurar la parte de albañilería y decoración, ornamentación, estucos y superficies doradas, entre otras.

Los trabajos dieron comienzo en el mes de mayo de 1946, quedando el lateral izquierdo restaurado en noviembre y pasándolo al lateral derecho, que quedó terminado en el mes de abril de 1947. Por falta de recursos económicos tuvieron que paralizar la restauración.

Para la restauración de la cúpula de la capilla, fue necesario un profundo estudio analítico de los múltiples problemas acumulados. La técnica de limpieza empleada en la restauración de la capilla de la comunión, fue la misma que investigó y experimentó en la restauración de la Iglesia del Santo Ángel de Vall d' Uixó.

Tras el incendio se desprendió parte del *intonaco* dejando al descubierto el *arricio*. Esto le permitió estudiar y analizar el material, llegando a la conclusión de que el *arricio*, en un principio se había realizado con sulfato cálcico y con el tiempo se había convertido en carbonato cálcico.

Después de los análisis del *intonaco* y el *arricio*, para averiguar la composición de los materiales, estudiar su deterioro y poder tanto dictaminar como diagnosticar su enfermedad con el fin de empezar con seguridad la restauración, pasaron a la realización de pruebas de limpieza, eliminando la grasa acumulada por el humo del incendio y la suciedad superficial. En ese mismo momento de la intervención se realizó pruebas de consolidación llevando los abolsamientos a nivel de la superficie. Durante estas pruebas de limpieza y fijación tan solo pudieron descubrir un grupo de ángeles en la parte superior y una figura que representaba uno de los cautivos anexos a la figura de San Pedro Nolasco en la parte inferior, sobre la cornisa. Tras la restauración se pudo admirar la composición y colorido de las pinturas.

Durante este proceso, de las cuatro pechinas que completan la composición de la Capilla de la comunión, restauró las dos de la izquierda mirando al altar, en las que se han representado a *Melquisedech ofreciendo pan y el vino a Abraham* y *Los sacerdotes con los panes de la proposición*.

Además de realizar las pruebas pertinentes en la capilla de la Comunión, durante este proceso, realizó unas pruebas de consolidación y limpieza en el



Figura 3.29.; 3.30.; 3.31.- Antes, durante y después de las pruebas de restauración realizadas en el medallón sobre la vida de San Juan Evangelista en la Iglesia de los Santos Juanes.

medallón u óvalo primero de la derecha junto al Altar Mayor, dándole buenos resultados. Este medallón pertenecía a una serie de pinturas que realizó Palomino, situados en los espacios que hay entre los arcos de las capillas y la cornisa, en los cuales había representado diferentes casos históricos de la vida de los dos Santos Titulares de esta Iglesia parroquial. El medallón que nos ocupa, era la última historia de la vida de San Juan Evangelista, expresando el caso en que el glorioso evangelista se apareció una noche junto al Apóstol San Felipe al Emperador Teodosio el Menor y le alentaron con su auxilio a que diera la batalla a Juliano el Apóstata (Gil, 1909: 44).

En noviembre de 1947, la empresa COYDRA, presentó un informe técnico sobre la restauración llevada a cabo en la Iglesia de los Santos Juanes, emitido por Roig d'Alós, como director técnico-artístico de la empresa. Dicho informe mostraba en que punto de la restauración se encontraban y lo que creían conveniente que se debía realizar en el resto de la Iglesia. Es aquí donde exponían los motivos por los que debían de ser restaurados los fragmentos de pintura que aun quedaban, oscurecidos por el humo y el polvo, en la bóveda de la nave central pintada al fresco por Antonio Palomino, dando como solución la reconstrucción de los fragmentos perdidos a través de unas fotografías anteriores al incendio de 1936, para que la pintura pudiera desempeñar el papel para la cual fue concebida por el autor.

Para los arqueólogos, historiadores, artistas, etc. Ya están los documentos gráficos de antes de la restauración, anterior y posterior al incendio.

La composición continuará siendo de Palomino, el argumento y la técnica también, pues no se diferencia más que en el pintarlo con una u otra mano, ya que los tonos, los colores, las tierras, los pliegues y fragmentos son de Palomino, pues al restaurar una obra, la personalidad del restaurador, pictóricamente desaparece y se transforma desde ese momento en Palomino, porque piensa y ejecuta como él (Luis Roig d'Alós)¹²¹.

El presbiterio fue la parte de la iglesia que más sufrió, ya que al prender fuego el altar mayor de madera, su combustión hizo que se produjeran elevadas temperaturas ocasionando el desprendimiento del *intonaco* y con él las pinturas murales de Antonio Palomino. Aun así, Roig d'Alós, en el informe, mostró la manera de reconstruir toda la composición pictórica mediante documentos fotográficos.

¹²¹ Informe técnico sobre la restauración llevada a cabo en la Iglesia de los Santos Juanes. Noviembre de 1947. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_1947/RES_26.

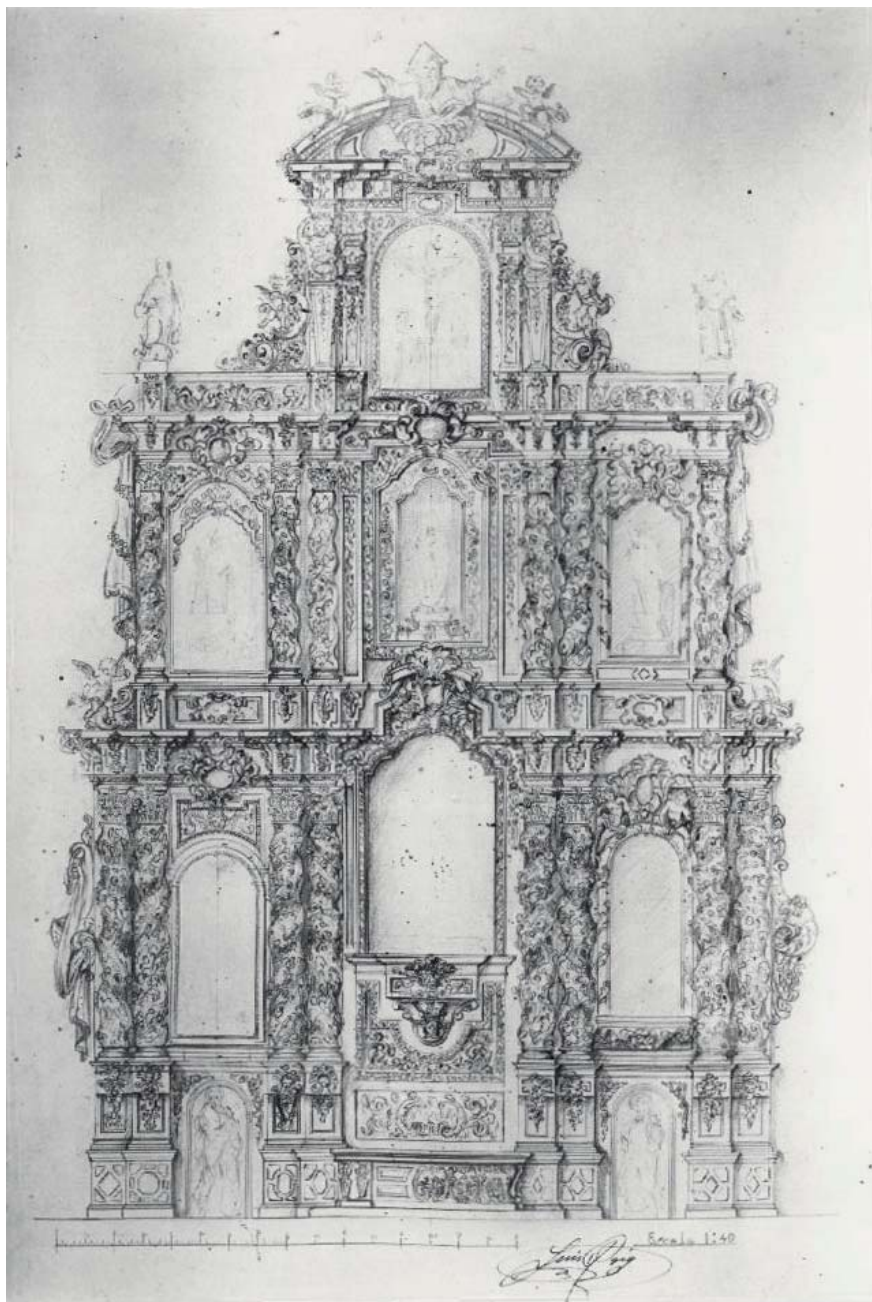


Figura 3.32.- Diseño realizado por Roig d'Alós del retablo del Altar Mayor, que le fue encargado para sustituir el desaparecido en 1936.

Respecto al Altar Mayor, se le encargó el diseño del retablo, amoldándolo a las necesidades de la Iglesia. Encargo que pretendía no perder las características antiguas, pero cambiando el estilo adaptándolo a la decoración barroca del conjunto ornamental del templo (Roig, 1990: 87). Él opinaba que el retablo debía realizarse en alabastro tallado, ya que era incombustible y de más larga duración, realizando las esculturas que componen el retablo, de madera y los relieves de mármol, madera o cobre.

En la sesión del 14 de febrero de 1947, el Ayuntamiento de Valencia acordó proponer como Monumento Histórico Artístico, el templo de los Santos Juanes. En vista de los informes tanto de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, como la de San Carlos de Valencia, el Director General de Bellas Artes, pasó la propuesta al Consejo de Ministros, siendo aprobada el 21 de febrero de 1947¹²².

De esta forma, el templo pasó a depender para su reconstrucción de la Dirección General de Bellas Artes, cuyo arquitecto del Patrimonio Artístico era Alejandro Ferrant (Roig, 1990: 52).

En 1957 se publicaba en el periódico *Las Provincias*, la asignación de 240.000 pesetas, por parte de la Dirección General de Bellas Artes, para la restauración de los Santos Juanes de Valencia. En el Boletín del Arzobispado de Valencia, se publicó una nota de intercambio con la Dirección General de Bellas Artes acordando la restauración de las pinturas de Palomino de la bóveda de la nave central del citado Templo, dando la conformidad el Arzobispo para que se pudiesen arrancar las citadas pinturas y trasladarse a Barcelona para su restauración y montaje sobre tableros de madera, dirigida por el restaurador catalán Ramón Gudiol y bajo la supervisión del arquitecto del Patrimonio artístico de la zona Alejandro Ferrant ¹²³. Ramón Gudiol junto con su hermano Josep Gudiol formaron un taller en 1942, donde realizaron varias intervenciones en Cataluña, siendo en aquella época uno de los talleres que más pintura mural trataron. Una de las más importantes tareas que llevaron a cabo tras la Guerra Civil fue el arranque y traslado a nuevo soporte de las pinturas murales de la sala Capitular de Sixena (Xarrié, 2002: 77; Soriano *et al.*, 2005: 76).

Durante los 21 años que transcurrieron entre el incendio y el inicio del proceso de restauración en la bóveda de la Iglesia, el número y dimensión de

¹²² España. Decreto por el que se declaraba Monumento Histórico Artístico, la Iglesia Parroquial de los Santos Juanes de Valencia bajo la tutela del Ministerio de Educación Nacional. *Boletín Oficial del Estado*, 26 de febrero de 1947, núm. 57.

¹²³ Roig d'Alós, L. 1963. "El Templo de los Santos Juanes. Monumento Histórico Artístico. Aspectos históricos de la reconstrucción Arquitectónica y elementos decorativos". (Sin publicar).

los desconchados fue aumentando progresivamente, debido a que las pinturas no fueron protegidas para prevenir su desprendimiento.

El día 19 de octubre de 1960, llegaban a Valencia, los 200 metros² de paneles procedentes de Barcelona, fragmentados, para ser colocados en la bóveda, como parte integrante de la primera fase de la restauración de los Gudiol (Roig, 1990: 54). Finalizada esta primera fase, se inició una segunda en marzo de 1961 con el arranque de otros 100 metros² de pintura, los cuales se reubicaron en la bóveda en septiembre de 1962. El 21 de junio de 1963, Gudiol terminaba la tercera etapa de arranque de los frescos de la bóveda central, con un total de 100 metros cuadrados que fueron llevados de nuevo a Barcelona para su restauración. Tras el proceso de restauración volvieron a Valencia para su colocación en la bóveda.

Las pinturas situadas en el paño frontal a los pies de la iglesia y las del último tercio de la bóveda, nunca se llegaron a arrancar. Entre 1992 y 1993, gracias a un proyecto de investigación del Programa Nacional de I+D+I que desarrolló el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia, se llevó a cabo la limpieza y consolidación de aproximadamente 20 m² de pintura de esta última zona. En 2004 se continuó con los trabajos de limpieza y consolidación (Roig, 2007: 123). Posteriormente se han seguido los trabajos de restauración con la utilización de nuevas tecnologías, que apuntan a la restitución virtual de las pinturas, en base al estudio científico de la composición, colorido y geometría de las pinturas antes del incendio de 1936 (Bosch, 2007: 29).

En 1962, Roig d'Alós recibió una carta de Gratiniano Nieto Gallo (Director General de Bellas Artes) para que se hiciera cargo de la restauración de la Capilla de la Comunión, que tenía paralizada desde hacía casi 20 años.

Tras un año restaurando la Capilla de la Comunión, Roig d'Alós le comunicaba el 3 de junio de 1966 a Alejandro Ferrant su finalización.

En esta segunda fase, retomó el proceso de restauración reforzando la estructura interna de la cúpula por medio de su sistema de "inyectables de intermasa"¹²⁴ para conseguir la adhesión entre las capas de película pictórica, intonaco y arricio, al muro y entre sí. Para ello aplicó cinco mil doscientas cinco inyecciones. Además procedió a la eliminación de los microorganismos mediante su sistema empleado anteriormente en la Vall d' Uixó y los frescos de la casa Ferraz. Una vez realizada la completa fijación de las pinturas, se

¹²⁴ Proceso explicado en el punto 3.5.4. Fórmulas y métodos inéditos para las Bellas Artes y la Restauración.

procedió a la limpieza, utilizando el mismo método ejecutado en tres fases, que empleó en la Vall d' Uixó¹²⁵.

A continuación se realizó el tratamiento de las lagunas mediante Agua-Plast, una fina masilla sintética de reciente aparición en la época, igualando el nivel respecto a la película pictórica (Regidor, 2007: 143).

El criterio seguido para la reintegración fue ilusionista, igualando la forma y el color con el resto de la composición, mediante pigmentos naturales y Cero-Plast como aglutinante (Roig, 1990: 75).

Las pechinas triangulares las restauró con el mismo proceso que el utilizado en la capilla, ya que después de varias investigaciones vio que este sistema era apto para estas pinturas.

Los retablos de las capillas fueron reconstruidos por el tallista decorador de la empresa D. José Roig y por el entonces estudiante de restauración en la Escuela Superior de Bellas Artes, José Luis Roig Salom.

igualmente contó con la colaboración del maestro electricista, Manuel Sáez Falcó, los carpinteros Rafael Petit Pascual y José Petit García, con Alfonso Bayona Martínez como peón de pintor, con Rafael Catalá Rosaleny, ayudante técnico y José Luis Regidor Merino como técnico encargado.

El 18 de octubre de 1966 le comunicaba a Alejandro Ferrant el presupuesto para la terminación de las tallas de las cornisas, los arcos y pilastras hasta el zócalo, siendo el total de 198.454 pesetas. Este mismo presupuesto se lo hizo saber a Francisco Blanco, por encargo del señor Fletcher, el 30 de mayo de 1967, aumentado un 25% sobre la cantidad total, siendo 208.066 pesetas.

Durante varios años de espera e incertidumbre, finalmente pudo realizar esta restauración, que para Roig d'Alós, en un principio, solo era un sueño. De todo este proceso dejó una gran documentación que se conserva en el Archivo de la familia Roig Picasso. Prueba de ello son unos cuatro informes muy detallados, una gran documentación fotográfica de alrededor de 200 fotografías y alrededor de unas 50 cartas tanto con los Directores generales de Bellas Artes, el Marqués de Lozoya (de 1939 hasta 1951) y Gratiniano Nieto Gallo (de 1961-1968), como con las personas imprescindibles para poder llevar a cabo la intervención, como el cura, el abogado, el arquitecto, los constructores, entre muchos otros.

¹²⁵ Proceso explicado en el punto 3.5.4. Fórmulas y métodos inéditos para las Bellas Artes y la Restauración.

En la actualidad las pinturas se encuentran en buen estado de conservación, lo que demuestra que el proceso que Roig d'Alós investigó, ensayó y aplicó en estas pinturas, ha hecho que perduren a lo largo de estos 45 años.

Esto es a grandes rasgos, una exposición más o menos detallada de las intervenciones que ejecutó dentro de la Comunidad Valenciana. Se puede observar como dentro de la especialidad de pintura mural, restauró tanto fresco, como seco e incluso se introdujo en la técnica de arranque. De este modo vemos como su capacidad de investigar y de experimentar, hizo que utilizara diversas técnicas aplicándolas a cada obra.



Figura 3.33.- Fragmento de la Cúpula de la Capilla de la Comunión de la Iglesia de los Santos Juanes en la actualidad.

3.3.2. Pintura de caballete.

Durante nuestra búsqueda de información, consultando el archivo que Luis Roig dejó a su muerte, hemos podido relacionar y averiguar, a través de fotografías e informes y sobre todo consultando y comparando con monografías y libros, que restauró alrededor de unas 100 obras, algunas anónimas y otras de pintores de gran prestigio.

Por la gran cantidad de obra que Roig d'Alós restauró en pintura de caballete, hemos considerado conveniente desarrollar en esta tesis las más importantes y significativas dentro de la Provincia de Valencia. Asimismo hemos reflejado a modo de fichas técnicas, ubicadas en los anexos, la gran mayoría de obras que intervino, tanto las que en este capítulo hemos desarrollado como aquellas que tenemos la certeza de que han sido restauradas pero que no poseemos la suficiente información para desarrollar un informe del proceso de intervención.

Los meses inmediatos al inicio de la Guerra Civil (1936-1939) supusieron un gran descalabro para el Patrimonio artístico religioso en diferentes zonas de la península, pero fue especialmente en la geografía valenciana donde se produjeron los saqueos e incendios más devastadores. Concretamente en la ciudad de Valencia, no hubo espacio religiosos que se viese libre de los movimientos iconoclastas. Monumentos como la Catedral, la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados y diferentes parroquias, ermitas y espacios sacros como el Palacio Arzobispal, fueron pasto de las llamas. Las obras pictóricas y escultóricas que albergaban en su interior sufrieron muchos deterioros. La restauración de algunas de estas obras en Valencia le fue encomendada a Luis Roig d'Alós entre 1954 y 1955, para su recuperación y salvación, gracias a su cargo como restaurador municipal.

Una parte importante de la labor desarrollada por Roig d'Alós se centra en los fondos pictóricos del antiguo Museo Diocesano en la Catedral de Valencia, donde se concentra un gran elenco de obras entre lo más destacado de los diferentes estilos de la escuela valenciana entre el Gótico y el Neoclasicismo. La mayoría de las tablas exudaron resinas hacia la superficie por el calor de las llamas durante el incendio y saqueo del antiguo Museo Diocesano instalado en el interior del Palacio Arzobispal.

Entre las tablas que intervino procedentes del Museo Diocesano, hay muchas que son anónimas, aunque también distinguimos algunas tablas de los primitivos valencianos, finales del siglo XIV y todo el siglo XV, entre los que destaca autores como Gonçal Peris Sarrià, Jacomart y Joan Reixach. Igualmente intervino en algunas tablas de pintores muy reconocidos, como Rodrigo de Osona, Felipe Pablo de San Leocadio, Vicente Macip, el Maestro de Alcira y Fernando Yañez de la Almedina. Además tenemos constancia de

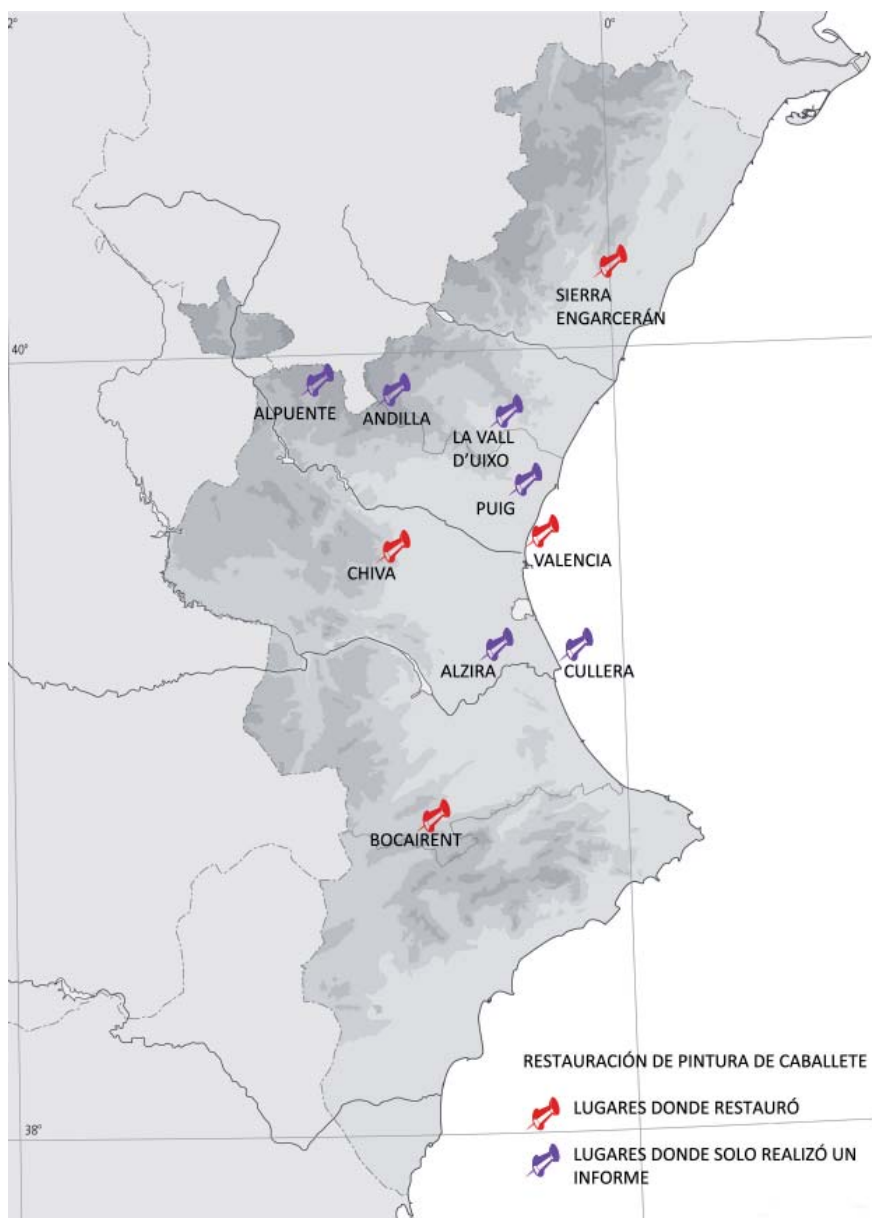


Figura 3.34.- Ubicación de las diferentes ciudades y pueblos dentro de la Comunidad Valenciana, donde Roig d'Alós intervino en la restauración y realización de informes en obras de pintura de caballete.

que intervino en obras de Juan de Juanes como un *Descendimiento*, *San Vicente* y *San Luis o el Arcángel San Miguel* y *Santa Marta* además de en un *Ecce Homo* atribuido por Llorente y Vilanova como de Juan de Juanes, aunque posteriormente se ha considerado una copia de Maella realizada a partir del original que se conserva en el Museo del Prado (Benito, 2000: 218).

Entre las obras de la Catedral, se encuentra la tabla de *Santa Marta* y *San Clemente* de Gonçal Peris Sarrià (Valencia, c. 1380-1451). Es una obra capital para la comprensión del estilo gótico internacional en Valencia, así como el testimonio más seguro sobre el que cimentar el conocimiento de la pintura de su maestro. Esta tabla constituyó el panel central de un retablo dedicado a los santos Marta y Clemente (Gómez, 2006: 72). Aquí está representada Santa Marta a la izquierda y San Clemente a la derecha ocupando todo el espacio compositivo. Las vestimentas de los personajes están llenas de riqueza y variedad debido a trabajos y técnicas de dorados basados en procesos de estofado y esgrafiado. Cada uno de los personajes presenta motivos o telas diferentes, según quiera representar la capa pluvial de San Clemente o el manto de Santa Marta (Ineba, 2010: 166). La obra se encontraba en el Aula Capitular nueva cuando acaecieron los tristes sucesos que provocaron tantas destrucciones y pérdidas. Las llamas no le alcanzaron directamente, sin embargo la densa humareda y el intenso calor ocasionaron estragos que parecían definitivos y sin solución posible, pues las resinas de la tabla buscaron salida a través de las zonas agrietadas, mientras la elevada temperatura producía también una dilatación que, al enfriarse y contraerse en distinto momento la tabla y la pintura, formó voluminosas y extensas ampollas y levantamientos, que convirtieron su vieja superficie plana y pulida en una serie de ondulaciones y abolsamientos¹²⁶. Asimismo se produjeron formaciones de moho sobre los barnices.

El proceso de restauración de Roig d'Alós, consistió en el refuerzo de la tabla por el reverso uniendo las piezas con palomillas, la desinfección de las esporas adheridas a la madera e impermeabilización y la colocación de un tablero de "tablex" por el reverso anclado al marco¹²⁷. También por la cara posterior se procedió a una limpieza respetando la pátina y veladura natural. Durante el proceso se eliminó la resina que había exudado, se reintegraron las lagunas producidas por el fuego y se eliminaron antiguas restauraciones realizadas en 1788 por José Vergara y en 1802 por Vicente López. Igualmente

¹²⁶ Vicente Aguilera Cerni, El salvamento de San Clemente y Santa Marta. *Levante*, 9 de julio de 1954, p. 1.

¹²⁷ Este tipo de intervención en la actualidad está en desuso y se ha sustituido por materiales más estables. Ver punto 3.3.4. La metodología de trabajo utilizada en la restauración.



Figuras 3.35.; 3.36.- Vista de una de las salas del Museo Diocesano de Valencia.

se redujeron las ampollas haciendo que la pintura se volviera a estabilizar¹²⁸.

La *Trasfiguración* de Jaime Baco, alias Jacomart (1411-1461) posee una influencia flamenca, ya que en las obras del autor confluyen elementos del arte flamenco, italiano y del gótico internacional. Estuvo atribuida por Sanchis Sivera, en su monografía de la Catedral de Valencia, a Marçal de Sax (Benito y Gómez, 2001: 186). La composición se divide en dos registros: en el superior Cristo con túnica y manto aparece en posición frontal en el interior de una mandorla con los brazos levantados y las palmas de las manos extendidas, rodeado por una luminosa aureola compuesta por rayos dorados y estrellas; a la derecha e izquierda, aparecen Moisés y Elías, representados como venerables patriarcas arrodillados sobre nubes y en actitud dialogante con Jesús. En la parte inferior se representan a los apóstoles Pedro, Santiago y Juan, con una expresión de asombro ante la visión (Benito y Gómez, 2001: 186).

Antes de ser intervenida la obra padecía un oscurecimiento superficial por la cantidad de barnices acumulados durante cinco siglos y por las grasas producidas por el negro de humo de las velas y el ácido esteárico de la cera. Los pigmentos se habían oxidado y los colorantes se habían transformado por la desintegración de los óxidos metálicos. Por las altas temperaturas del incendio de 1936, esta supuró resina entre los nudos de las fibras de la madera, saltando a la superficie. Las maderas que forman la unión de la tabla se encogieron por el calor abriendo unas grietas por las juntas de unión y los ensamblados.

En el proceso de restauración realizó una limpieza eliminando las resinas y barnices, así como las grasas acumuladas durante siglos, haciendo que los pigmentos recuperaran su luminosidad al quitarles la oscura capa que les cubría. Se engatillaron las tablas, se desinfectó de las larvas y esporas del moho, impermeabilizándolas y se colocó un "tablex" por el reverso, clavado al marco con el fin de librarla de cualquier golpe o violencia y de la humedad.

Se respetó la pintura original y la veladura natural, se eliminaron los repintes y toda la suciedad que le cubría y no dejaba ver su verdadera gama de color y composición¹²⁹.

¹²⁸ Informe técnico de la obra pictórica "Santa Marta y San Clemente". 7 de junio de 1954. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_1954/RES_29.

¹²⁹ Informe técnico de la obra pictórica "La Transfiguración". 7 de junio de 1954. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_1954/RES_30.

La obra San Vicente Ferrer de Joan Reixach (documentado de 1431 a 1486), siendo este uno de los pintores más importantes del estilo hispanoflamenco en la península (Soler, 1999a: 410), estuvo atribuida en tiempos de Roig d'Alós a Jacomart. En ella se representa el santo dominico valenciano de cuerpo entero en actitud de predicar, con túnica negra y blanca, lleva en su mano izquierda un libro encuadernado en rojo. La obra es singular en la técnica de estofado, con todo un fondo dorado y repujado. Pintado al temple de huevo y veladuras al barniz. Fue intervenida entre 1795 y 1802, en la documentación aportada por Roig d'Alós para la restauración, se citan los nombres de los pintores valencianos José Vergara y Vicente López. Al igual que en los casos anteriores la obra había sufrido los avatares del saqueo e incendio del antiguo Palacio Arzobispal de Valencia. Las diferentes capas de barnices y grasas, el polvo, el humo de los cirios y del incienso hicieron que, durante el incendio, la tabla no se destruyera. Las llamas no llegaron directamente a esta, aunque las elevadas temperaturas hicieron que la resina buscara salida a través de las partes cuarteadas. Los repintes abarcaban unos diez centímetros de alto por cuatro de ancho, situados en el hábito, bajo el codo derecho, entre la capa y el libro¹³⁰. Roig d'Alós realizó una muy metódica limpieza, eliminando todas las impurezas de las superficie y con ellas los barnices y grasas de varios siglos, dejando respirar el color original.

En el archivo familiar existe muy poca información sobre la intervención que realizó en la tabla de *San Dionisio* de Rodrigo de Osona (1440-1518), tan solo sabemos que la tabla se encontraba afectada por los incendios, con formaciones de carbón en los negros y ocre y una gran acumulación de suciedad. Su restauración consistió en la eliminación de la suciedad y los barnices quemados para salvar la policromía original. En la actualidad la tabla está siendo restaurada por José Manuel Barros¹³¹, el cual nos ha informado en qué estado de conservación se encontraba la tabla antes de comenzar la restauración en 2010. A pesar de poseer una gran cantidad de pérdidas, la película pictórica se encontraba bastante estable. Actualmente se observan algunas zonas con restos de resina y la pérdida de luminosidad de los pigmentos.

Respecto a la *Adoración de los Pastores* de Felipe Pablo de San Leocadio (1447-1520), tan solo tenemos constancia a través de unas fotografías de que fue intervenida por Roig d'Alós. Se trata de una tabla compuesta por el ensamblaje de cinco tablas verticales unidas entre sí, rematada en forma de arco. Se representan a los pastores adorando al Niño ante la Virgen María y San José (Soler, 1999c: 446). A la izquierda se asoman las cabezas del buey y

¹³⁰ Vicente Aguilera Cerni, "Se ha salvado el San Vicente Ferrer atribuido a Jacomart". *Levante*, 1954, p. 16.

¹³¹ Doctor en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Conservador-restaurador de obra pictórica.

la mula y en lo alto, al fondo, aparece un ángel entre las nubes, anunciando el nacimiento a un pastor. Las fotografías nos desvelan el estado de conservación en el que se encontraba la tabla antes de ser restaurada. Una densa capa de suciedad y de barniz oxidado ennegrecía y ocultaba las figuras y entre las uniones de las tablas se observaban pérdidas de pintura con sus respectivas lagunas. La restauración consistió en la eliminación de la suciedad y la capa de barniz, el estucado de las lagunas y su posterior retoque pictórico.

La tabla del *Arcángel San Miguel* atribuida por Benito Doménech a Vicente Macip (1475-1550) pertenecía, según Vilanova y Viñaza (Benito y Galdón, 1997: 190-191), junto con otra tabla de *San Benito*, a unas puertas de oratorio en la sacristía de la Catedral. Las dos son de formato estrecho y alargado. A través de fotografías podemos observar el mal estado de conservación en que se encontraba. La figura de San Miguel estaba totalmente cubierta de una capa de grasa, humo y probablemente de barnices oxidados. En algunas zonas la pintura se había separado de la preparación creando abolsamientos. Realizó una limpieza, eliminando todas las capas de suciedad y consolidó la superficie.

La Conversión de Saulo y El Ángel Custodio del Reino de Valencia ambas de Juan de Juanes¹³² (1510 - 1579), se encuentran entre las obras más importantes que restauró del maestro del Manierismo en Valencia (Benito, 2000: 232). La primera tabla de 83 x 62 cm, se trata de un temple, donde la figura de Cristo aparece en la parte superior de medio cuerpo sobre una nube. En la parte inferior está representado a Saulo encima de un caballo abatido y dos soldados de pie en el lado izquierdo, de los cuales uno huye tapándose los oídos con las manos (Benito y Galdón, 1997: 162).

Esta tabla se encontraba en un estado de conservación deplorable ya que los agentes atmosféricos actuaron durante varios siglos produciendo la oxidación de barnices superficiales y el deterioro de grasas oleosas. Se formaron abolsamientos en la capa pictórica y los pigmentos habían sufrido una pequeña transformación por el exceso de calor, producido por el citado incendio, los cuales se podían salvar gracias a que la capa final de barniz hizo de barrera protectora contra el fuego.

El proceso de restauración consistió en la eliminación de los microorganismos por el reverso de la tabla; el engatillado de las uniones con palomillas de hierro impermeabilizando el reverso; se colocó un marco para sujetarla tapándola con un tablero de "tablex" para aislarla de las humedades de las paredes donde se fuera a instalar. Por el anverso se eliminó los barnices y

¹³² Juan de Juanes (Fuente la Higuera (Valencia), 1510 - Bocairente (ib.), 1579). Pintor renacentista español.

grasas devolviendo la luminosidad a los colores. Inyectó vitaminas para fortalecer y para que volviera a actuar la masa del sulfato cálcico que sujeta el vehículo del pigmento¹³³.

El Ángel Custodio sostiene en su mano derecha una espada, mientras que en la izquierda sujeta una corona alusiva al reino de Valencia. Lleva una túnica blanca y un manto rojo flotando al viento, con las alas desplegadas mientras adelanta su pierna izquierda, afianzando así su presencia (Samper, 1999: 352). Esta tabla de 99 x 75 cm, estaba deteriorada por el movimiento natural de dilatación y contracción de las maderas, ya que contenía en su interior mucha cantidad de sabia resinosa que se manifestó por el exceso de calor del incendio de 1936 saltando hacia la superficie los barnices que junto con las grasas que le oprimían con el ácido esteárico acumulado, se fundieron, formando unas rayas de arriba a abajo en forma de peinado paralelo o lluvia de resina, levantando unos abolsamientos por toda la superficie y separando la imprimación de la tabla con el color. En el proceso de restauración se eliminaron tanto los barnices alterados como la resina, recuperando su color natural. Se levantaron los repintes de anteriores restauraciones y se consolidó los abolsamientos inyectando una mezcla de cola de pescado y agua¹³⁴. En ambos casos las obras han sido de nuevo restauradas en nuestro siglo y en ellas son evidentes las alteraciones provocadas a raíz de su proximidad al fuego en el incendio de 1936.

La tabla de *Los Improperios* (hacia 1535-1545), adscrita a Vicente Macip en tiempos de Roig d'Alós, ha sido en la actualidad restituida a la nómina del Maestro de Alzira¹³⁵ (siglo XVI). La composición está resuelta en tres secciones: a la izquierda Pilatos sentado en un escabel, aconsejado por dos ancianos judíos, ordena el castigo de Cristo; en el centro y al fondo, unas mujeres se asoman desde un óculo y contemplan la escena; a la derecha, Cristo sentado recibe las afrentas de tres soldados (Soler, 1999d: 458). El 14 de julio de 1955 Roig d'Alós redacta un detallado informe¹³⁶ sobre el estado de conservación de la tabla de 198,7 x 232,5 cm., donde señala que uno de los principales daños deriva del movimiento de las colas de milano repartidas en las uniones de las tablas. En relación con los pormenores de la restauración señala la

¹³³ Informe técnico de la obra pictórica "la caída de San Pablo". 5 de julio de 1954. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_1954/RES_33.

¹³⁴ Informe técnico de la obra pictórica "Ángel Custodio". 5 de julio de 1954. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_1954/RES_32.

¹³⁵ El Maestro de Alcira es llamado así por desconocerse su nombre y ser el autor de unas pinturas que estuvieron en el convento de San Agustín de Alzira. Trabajó en Valencia en la primera mitad del siglo XVI.

¹³⁶ Informe técnico de la obra pictórica "Los Improperios". 14 de julio de 1955. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_1955/RES_34.

necesidad de trasladar la obra fuera de la Catedral para tratar de conseguir un nivel adecuado de temperatura y humedad controladas en la obra.

La predela del *Santo Entierro* de Fernando de los Llanos (1505-1525) y Fernando Yañez de la Almedina (1505-1537) realizada en 1506, supone un impulso definitivo a la adopción de los conceptos renacentistas en Valencia (Soler, 1999b: 430). Formó parte en origen de la predela del retablo de los Santos médicos para la capilla de los santos Cosme y Damián en la Catedral de Valencia. Parte de una agrupación central con el cuerpo yacente de Cristo, la Virgen, Magdalena, las santas mujeres en diversas posiciones y Nicodemo y José de Arimatea detrás. San Juan, de pie y en la parte izquierda de Cristo, participa con el dolor, cerrando la composición dos soldados (Benito y Gómez, 2009: 215). Tras los incendios en la Guerra Civil las dos tablas del cuerpo principal del retablo con las imágenes de los santos titulares Cosme y Damián, desaparecieron, la predela fue intervenida por Roig d'Alós, aunque desconocemos la fecha exacta de la restauración, sin lugar a dudas, al igual que el resto de los trabajos pertenecientes a la Catedral, se sitúan cronológicamente en la década de los cincuenta del siglo pasado. Presentaba muchos abolsamientos y estaba muy ennegrecida. La intervención de recuperación consistió en la reducción de los abolsamientos, la consolidación de la película pictórica y su limpieza, eliminando los barnices oxidados y las grasas acumuladas¹³⁷.

Esta predela fue de nuevo restaurada en 1998 con motivo de la exposición de *Los Hernandos* en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

En 1999 “La Luz de las Imágenes” realizó una exposición en la Catedral de Valencia, restaurando muchas de las obras que en ella se albergan. Es el caso del *San Vicente Ferrer* de Joan Reixach, *La Adoración de los pastores* de Felipe Pablo de San Leocadio, el *Ángel custodio* de Juan de Juanes, *los Improperios* del Maestro de Alzira y la predela del *Santo Entierro* de Fernando de los Llanos y Fernando Yañez de la Almedina.

La segunda institución dentro de la cual Roig d'Alós desarrolló una considerable labor de recuperación de pintura de caballete, entre 1953, 1954 y 1959, es el Real Colegio Seminario del Corpus Cristi de Valencia, donde se conserva una de las mayores y más destacadas colecciones de pintura antigua dentro del ámbito valenciano.

De la pinacoteca del Seminario restauró una copia de *la Crucifixión de San Pedro* de Caravaggio, el *Niño Jesús de Martín de Vos* y entre los muchos cuadros de Ribalta que posee el Colegio, intervino en tres de ellos, como *Sor*

¹³⁷ Informe técnico de la obra pictórica “Entierro de Cristo”. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_/RES_22.

Margarita Agullona, el Entierro de Cristo y la Última Cena. Igualmente, a través de fotografías, ya que no tenemos ningún otro documento, intuimos que restauró un cuadro de *Sor Margarita Agullona* de Juan Sariñena y *La Adoración de los pastores* de El Greco.

Una de las piezas capitales del Museo en el apartado de pintura italiana es la copia de *La Crucifixión de San Pedro* de Michelangelo Merisi, el Caravaggio (1573-1610)¹³⁸, adquirida por el Arzobispo Juan de Ribera en Roma el año 1601. Se trata de un lienzo de un tamaño casi idéntico al original y con el que concuerda en casi todos los detalles (Benito G., 2011: 19). Gracias al informe realizado por Luis Roig sabemos que el cuadro se encontraba con los barnices oxidados, con varios repintes y con 62 parches que habían sido colocados con cola de conejo en una intervención no muy ortodoxa probablemente en el siglo XIX. Ante este estado de conservación, Roig d'Alós procedió a la restauración del mismo primero realizando una protección de la superficie con papel de seda, seguidamente eliminó los sesenta y dos parches, desinfectó la tela y realizó un forrado de toda la pieza, estucó los faltantes con coleta y retocó con barniz almáciga y pigmentos. Por último barnizó toda la superficie con almáciga. Ha sido restaurado hace unos años por el Centro Técnico de Restauración de la Generalitat Valenciana (AAVV, 1999: 38).

El *Niño Jesús* de Martín de Vos (1532-1603), estaba atribuido en tiempos de Roig d'Alós a Francisco Ribalta. Se representa de cuerpo entero y desnudo con un orbe en la mano y con la otra en actitud de bendecir [Benito, 1980: 339]. Se encontraba ennegrecido por la suciedad y el marco estaba roto y deteriorado. El proceso de restauración consistió en una limpieza general y la eliminación del barniz seco, de más de cien años, con el bisturí. Aquí, intervino principalmente, en la eliminación de un extenso repinte de pudor que devolvió a la obra su sentido primigenio, cambiando radicalmente la impresión y el sentido de la obra. Se forró el lienzo con tela de casa Viquer¹³⁹ y el marco se estucó con cola de pescado y alabastro. Se fijaron los levantamientos de película pictórica con inyecciones de cola de pescado y se retocó con barniz de almáciga¹⁴⁰.

¹³⁸ Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milán, 29 de septiembre de 1571 - Porto Ércole, 18 de julio de 1610). Es considerado como el primer gran exponente de la pintura del Barroco tenebrista.

¹³⁹ Tienda especializada en productos de restauración que fabricaba lienzos para entelados de gran calidad.

¹⁴⁰ Informe técnico de la obra pictórica "Niño Jesús". 3 de diciembre de 1959. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_1959/RES_44.

La concentración de pinturas de Francisco Ribalta¹⁴¹ (1565-1628) en el Real Colegio es muy grande y entre otras intervino en el *Entierro de Cristo* y en el retrato de *Sor Margarita Agulló*. El primero, fechado en 1586 presentaba muchas alteraciones. Tenía repintes, los barnices estaban oxidados, se habían producido levantamientos de la película pictórica, estaba ennegrecido y con moho. Luis Roig realizó una limpieza a fondo, eliminando las 7 capas de barnices que poseía, y el moho. Fijó las partes de pintura que estaban levantadas con inyecciones de cola de pescado, realizó un entelado y por último barnizó todo el cuadro mediante pulverización. El retrato de *Sor Margarita Agulló* se trata de un óleo sobre lienzo fechado en 1606. Está arrodillada de medio perfil con las manos cruzadas sobre el pecho frente a una cruz. En lo alto se sitúa el escudo del Patriarca Ribera (Benito, 1980: 301-302). Este lienzo se encontraba sucio y con algunos faltantes.

El proceso de restauración consistió en la protección de la superficie con papel de seda, seguidamente procedió al forrado del reverso con tela de casa Viquer y pasta de cola. Eliminó la capa de protección y procedió a una limpieza a fondo con copaiba y alcohol. Estucó los faltantes, los retocó y barnizó toda la superficie con almáciga y copaiba. Además tenemos un informe fechado en 1965, sobre el estado de conservación de la tabla del Altar mayor, la *Última Cena* de Ribalta, fechado en 1606. Este lienzo representa el momento de la institución de la Eucaristía al anunciar Cristo la traición de Judas (Benito, 1980: 299). A juzgar por su tamaño y precio, supone la obra de mayor empeño de las realizadas por Ribalta para el Arzobispo y fue pintada para sustituir otra cena que entre 1603 y 1606 ocupó el retablo mayor a manera de telón corredizo (Benito, 1980: 299). En el informe habla de un estado de conservación lamentable, ya que la madera sobre la cual se apoyaba el lienzo sufría las variaciones de temperatura y humedad dañando y deteriorando el lienzo haciendo que en algunas partes la película pictórica y la preparación se desprendieran y en otras formaran abolsamientos. Además toda la superficie presentaba una capa de barniz y aceites oxidados por el tiempo¹⁴².

Asimismo restauró en el Colegio Seminario cuatro tallas de madera que pertenecían a un antiguo órgano. Fueron quince días los que necesitaron para realizar la restauración que consistió en la limpieza de la cera y la eliminación del barniz, que se había quemado por el calor de los cirios y el ácido esteárico, utilizó alcohol de 90º empapado en algodón hidrófilo y aplicándolo suavemente. Las figuritas de angelitos se policromaron con

¹⁴¹ Francisco Ribalta Ortiz (Solsona, 1565 - Valencia, 1628) en Valencia propició un estilo de poderosa fuerza que marcó pautas decisivas en el periodo barroco naturalista.

¹⁴² Informe sobre el estado actual del Lienzo pintado al óleo *la Última Cena* de Ribalta en el Real Colegio del Corpus Cristi. 17 de marzo de 1965. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_1965/RES_68.

pintura al huevo y pigmentos en polvo, finalmente se espolvoreó talco. El oro se terminó de limpiar y abrillantar con un producto específico para la limpieza de metales.

Otro de los trabajos destacables llevado a cabo en su responsabilidad de restaurador municipal fue la intervención en *La Inmaculada con los Jurados de la Ciudad*, obra de Jerónimo Jacinto de Espinosa¹⁴³, firmada y documentada en 1662. Este lienzo se realizó para la conmemoración y renovación del juramento hecho por la ciudad en 1624 en defensa de la Inmaculada Concepción de María, y será la consecuencia de las fiestas con que la ciudad celebró el Breve Pontificio de Alejandro VII dado el 8 de diciembre de 1661 sobre el culto a la Inmaculada. El lienzo presidió la Sala de Juntas Secretas del Ayuntamiento, donde permaneció hasta el derribo de la antigua casa de la Ciudad, pasando luego al despacho del Alcalde del nuevo Ayuntamiento hasta su traslado a la sala Dorada de la Lonja donde hoy puede ser contemplado (Pérez, 2000: 192).

Dentro de la escuela valenciana de pintura esta pintura puede perfectamente ser considerada como una obra de extraordinario gran formato dado sus 400 x 430 cm. en relación a la producción realizada a lo largo del período barroco, solo superable por algunas obras de Gaspar de la Huerta y Juan Conchillos. La pintura muestra a los seis jurados, ataviados con sus características togas o gramallas de terciopelo carmesí, el racional y los síndicos, todos arrodillados ante el altar sobre el que se halla situada la imagen de la Inmaculada, adornada con un espléndido manto bordado y riquísimas joyas, destacando la corona imperial de plata, minuciosamente labrada. La imagen rodeada de una aureola probablemente de plata y colocada sobre una peana de querubines, debió de arraigar como modelo en Valencia, repitiéndose en numerosas ocasiones. En la parte superior se sitúan unos ángeles con filacterias de invocaciones marianas y en la parte inferior, parejas de querubines sosteniendo el escudo real, el pontificio y el de la ciudad (Llorens y Catalá, 2007: 363-368). Desconocemos los pormenores de los trabajos de restauración realizada en 1954 por Roig d'Alós,¹⁴⁴ pero cabe especular en un considerable y general mal estado de la obra derivado principalmente por los sucesivos traslados y cambios de ubicación, así como por la fragilidad de su estructura derivado principalmente de sus medidas. La pintura fue intervenida por la cátedra de restauración de pintura del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad

¹⁴³ Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), fue un pintor barroco español, nacido en Concentaina (Alicante) y establecido en Valencia donde, a partir de la muerte de los Ribalta en 1628, se convirtió en el pintor de mayor prestigio de la ciudad y cabeza indiscutible de la escuela valenciana.

¹⁴⁴ Carlos Senti Esteve. "La joya del arte valenciano que está siendo restaurada en la Lonja". *Jornada*, 9 de septiembre de 1954, p. 3.

Politécnica en la década de los noventa del siglo pasado bajo la dirección de Pilar Roig y Carmen Pérez (AAVV, 1995: 44).

Entre el conjunto de pinturas que pertenecieron a la colección municipal destacó desde antiguo el tríptico flamenco del *Juicio Final*, del bruselense Vrancke Van der Stock¹⁴⁵ (ca. 1420-1495). La obra consta que fue adquirida por los jurados de la ciudad de Valencia en 1494 a Joan Anell para encabezar la entonces nueva capilla de la Casa de la Ciudad. Se trataba de un retablo de puertas batientes con pinturas por ambos lados. Con la estructura abierta ofrecían el *Paraíso* y el *Infierno*, mientras que estando cerrado, el *Ángel de la expulsión* y *Adán y Eva*. La tabla central, como ya se ha dicho, estaba dedicada al Juicio Final con Cristo sentado sobre el arco de San Martín y apoyando sus pies sobre el globo terráqueo rodeado de santos y ángeles en la gloria, mientras que en la parte inferior San Miguel se ocupa del peso de las ánimas, perimetralmente y entre doseletes ficticios se representan las obras de misericordia (Garrido y García, 2010: 108).

En el momento en el que Roig d'Alós tuvo acceso a la obra para su estudio y posterior restauración las puertas laterales habían sido separadas de la central. En 1935 consta que se hallaban en la colección Arévalo de Valencia de donde pasaron a otra propiedad particular en Madrid, desde el 2004 se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Concretamente el 2 de mayo de 1958 Roig d'Alós presentó un informe al Ayuntamiento de Valencia sobre el estado de conservación de la tabla, donde además de informar de las características técnicas de la obra (215 cm de altura por 135 cm. de ancho, enmarcada y reforzada con un grueso de 12 cm, compuesta por seis piezas desiguales, de madera de roble), abordaba la problemática intervención de restauración llevada a término en 1925 por el entonces restaurador municipal José Renau, en aquel momento la obra fue sometida a una intervención de engatillado por medio de una estructura de refuerzo a base de trabazones y palomillas. La curvatura y alabeo de la tabla trató de corregirse a partir de refuerzos con maderas muy rígidas y una estructura perimetral metálica. Ante el colapso que había sufrido la obra a partir de aquella radical intervención en la obra empezaron a manifestarse todo tipo de patologías, principalmente la abertura de los ensamblajes de la tabla, con grietas, craqueladuras y en muchos puntos pérdidas de preparación y estrato pictórico. A propósito del trabajo, Roig d'Alós propone la eliminación de este antiguo sistema de refuerzo y la aclimatación del soporte a un nuevo método menos brusco de "parquetaje"¹⁴⁶(sic) según las últimas propuestas desarrolladas en aquel momento en el *Istituto Centrale per il Restauro* de

¹⁴⁵ Vrancke Van der Stock. (1420 – 1495). Artista flamenco.

¹⁴⁶ Denominación francesa de engatillado.

Roma. El nuevo sistema de sujeción y ensamblaje de las maderas se realizaría a base de pletinas de acero inoxidable con juego de palomillas de madera de fibra compacta, para permitir una correcta dilatación y contracción dándole un punto justo de elasticidad (Catirà, 1956: 101-131).

El 11 de julio del mismo año una Comisión Permanente del Ayuntamiento aprueba la restauración de la tabla de acuerdo con las propuestas establecidas en el informe previo de restauración que consta de tres páginas. La documentación del archivo personal del restaurador municipal nos detalla los diferentes procesos y pasos de la restauración y nos ofrece una minuciosa información de materiales, técnicas y productos de restauración. La tabla se intervino desinfectándola, saneando y restaurando sus deterioros, fijando los abolsamientos, según el procedimiento adecuado para su conservación. La desinfección se realizó por medio de rayos ultravioleta, para eliminar todas las esporas y parásitos acumulados en las fibras de la madera.

La consolidación se realizó mediante inyecciones con preparados plásticos e impermeables, uniendo las juntas de las tablas con "ceroplast", un producto exclusivo de Roig d'Alós, a base de acetato de polivinilo, elaborado en su laboratorio de restauración.

Se levantaron todas las restauraciones anteriores, de retoque y yuxtaposición de empastes y pigmentos, apareciendo el oro primitivo. Se emplearon bálsamos de alta calidad (aceite de copaiba), actualmente considerados nocivos para la obra, para avivar los colores y barnices de almáciga depurada al sol para el retoque a punta de pincel, con pigmentos puros¹⁴⁷.

En la década de los años 90 del siglo pasado la obra fue de nuevo sometida a una restauración integral, esta vez bajo la supervisión de las profesoras Pilar Roig Picazo y María Victoria Vivancos Ramón, pertenecientes al del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia y con la participación de Rosario Llamas Pacheco, profesora también del mismo departamento.

Dentro de la Iglesia de San Esteban de Valencia, intervino en 1960, en cuatro grandes lienzos de Jerónimo Jacinto de Espinosa, con un total de 9 metros cuadrados de amplitud fechados en el siglo XVII. El conjunto de lienzos completan la decoración del presbiterio, en los que se han representado cuatro pasajes de la vida del Santo titular: *Aparición en sueños de Gamaliel*

¹⁴⁷ Informe técnico de la obra pictórica "El juicio final". 19 de julio de 1958. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_1958/RES_39.

*al sacerdote Luciano pidiéndole el traslado del cuerpo de san Esteban*¹⁴⁸; *Luciano relatando al obispo Juan, en Jerusalén la petición de Gamaliel*¹⁴⁹; *Hallazgo del cuerpo de San Esteban*¹⁵⁰ y *el Traslado de los restos de San Esteban*¹⁵¹; Estos lienzos protegían a modo de puertas batientes el antiguo Retablo mayor de la parroquia de San Esteban, obra de Joan de Joanes y Onofre Falcó realizado a mediados del siglo XVI, posteriormente pasaron a decorar los muros del presbiterio neoclásico del templo, situando dos a cada lado del altar. Constituyen uno de los conjuntos más interesantes sobre la hagiografía del santo diácono y ofrecen como singularidad la inclusión del autorretrato de Espinosa en el lienzo del *Traslado de los restos de San Esteban* (Gómez, 2009b: 63). Estos cuadros se encontraban muy deteriorados y cubiertos de una formación superficial de linoxina¹⁵² por el deterioro de aceites, barnices y oxidaciones naturales.

Intervino, asimismo, en dos obras significativas del periodo valenciano de Pedro Orrente (1580-1645) (Gómez, 2009b: 49), ubicadas en sendos altares laterales del presbiterio en esta iglesia y en una tabla de la puerta del tabernáculo, original de Luis Planes. Las obras son *Visión mística de Santa Teresa de Jesús*¹⁵³ y *el Martirio de San Lorenzo*¹⁵⁴. La primera representa una de las visiones místicas de la religiosa y doctora de la Iglesia santa Teresa de Jesús. Aparece de rodillas recibiendo el manto y el collar, rodeada de ángeles (Gómez, 2009e: 198). En el segundo lienzo Orrente centra la composición en el cuerpo desnudo de San Lorenzo que descansa sobre la parrilla, alrededor de este se distribuyen los sayones en posturas variadas y con cierto interés

¹⁴⁸ Óleo sobre lienzo. 300 x 275cm. Trata la aparición en sueños de Gamaliel, maestro del apóstol san Pablo, al sacerdote Luciano pidiéndole el traslado del cuerpo de san Esteban.

¹⁴⁹ Óleo sobre lienzo. 298 x 273 cm. Espinosa evoca la visita de Luciano al obispo de Jerusalén.

¹⁵⁰ Óleo sobre lienzo. 299 x 296,5 cm. Se representa la exhumación del cadáver de san Esteban, presidida por el obispo Juan acompañado por otros obispos y clero y asimismo por Luciano, que aparece emocionado al fondo con las manos juntas en oración. A la derecha hay un grupo de hombres, ancianos, mujeres y niños haciendo referencia a los enfermos curados al descubrirse las reliquias de san Esteban.

¹⁵¹ Óleo sobre lienzo. 299 x 296,5 cm. Representa el traslado de los restos de san Esteban a Jerusalén. Espinosa presenta el cuerpo de san Esteban vestido con dalmática y con las manos cruzadas sobre el vientre, tal y como se encontró tras su exhumación, llevado sobre un catafalco a hombros hacia Jerusalén.

¹⁵² La linoxina es la formación de una película sólida, transparente y elástica producida por la oxidación y polimerización durante el secado de los aceites por la acción del oxígeno del aire sobre los mismos (Huertas, 2010: 213).

¹⁵³ Óleo sobre lienzo. 165 x 120 cm.

¹⁵⁴ Óleo sobre lienzo. 165 x 120 cm.



por los escorzos. En la parte superior derecha, aparece la figura de un ángel portando la palma del martirio y la corona de laurel que emblemáticamente responde al nombre del santo “Laurentius” (Gómez, 2009d: 196).

La intervención, en todas estas obras, la llevó a cabo en 1960 y después de la restauración en 2009 por la Fundación la Luz de las Imágenes, sabemos que estucó, retocó y barnizó los cuadros. Además, gracias al archivo de la familia Roig Picazo, hemos constatado que todos estos cuadros recuperaron su color tras la restauración.

Situada en una capilla del antiguo Convento de Mínimos de San Sebastián de Valencia, se conserva la tabla de *San Francisco de Paula de Juan de Juanes*. De inspiración tardo-gótica, fueron reconstruidos los laterales durante una restauración en época desconocida. Está representado San Francisco de Paula como un ermitaño delante de un paisaje, vestido con un sayal marrón con capucha y descalzo, se apoya en un largo bastón mientras señala con el dedo índice de la mano derecha el lugar donde se destaca su característica la divisa “CHARITAS” rodeada de rayos como un sol resplandeciente. Tras él vemos en el suelo una mitra, interpretándose como una renuncia voluntaria al poder eclesiástico de un obispado (Hueso, 1999: 136). Esta tabla de 195 x 109 cm, estaba gravemente deteriorada por el maltrato recibido durante la Guerra Civil siendo restaurada en 1960 por Roig d'Alós¹⁵⁵. A través del archivo fotográfico tenemos constancia de que intervino en la tabla, consolidando y estucando los faltantes con su posterior reintegración pictórica. Posteriormente fue restaurada en los años 90 por Victoria Vivancos Ramón y Rosario Llamas Pacheco, profesoras del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la U.P.V.

En el retablo que preside la capilla de la Universidad de Valencia se sitúa la tabla de *Nuestra señora de la Sapiencia* pintada por Nicolás Falcó (Activo en Valencia desde finales del siglo XV al primer tercio del s. XVI) documentada

Figura 3.37.- Página anterior. Luis Roig durante el proceso de estucado en la tabla de San Francisco de Paula ubicada en el la Iglesia de San Sebastián de Valencia.

¹⁵⁵ “Un Juan de Juanes restaurado. El San Francisco de Paula que se venera en la iglesia de San Sebastián”. *Las Provincias*, abril de 1960.

en 1516. Esta pintura está constituida por la unión de 6 tablas de madera de pino, unidas entre sí por colas de milano. Representa a la Virgen sentada en un trono y sosteniendo en sus rodillas al Niño Jesús en actitud de bendecir. A ambos lados del trono hay unos grupos de ángeles en pie y en primer plano se encuentra la figura de San Lucas Evangelista y San Nicolás Obispo, ambos sentados. Además abundan en el cuadro las inscripciones, en su mayoría en largas cintas o filacteria que sostienen gran parte de los personajes (Benito G., 1989: 15). Tenemos constancia de que Roig d'Alós intervino en esta tabla gracias a un documento que Carlos Soler d'Hyver, transcribió en 1966 bajo el título "La Virgen de la Sabiduría de la Universidad de Valencia y Nicolás Falcó I".

Según este documento, fue restaurada por Luis Roig en 1960, en la que eliminó varias capas de barnices oscurecidos y varios repintes que poseían algunas figuras. Cuando quitó las capas de barniz, se apreció una banda negra en la parte inferior de la pintura. Esto era simplemente un trozo de soporte añadida en 1737 que había sido pintada de negro. Roig d'Alós, limpió la tabla y la repintó simulando una hilada más del piso de baldosas con los mismos tonos y despiece del resto del suelo de la pintura original (Soler, 1966: 87-93). Posteriormente, la capilla experimentó un progresivo abandono durante años, con unas malas condiciones ambientales y excesiva humedad provocaron un grave deterioro en la pintura, por lo que fue de nuevo intervenida por el taller de Ángel Barros Montero en 1989 (Benito G., 1989: 15). En esta última restauración, Barros intervino en la consolidación y conservación de la obra, realizando un engatillado formado por 7 barras verticales fijas de pino encoladas sobre las uniones de las tablas y 6 horizontales móviles de haya. Del mismo modo procedió a la limpieza y la reintegración de color siguiendo los criterios de reversibilidad, respeto al original y la búsqueda de la legibilidad de la obra (Barros, 1989:47).

Otra de las técnicas que utilizó en el ámbito de la pintura de caballete, fue el arranque de 30 lienzos adheridos a las paredes y techos ubicados en una antigua casa del notable fotógrafo valenciano Antonio García Peris, en la plaza del Ayuntamiento, adquirida por el Ateneo Mercantil¹⁵⁶ y colindante a este, para extender su espacio social. Durante un periodo se creyó que las obras podían ser de Sorolla, ya que Antonio García era su suegro, aunque a su casa acudían muchos pintores de la época para inmortalizar sus obras y cabe la posibilidad de que García algunas veces cobrara las fotografías con obras de aquellos pintores. Desde marzo de 1961 hasta junio de ese mismo año, Roig d'Alós intervino en estas pinturas, entre las que se encontraban dos lienzos de José Benlliure ((1855 - 1937): "cazadores" y "paisaje arriero", un paisaje de Rafael Montesinos (1811 - 1874) y un medallón llamado

¹⁵⁶ La entidad social el Ateneo Mercantil nace en 1879 para atender las necesidades, en su profesión, de los empleados del comercio.

“Ofrenda a la madre” atribuido a Joaquín Sorolla (1863 - 1923). En el comedor de la casa había en el techo un óvalo central llamado “Vendimia a Baco” atribuido a Antonio Cortina (1841 - 1890) y otros cuatro lienzos representando las estaciones del año, atribuidos a Emilio Sala (1850 - 1910). En el techo del salón había cuatro óvalos con unos angelotes representando a la industria, el comercio, la pintura y las ciencias, atribuidos también a Sorolla¹⁵⁷. Del mismo modo arrancó cuatro bodegones, seis cenefas rectangulares, cuatro círculos con pájaros atribuidos a Cortina y Sala, y otros tres lienzos en los que se había representado una planta con flores, un paisaje urbano y una casa labriega, estos dos últimos de Antonio Muñoz Degraín (1840 - 1924). En su proceso de restauración, tras el arranque, Roig d'Alós procedió a la limpieza y restauración de las pinturas colocándolas posteriormente en un bastidor. Para realizar este trabajo contó con la colaboración de su discípulo José Luis Regidor Merino¹⁵⁸. Actualmente estas obras están ubicadas en la pinacoteca del Ateneo Mercantil.

Desplazándonos a los alrededores de Valencia, dentro siempre de los márgenes de la Comunidad Valenciana, distinguimos *Los Improperios* y *la Crucifixión*, atribuidos recientemente a Cristóbal Llorens (siglo XVII) en la Iglesia Parroquial de San Bartolomé en la Sierra de Engarcerán, Castellón. En la documentación encontrada dentro del Archivo de la familia Roig Picazo, consta que fueron intervenidas entre octubre de 1961 y marzo de 1962 en el taller de restauración con la ayuda de sus discípulos.

Los Improperios presentaba una gran cantidad de pérdida de película pictórica con la superficie oxidada por los aceites y barnices. Se realizó un reentelado del lienzo y seguidamente se procedió a la limpieza superficial eliminando los barnices y resinas. Por último se estucó los faltantes con coleta, se retocó y se realizó un barnizado final.

La *Crucifixión* se encontraba muy deteriorada por las humedades y los barnices oxidados. La restauración consistió en el entelado del lienzo como método de consolidación de todos los abolsamientos que presentaba, limpieza, estucado y reintegración de los faltantes.

Estas son dos de las obras que tenemos constancia a través de informes y registros fotográficos que fueron intervenidas por Roig d'Alós, dentro de la Comunidad Valenciana. Igualmente hemos encontrado informes sobre el estado de conservación de algunas obras en Andilla, en el Monasterio del Puig o en Alcira, en los que no tenemos la seguridad de que interviniera, por

¹⁵⁷ Boletín informativo del Ateneo Mercantil de Valencia. Enero de 1961. Nº 12, p. 7.

¹⁵⁸ Carta escrita por Luis Roig d'Alós a José Moroder, Secretario General del Ateneo Mercantil de Valencia, en Valencia a 8 de noviembre de 1961. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: ENV-1961/RES_735.

la escasa información de la que disponemos, pero que cabría la posibilidad ya que se desplazó en varias ocasiones fuera de Valencia para restaurar.

Gracias a la documentación fotográfica conservada en el Archivo de Luis Roig d'Alós, sabemos que intervino en algunas obras de particulares, como la obra perteneciente al Marqués de Montortal, a Pascual Gimeno Basterrechea, la colección Sanz de Bremond, a Alfredo Rico o Sebastian Carpi entre otras.

Este es un pequeño acercamiento a la labor que Roig d'Alós desarrolló en pintura de caballete, prácticamente la totalidad de las obras han sido de nuevo intervenidas pero a través de la documentación conservada podemos observar en qué estado se encontraba la obra antes de su intervención y cuál fue el proceso que llevó a cabo para su restauración.

3.3.3. Escultura.

Hemos podido constatar a través de esta investigación que la labor de Luis Roig d'Alós como restaurador se centraba principalmente en pintura mural y pintura de caballete, aunque también realizó alguna intervención en escultura, además de aprender la técnica de la restauración de documentación gráfica en el Instituto de Patología del Libro "Alfonso Gallo" en Roma¹⁵⁹, técnica que no llegó a ejercer en su profesión de restaurador.

La escultura sin embargo sí que la conocía y la sabía manejar, ya que desde pequeño experimentó con muchas técnicas y procesos para realizarla. Maestría que demostró durante la postguerra realizando, como hemos dicho anteriormente, muchas reproducciones en escayola, ya que formaba parte del *Servicio de Recuperación Artística*, cuyo principal objetivo era recuperar y proteger las obras de arte.

Aquí tan solo nombraremos la restauración que realizó en ocho de las "Rocas" que existen en la actualidad, porque consideramos que las reproducciones que realizó durante la guerra fueron gracias a su vocación de artesano, aunque es obvio que tenía una gran preocupación por el patrimonio valenciano.

En una de las monografías que Roig d'Alós presentó a los Juegos Florales de Sagunto en 1960, realizó una descripción sobre tres tendencias existentes en la restauración. Una de estas era la que hacía llamar como "antigua", que consistía en la reconstrucción completa y adición de fragmentos, como extremidades. Técnica que se podía ver en muchas representaciones en museos nacionales italianos y españoles, siendo un sistema que se empleó

¹⁵⁹ Ver punto 3.5.1. Pensiones y becas de estudio en el extranjero.

en el renacimiento y el barroco. Otra tendencia era la de reconstruir los fragmentos pequeños con materiales de la misma clase, imitándolos de tal manera que se confundían con el original, pero no inventando extremidades. La tercera y más moderna era la empleada desde 1939 en Italia y España, que consistía en no reconstruir nada ni adiciones complementarias, y si faltaba algún fragmento para completar algún músculo o extremidad, se reconstruía con alabastro (escayola) imitando el color, de ese modo la parte adherida se diferenciaba de la original¹⁶⁰.

Esta última tendencia es la que utilizó en la restauración de las ocho “Rocas” o carros triunfales, que como apasionado del patrimonio valenciano, realizó con interés y entusiasmo. Las primeras “Rocas” fueron construidas en el siglo XV para la procesión de la festividad del Corpus. La festividad del Augusto Sacramento de la Eucaristía, denominada Corpus, fue elevada a fiesta de la Iglesia Católica por el Papa Urbano VI en 1264. La fiesta se remonta al siglo XIV, siendo la de Valencia una de las más antiguas de España, ya que data del año 1355. El obispo de Valencia (1348-1356) Hugo de Fenollet, promovió el 4 de junio de 1355, de acuerdo con el cabildo catedralicio, los jurados de la ciudad, el justicia y prohombres de Valencia, la creación de una procesión que recorriese las calles de la ciudad. Un siglo después se encargaron 12 carros a un carrero de Carpesa, en Valencia, realizando un total de doce piezas y dándoles el nombre de “Rocas”, por la forma de peñasco que tenían en origen.

En 4 de junio de 1512 acordó el Consell que salieran 12 “Rocas” o carros triunfales que escenificaban autos sacramentales o pasajes religiosos, para ilustrar al pueblo los episodios más importantes del Antiguo y Nuevo Testamento. En este año desfilaron “el Paraíso terrenal Adán y Eva”, “la Salutación”, “la Adoración de los tres Reyes”, “San Gerónimo”, “San Jorge con el dragón”, “la Cena del Señor”, “María del Cebedeo”, “el Infierno”, “el Monte Calvario”, “el Sepulcro”, “el Apocalipsis”.

Algunas de estas 12 Rocas desaparecieron, hecho causado probablemente por la riada que se produjo el 27 de septiembre de 1517 en la ciudad de Valencia, que inundó la ciudad y la casa de las Rocas, produciendo grandes daños en las carrozas. A lo largo de los años, las Rocas, al desgastarse, se renovaban continuamente y las viejas las vendían o reaprovechaban para hacer nuevas.

Con el fin de que sirviese de albergue a los carros, figuras, vestidos y demás objetos que acompañaban a la procesión del Corpus, Pere el Cerimoniós mandó construir la Casa de las Rocas, la cual data del siglo XV, situándose

¹⁶⁰ Tema- XVI- Rutas Artísticas de Artistas Valencianos. IV Juegos Florales de Sagunto. Lema- Artis. 1960. Archivo de la familia Roig Picazo.

entre el 8 de junio de 1435 (fecha en la que la ciudad delibera y aprueba la construcción de una casa) y el 8 de abril de 1447. Esta se encontraba junto al *Portal dels Serrans*, entre muro y muro, es decir, entre el más antiguo y el moderno de 1356.

En 1446 se amplió la vivienda, comprando unas casas colindantes en las tenerías situadas en el barrio de Roterros. Debido a su proximidad al río ha sufrido cada una de las riadas que a lo largo de la historia ha padecido la ciudad, principalmente en los años 1517 y 1897, llegando a estar hasta hace pocos años al borde del derrumbe.

Después de la riada del 14 de octubre de 1957, la casa se inundó, y se abandonó, sin conserje, ni conservador, ni nadie que la cuidara y limpiara. Las habitaciones quedaron completamente llenas de barro y la humedad estaba destruyendo la cimentación y las vigas de madera.

Por decisión municipal el edificio se restauró en 1980 y pudo volver a cobijar las Rocas en 1983. Una vez finalizada esta restauración, se procedió a restaurar un edificio anexo de la calle Roterros, del siglo XVIII, para dar una mayor amplitud a esta casa de las Rocas y albergar en ella las diferentes salas que constituyen el actual Museo del Corpus inaugurado el año 2006. Está situada como su nombre indica en la calle de las Rocas, siendo visitable todos los días¹⁶¹.

En el siglo XX, por resolución de la Dirección General del Patrimonio Artístico de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, fueron declaradas Bienes de Interés Cultural las seis rocas más antiguas de la procesión del Corpus, concretamente las que tuvieron su origen entre 1512 y 1674 (Vivancos *et al.*, 2006: 730).

Volviendo a la intervención que Luis Roig d'Alós realizó en 1959, las piezas intervenidas fueron las ocho rocas que se construyeron entre los siglos XVI, XVII y XIX. Aunque en la actualidad son once las Rocas que se conservan, ya que se construyeron tres posteriormente a esta fecha. Las Rocas de las que hablamos son:

- *San Miguel* datada en 1535, representa la eliminación de la secta mahometana. Para realizarla se aprovechó una anterior llamada "Juicio Final". Lleva como figura central la estatua de San Miguel, con su espada en la mano derecha y el escudo en la izquierda. En la parte delantera está la figura del Profeta Elías. Ha sufrido varias y distintas restauraciones,

¹⁶¹ ASOCIACIÓ AMICS DEL CORPUS DE VALÈNCIA. La Casa de las Rocas. [12 de mayo de 2011]. Disponible en: www.corpusvalenciaamics.com/la_casa_de_las_rocas.html.

como la de después de la riada de 1897 o cuando se le redujo la altura en 1912.

- *La Diablera o Plutón*, data del año 1512 cuando se denominaba “Roca de l’infern”, aunque hay estudios que coinciden con la fecha de su construcción en 1542 (Vivancos *et al.*, 2008: 303). Dicen que esta roca representaba la dominación de los moros antes de la Reconquista. En el pedestal principal contiene siete cartelas donde se hallan escritos los siete pecados capitales. En los laterales de la plataforma hay paneles con pinturas de quimeras infernales. Es una de las más pesadas, ya que utiliza diferentes tipos de madera, de conífera, haya y roble y tradicionalmente era llevada por los molineros.
- *La Fe* se construyó en 1542. Va presidida por la figura de la Fe con una venda en los ojos, el Cáliz con la Sagrada Forma en su mano derecha y un libro en la izquierda. Esta figura representa el establecimiento de la religión católica en nuestro Reino tras la llegada de Jaime I. En su parte inferior hay pinturas con representaciones bíblicas.
- *La Purísima* se construyó en 1542 y después de varias restauraciones, fue repintada como las demás en 1940. En la parte delantera está la figura de Santa Elena y en la posterior una de Judit con la cabeza de Holofernes. En la parte superior está la imagen de la Inmaculada, teniendo como detalle que en lugar de llevar las manos juntas, las lleva cruzadas a la altura del pecho.
- *San Vicente Ferrer* se construyó a partir de dos rocas viejas en 1665. La figura central es la de San Vicente, en la parte delantera está la figura de Sansón y el león representando la fortaleza y el poder sobrenatural de San Vicente Ferrer.
- *La Santísima Trinidad* se construyó en 1674. Esta se llamaba “Paraíso Terrenal” por lo que en la parte delantera se pueden contemplar a Adán y Eva, detrás de éstos el Ángel que con una espada flamígera en su mano les arroja del Paraíso.
- *Valencia* se construyó en 1855. Lleva sentada una matrona que representa a la ciudad y en su mano derecha una corona de laurel y en la izquierda un estandarte. En el pedestal hay un escudo de la provincia, a la derecha el de la ciudad de Valencia y otro de la abundancia, mientras que a la izquierda se hallan los de Castellón de la Plan y Alicante. En las esquinas del pedestal se encuentran cuatro ángeles y los remates son unas coronas reales con sus cetros.



Figura
3.38.- Roig
d'Alós
trabajando
en las Rocas.

- *La Fama* se construyó en 1899. En el año 1900, fue regalada al Excmo. Ayuntamiento de Valencia y este la incorporó a las siete rocas del Corpus. El pedestal que sostiene a la figura mitológica de “la Fama” la cual en sus manos lleva una trompeta larga en la cual lanza a los vientos las glorias de Valencia y de sus hombres, descansa sobre una esfera dorada donde están los escudos de las tres provincias y en cada lado de la roca aparecen dos escenas históricas de Valencia que, presumiblemente, las dos del costado izquierdo corresponden a la defensa de Vinatea y al Crit del Palleter y las del lado derecho a la Conquista de Alicante por el Rey Don Jaime y la fiesta de las gayatas de Castellón. En la parte delantera se puede ver una concha perlera en la cual se encuentra la siguiente inscripción “Lo Rat Penat”.
- *El Patriarca San Juan de Ribera*, construida en 1961 con motivo de la canonización de San Juan de Ribera, tan vinculado al Corpus Christi.
- *La Mare de Deu dels Desamparats*, de estilo barroco, fue construida en 1995 con motivo de la Conmemoración del V Centenario de la Advocación “Mare de Deu dels Desamparats”, por concesión del Rey Fernando el Católico.
- *El Santo Cáliz* se construyó por la ilusión de la Asociación Amics del Corpus de la Ciutat de Valencia de tener una roca propia. Gracias a la Asociación y también de unas aportaciones de distintas instituciones, empresas y particulares, esta pudo empezar a construirse en el año 1997.

A lo largo de los años las rocas sufrieron grandes desperfectos, durante los desfiles o por las inclemencias del tiempo, por ello han sido reparadas para su conservación.

Según hemos podido constatar han sido intervenidas en numerosas ocasiones. En 1431 se le encargó la reparación a Nicolau Querol, el cual restauró las rocas anteriores a éstas y en 1479 se le encomendó a Juan Guillem. Un siglo después, en 1576 se le encargó la conservación de las mismas a Juan Plá y en 1579 a Zariñena. A principios del siglo XVII se encargó que las pintasen al óleo y se dorasen. José Caudi restauró y retocó la Roca de San Vicente en 1667.

El escultor José Vergara restauró y pintó los atributos de la fe y esculpió las figuras de Adán y Eva en 1702. Un siglo después las restauraron Juseph Boscasa y Vicente Marzo, discípulo y sucesor del taller de los Vergara. En 1867 se le encarga a Pedro Luis Brú que las restaure todas con motivo del segundo Centenario de Nuestra Señora de los Desamparados. A partir de esta fecha fueron restauradas después de la riada de 1897. Una de las

intervenciones más drásticas para las Rocas fue en 1912, fecha en la que fueron reducidas en su altura por la instalación de los cables en la vía pública, encargándose de esta reforma los artistas Sanchis Arcis y Palau (Roig d'Alós, 1959: 5).

La riada del año 1957 invadió de agua y barro parte de la ciudad, produciendo mucha ruina. La Casa de las Rocas, situada a escasos 50 metros del cauce del río, fue inundada y las rocas que allí se encontraban sufrieron estas corrientes de agua¹⁶² provocando muchos desperfectos y llenándolas de barro. Esto hizo que el 17 de febrero de 1958, el que en ese momento era Delegado de Monumentos, Sr. José Grima y el delegado de Festejos, Sr. Salvador Cerveró Ferrer solicitaron a Luis Roig que presentara una propuesta de intervención provisional y su presupuesto, para que las rocas pudieran desfilarse en la procesión del Corpus del año siguiente. El 9 de mayo de ese mismo año se aprobó el presupuesto de la restauración total de las ocho rocas, en la sesión permanente celebrada bajo la presidencia del Alcalde, El Marqués del Turia, comunicándose a Luis Roig el 20 de octubre del mismo año. Este solicitó un permiso para comenzar los trabajos de restauración en septiembre de 1958, dado que los daños que sufrían las rocas eran de gran envergadura y necesitaban mucha dedicación. Los trabajos de restauración finalizaron el 25 de mayo de 1959.

La técnica que empleó en la restauración, fue la que utilizaban en el *Istituto Centrale per il Restauro in Roma*, con una propuesta que intentaba respetar al máximo la estructura, el material, la forma y el testigo de la época, renovando y reforzando todas aquellas piezas dañadas. Saneando unas y cambiando otras, con el fin de aislar en lo posible las infectadas¹⁶³.

Las Rocas fueron pintadas al óleo sobre lienzo y este adherido a la madera. Todas las telas de las rocas estaban ennegrecidas por la humedad, el barro, barnices y aceites oxidados formando una capa de linolina superficial.

Las causas de los deterioros eran infinitas, sobre todo se debía a una mala conservación aunque también influía la acción de los agentes atmosféricos sobre la madera y la pintura, el desgaste natural que ocasionaba la vejez de los materiales, la humedad, el polvo además del humo. Así como el hecho de no reconstruir y restaurar los fragmentos rotos a su debido tiempo y por haberles dado excesivas capas de barniz y de aceite de linaza, que durante años se realizaba en vísperas de su exhibición al público y en la fiesta del Corpus. También por el empleo de colores mezclados con aceite de linaza

¹⁶² "La riada y las Rocas". *Las Provincias*, 15 de octubre de 1967.

¹⁶³ Justo d'Ávila. "Las "Rocas", restauradas. Entrevista con Roig d'Alós, que nos cuenta el proceso de su trabajo". *Levante*, 3 de mayo de 1959.

crudo que como retardaba el secado, al salir a la calle recibían el polvo y arena, adhiriéndose al aceite y formando una sedimentación de suciedad. Además el mal acondicionamiento del local hacía que la falta de luz, ennegreciera las pinturas y las goteras hacían que se inundara cuando llovía.

Describiremos a continuación el estado de conservación y la intervención llevada a cabo en cada una de las ocho rocas en la restauración de 1958-59 por Luis Roig d'Alós.

En la Roca de *San Miguel* las pinturas laterales de la parte baja de la caja de la carrocería, que representan, quimeras, atributos etc., pintadas sobre telas, estaban desgarradas, con cortes y agujeros al estar adheridas sobre unas maderas que sufrieron el movimiento de dilatación entre los ensambles y con pérdidas de película pictórica. Se habían oxidado debido al exceso de barnices y aceites superpuestos, además de haber ido perdiendo la policromía y gama de color.

En el pedestal central, que sirve de base al Ángel San Miguel, los distintos tonos de la madera, así como su policromía y los escudos estaban unificados por la patina general. La figura de San Miguel estaba quemada, habiendo perdido su primitiva encarnadura.

En la restauración se empleó el mismo procedimiento que en todas las demás, consolidando la carrocería con maderas y herrajes apropiados, eliminando todas las maderas carcomidas y piezas infectadas, dejando los testigos del maderamen primitivo y reforzándolos con herrajes y madera yuxtapuesta para no perder la forma, perfil y carácter primitivo.

Se reconstruyeron los atributos simbólicos de la base, haciéndose la decoración pictórica de acuerdo a su primitiva ornamentación y colorido. La figura de San Miguel se consolidó con herrajes adecuados, completando su indumentaria con vestimenta yuxtapuesta a la primitiva, empleando colas plásticas inalterables. El escudo completamente borrado se reconstruyó con la inscripción de las tres letras Q. S. D. (Quis Sicut Deus) -Quién como Dios-.

El dragón se reconstruyó por ser el anterior de pasta de cartón y estar completamente deteriorado. La figura de Júpiter con el águila se restauró sin adherir nada (Roig d'Alós, 1959: 5).

La Diablera se conservaba un poco mejor que las demás, tenía muchos deterioros, las cabezas acartonadas de las quimeras, así como la figura principal poseían un tono tostado, producido por los repintes y el exceso de barnices y grasas de aceite, que habían precipitado la oxidación. Su policromía apenas se divisaba. En la Restauración se reforzaron los basamentos,

respetando su estructura, ornato y decoración primitiva, eliminando todas las capas de color, barnices, aceite y equivocaciones de anteriores restauraciones.

La figura de Plutón fue respetada en su totalidad, menos en las alas, que las renovó, por ser las anteriores de cartón y no responder a las auténticas y primitivas, habiendo hecho estas alas exactamente igual a las de un principio, en proporción y estructura, siendo talladas en madera. Lleva en la base quince telas con pinturas de quimeras infernales alusivas a Plutón o Diablera (Roig d'Alós, 1959: 6).

La Roca de *La Fe* manifestaba los mismos síntomas de deterioro que la anterior, presentando las pinturas laterales faltas de fragmentos; por pérdida de la tela y el embadurnamiento descrito anteriormente. Las capas primitivas de su policromía se apreciaban muy profundamente y solo un técnico podía adivinar los tonos reales. El dorado también había sido retocado varias veces y no quedaba nada del primitivo, repintado con purpurina. Las dos telas pintadas al óleo que estaban colocadas en frente, se encontraban desprendidas de la madera donde se adherían, sujetas por un punto superior e inferior. Las figuras estaban ennegrecidas por el exceso de color y grasas acumuladas.

La restauración siguió el mismo sistema que las demás, empezando por la consolidación y refuerzo de la base del pedestal y el armazón y mantos de las figuras por estar completamente destrozados. Se limpió a fondo, quitándole todas las pinturas, barnices, aceites, etc., de anteriores restauraciones, hasta llegar al verdadero color primitivo. En los paneles pintados al óleo sobre lienzo que figuran en la base en número de ocho, se empleó el sistema de la restauración de cuadros, eliminando toda la costra superficial y adherida que ennegrecía las pinturas, llegando a una oscuridad tal que a simple vista no se apreciaba ni el dibujo ni el color.

En algunas de ellas hubo necesidad de arrancarlas de la madera y después de limpiar la tela, con la desinfección correspondiente de ambas materias, volverla a colocar con colas plásticas impermeables, ya que entre la tela y madera se había infiltrado el agua de la riada que al evaporarse dejó el barro en muchos estratos. Con toda la delicadeza necesaria se restauraron por ser pinturas representativas del siglo XVIII.

Todos los fragmentos hechos de papel y pasta fueron eliminados y contruidos de madera para su mejor conservación. El escudo anterior se renovó, pues también llevaba cambiadas las barras que en lugar de cuatro, como corresponden, eran cinco grabadas. La bandera que sustenta la figura simbólica la "Victoria", se hizo nueva por estar la anterior (no la primitiva) hecha pedazos y podrida (Roig d'Alós, 1959: 7).

La Roca de *La Purísima* que representa los atributos de la Purísima Concepción, se encontraba muy deteriorada. Sus policromías se vislumbraban debajo de una gran capa de barniz y aceite con una tonalidad ennegrecida. La Imagen de la Purísima hecha con cola y alabastro, estaba envejecida por la oxidación del aceite de linaza, habiendo desaparecido su primitivo color. Se empleó el mismo procedimiento de limpieza de todas las pinturas, eliminando las diferentes sedimentaciones de suciedad y barnices acumulados así como todas las pinturas yuxtapuestas en muchísimas intervenciones, hasta llegar a la auténtica y primitiva decoración. Los paneles laterales que en número de seis están pintados al óleo sobre lienzo, con los emblemas y atributos alusivos a la Purísima Concepción, fueron desmontados y después de limpiar la madera de la carrocería de todo el barro procedente de la última riada, se desinfectó, saneando las partes dañadas por el moho producido por la humedad.

Terminada esta operación se volvieron a colocar las telas sobre la madera, pegadas con cola plástica e impermeable, tratándolas con diluyentes apropiados, para desengrasar, todas las acumulaciones anacrónicas de anteriores restauraciones, sacando al descubierto la pintura auténtica de la época. La carrocería, en su interior, fue trabada y engatillada con herrajes y maderas a propósito para consolidar su resistencia. Todos los fragmentos decorativos y ornamentales fueron restaurados, según su primitiva decoración, con plata corlada, empleando pigmentos y pinturas plásticas impermeables, para su futura conservación. La figura de la Purísima, la de Judit y Santa Elena fueron reforzadas en su armazón interior y en el exterior empleando el mismo sistema que anteriormente queda reseñado. La indumentaria se reforzó, renovando las piezas deterioradas (Roig d'Alós, 1959: 9).

En el cuerpo que forma el pedestal de madera de la Roca de *San Vicente*, se podían distinguir los tonos de la madera, pero en las figuras ornamentales así como en los escudos no se apreciaba el tono primitivo. La figura de San Vicente había perdido la entonación de sus carnes y la del hábito por la oxidación de las grasas. En la restauración tuvo en cuenta todo su historial, con el fin de conservar su estructura, su decoración primitiva y el ornato correspondiente, eliminándole todas las partes adheridas y anacronismos yuxtapuestos en restauraciones anteriores, hechas de papel y pasta durante todo el siglo XX. Se reconstruyeron las piezas en madera, reforzando la base de la carrocería y conservando el testigo de la época en que fue realizada la decoración. Se reformaron los escudos del Reino y la ciudad de Valencia, ya que llevaban cinco barras rojas grabadas, en vez de cuatro en relieve que son las que corresponden (Roig d'Alós, 1959: 7).

La Santísima Trinidad también tenía telas pintadas al óleo sobre los laterales de la carrocería y en las mismas condiciones que las descritas. Lo que más destacaba eran las figuras de Adán y Eva que se pintaron en el año 1940 dándole un tono oscuro. El ángel también tenía las carnes igual que las figuras y la túnica de un amarillo sucio por la mala calidad del blanco pintado y de la oxidación de los aceites. La figura del Padre Santo y de Jesucristo tenía la misma entonación oscura de las carnes y los vestidos con una pátina que se confundía con las demás partes de la madera. La carrocería estaba desarticulada y el trono de la Santísima Trinidad, completamente deshecho. Estaba carcomida, imposible de reconstruir, teniendo necesidad de hacerla nueva. Las figuras fueron respetadas, reforzando sus armazones y eliminando los papeles, paja, listones, etc., que habían empleado en anteriores restauraciones para conseguir el volumen, siendo repuestos todos sus fragmentos con la madera y herraje apropiado.

Las figuras de Adán y Eva fueron limpiadas a fondo, quitándoles toda la sedimentación de barnices y suciedad y la linosina superficial que les había hecho ennegrecer, y uniendo las piezas, desarticuladas debido a los movimientos de la carroza, reparándolas y fortificándolas con herrajes, empleando colas plásticas e impermeables. Las cabelleras se hicieron nuevas por estar muy desnaturalizadas las antiguas. Del ángel central se respetó su estructura, haciéndole nueva la túnica y las alas, pues las anteriores estaban destrozadas y no eran las originales, sino de restauraciones posteriores a su construcción y hechas de papel y pastas sobre maderas malas, por ello no se conservaron. En el árbol se colocaron ramas de manzano, como motivo simbólico, pues últimamente se le aplicaba un árbol de morera que no se correspondía con el árbol de bien y el mal narrado en el "Génesis" (Roig d'Alós, 1959: 8).

Aunque *La Roca Valencia* era más moderna que las demás poseía una pátina igual a las otras que hacía que pareciera de la misma época. Una vez apreciaban el detalle y analizaban la talla y estructura, encontraban la época en que estaba hecha. Esta carroza no llevaba pinturas sobre tela en los laterales, sino tenía tallado en relieve y montado al aire un friso, que debió ser policromado y aplicado oro en su primitivo origen. Luis Roig se la encontró toda patinada de un tono de color tostado como las otras sin distinguirse su policromía primitiva.

En el cuerpo central, que sirve de pedestal, sucedía lo mismo, pues apenas se distinguía el detalle. La figura estaba toda dorada con purpurina. Su estado de conservación era mejor que las anteriores. Se reforzó la estructura del carro, con las maderas y herraje necesarios para su conservación. Se realizó una limpieza mecánica a punta de bisturí toda la costra formada por los aceites y barnices de anteriores restauraciones apareciendo pintura y dorado primitivo con plata corlada.

En la base había un friso tallado en madera, procedente de unas vigas del antiguo artesonado de la Casa de la Ciudad del siglo XV, que se ajustó al construir la Carroza. Este friso era de gran importancia histórica y artística, pues su talla era de una sola pieza. Se encontraba este friso al igual que el resto de la carroza todo taponado por las capas de color y aceite etc., sin poder apreciar los detalles. Con la restauración surgió la talla y la expresión de las cabezas de los guerreros así como las hojas de gran habilidad técnica (Roig d'Alós, 1959: 10).

En los laterales de la Roca *La Fama* había cuatro relieves hechos de cartón prensado a mano sobre moldes de alabastro pintados con negro humo. Debido al exceso de grasa acumulada no se podía apreciar el detalle. En los cuatro ángulos había dos águilas y dos peces que en su origen estaban dorados y posteriormente fueron patinados de oscuro y con purpurina. Igual ocurría con los tres escudos que rodeaban la bola donde estaba montada la figura pintada con purpurina. Se conservaba bastante bien.

Esta Roca, siendo la más moderna, sufrió mucho más, debido a su construcción fragmentada, con profusión de detalles, tallas y relieves de que está compuesta. Todas las restauraciones que tuvo que soportar en el siglo XX fueron levantadas y eliminadas, por estar realizadas en cartón y pasta de harina. Esto motivó que al mojarse (en la riada de octubre de 1957) se deteriorara, dilatándose la madera y desarticulándose; y luego al secarse se agrietase la madera, oxidándose los herrajes, etc. El friso se reforzó, por su parte posterior, con una plancha de aluminio, siguiendo el calado del adorno, como refuerzo y sujeción sobre el armazón de la carroza.

Todo el cartón y pastas adheridas en anacrónicas restauraciones anteriores fueron eliminadas y sustituidas por piezas de madera sujetas al mismo estilo y procedimiento, como son: el friso, los leones, las águilas, los delfines, la esfera, basamento, etc. El ángel se restauró cambiándole las telas podridas y deshechas por otras nuevas con colas plásticas impermeables, etc., se le cambió el brazo derecho con el fin de que hubiese más fuerza y resistencia. En su interior se reforzó la carrocería con madera adecuada y herraje. La decoración pictórica se hizo con arreglo al testigo de su primitivo color, eliminando todos los barnices y aceites negros yuxtapuestos en anteriores restauraciones (Roig d'Alós, 1959: 11).

Como hemos visto, prácticamente la restauración en las Rocas se centró en la sustitución de las partes que estaban deterioradas, como la estructura de los carros con nuevos herrajes o algunas de las figuras de papel y pasta, por unas nuevas de madera. Las telas adheridas a las carrozas por los laterales, se restauraron con el mismo sistema que utilizaba en la pintura sobre lienzo, mediante disolventes como el alcohol y la trementina para la limpieza de repintes, barnices y aceites oxidados y la penicilina para la eliminación del

moho aparecido en las telas por la humedad. El tratamiento para las figuras y las zonas de madera policromada, fue el mismo que utilizaba para la restauración de pintura sobre tabla.

Toda la restauración fue realizada bajo la dirección de Roig d'Alós, contando con un gran equipo compuesto por carpinteros, escultores, pintores, doradores, herreros, fotógrafos y ayudantes de su cátedra de restauración. Entre los carpinteros estaban Gaspar, Jaén, Ángel, Paulino, Perales, Enrique Sánchez, Manuel Rodríguez, Manuel Huercio. Los escultores Juan Carrión y Fernández, los pintores Sr. García, Francisco Lanyuela. Los doradores Eduardo Correcher, Jesús Puig, Vicente Puig, José Fabra, Navarrete, y los ayudantes, Juan Antonio Navarro y Julia Mir. Además contó con la ayuda de su hermano José María y su sobrino José Luis Roig Salóm.

Después de ser restauradas completamente, salieron por primera vez el 26 de junio de 1959 y fueron retiradas el 28 por la tarde, sin que desfilaran a causa del mal tiempo. La Casa de las Rocas se encontraba en plena reforma y en unas condiciones nefastas para albergar las Rocas, pero al no tener otro lugar que reuniese la capacidad y altura que estas necesitaban, se ubicaron de nuevo en esta casa. Las labores de reforma llenaron las Rocas de polvo. Se limpiaron y prepararon para que el 4 de julio pudieran desfilan por las calles de Valencia y ser expuestas en la Plaza de la Virgen hasta el 7 del mismo mes. Durante el desfile sufrieron algunos desperfectos por los árboles y los cables de teléfono.

Todos los años se procedía a su restauración previa a la procesión del Corpus, pero todas acababan con los mismos desperfectos año tras año, además de que el local no reunía las mejores condiciones para albergarlas, debido tanto a la humedad como a las goteras que hacía que peligrara su conservación.

El 15 de abril de 1963 Luis Roig envió un informe sobre el estado en el que se encontraban las Rocas y la solución para su conservación a Salvador Cerveró Ferrer (delegado de Ferias y Fiestas), con la finalidad de recibir subvención para su conservación. En este informe afirma el mal estado en el que se encuentran y las condiciones nefastas de almacenamiento, proponiendo exponerlas en un museo junto con todos los objetos y misterios de la Procesión del Corpus, cobrando una entrada para sufragar los gastos que supondría una buena conservación de las Rocas¹⁶⁴. También presentó un presupuesto para la restauración de los desperfectos que habían sufrido las Rocas en la procesión del Corpus del año anterior.

¹⁶⁴ Estado Actual de las Rocas. Informe técnico. Valencia 15 de abril de 1963. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_1963/RES_60.

El 24 de junio de 1963 el Alcalde Adolfo Rincón de Arellano García le comunicó que se había aprobado en la Comisión Municipal Permanente, la restauración de las “Rocas” según el presupuesto que presentó.

Como técnico del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, velaba por la tradición artística e histórica de los bienes valencianos y no compartía el hecho de que no se cuidara este bien tanpreciado. Todos los años hacía el mismo informe, exponiendo los defectos y dando soluciones para que las Rocas se conservaran correctamente de un año a otro y de esta forma no fuera necesaria una restauración tras la procesión. El último informe del que tenemos constancia, lo realizó el 15 de junio de 1966 donde muestra su indignación por la mala conservación de las rocas y los desperfectos que se produjeron en las mismas tras la procesión.

Luis Roig no era el conservador oficial de las rocas pero si técnico municipal y como tal, se sentía obligado a realizar estos informes, porque había que conservar lo poco que quedaba de tradición valenciana con una vida de más de cinco siglos y le condicionaba que se perdieran por abandono, ya que la restauración de 1959 fue muy costosa.

Es aquí donde observamos su gran preocupación por el patrimonio valenciano y como dedicó gran parte de su vida a su conservación y restauración, experimentando con todo tipo de Bien Cultural.



Figura 3.39.- Equipo encargado de la restauración de las Rocas.



Figura 3. 40.- Vista de la Roca Valencia durante el traslado de la casa de las Rocas a la plaza de la Virgen.



Figura 3.41.- Parte trasera de la Roca *La Fama* por las calles de la ciudad de Valencia.



Figura 3.42.- Parte trasera de la Roca de *San Vicente* durante el traslado a la plaza de la Virgen.



Figura 3.43.- Parte delantera de la Roca *Santísima Trinidad* por las calles de la ciudad de Valencia.

Figura 3.44.- Parte delantera de la Roca de *San Miguel* durante el traslado de la casa de las Rocas a la plaza de la Virgen.

3.3.4. Metodología de trabajo utilizada en la restauración.

Como hemos nombrado anteriormente, los procedimientos que Luis Roig d'Alós utilizaba en sus restauraciones son los que investigó, practicó y desarrolló a lo largo de su periodo profesional y docente. Aunque algunos de estos procedimientos puedan parecer hoy en día un poco agresivos para la obra, hemos creído conveniente mantenerlos ya que supone una importante contribución al mundo de la restauración, empleando materiales y técnicas novedosas fruto de su investigación y teniendo en cuenta las muchas limitaciones económicas y la falta de información en la época en que desarrolló su actividad. Por ello estas aportaciones las consideramos como documentos de valor no solo científico-técnico, sino también histórico.

Durante su investigación experimentaba tanto en el laboratorio de la clase de Restauración de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos como en su domicilio particular de la calle Lepanto nº1. En ellos intentó unir todo lo aprendido a partir de los métodos que ya se conocían, como los que había aprendido a través de sus visitas a centros de investigación extranjeros.

Fue un creador, intentando siempre superar los métodos antiguos que perjudicaban la obra restaurada en vez de conservarla. Para ello siempre se preocupó de que sus métodos fueran eficaces, resistentes al paso del tiempo y sobre todo que respetaran la obra. Utilizaba materiales de primera calidad, pues estos eran la garantía de una buena restauración y de su perfecta conservación. En ese sentido nos hemos encontrado en esta investigación, que practicó e investigó procesos para la eliminación del crecimiento fúngico aplicando antibióticos. En la actualidad este proceso se considera adecuado para el tratamiento de esta patología (Caneva *et al.*, 1994: 199).

Respecto a su actuación sobre obras escultóricas, hemos encontrado información de la intervención en las "Rocas", las cuales están formadas en su mayoría por hierro, madera y tela. Los procesos que aplicó en la restauración de éstas fueron los mismos que empleaba en la pintura sobre tela y tabla. En este sentido hemos querido destacar los procedimientos más característicos que utilizaba para restaurar las obras de pintura mural y pintura de caballete.

Respecto a los sistemas que Roig d'Alós utilizaba en pintura mural (ver tabla 3.2.), hemos encontrado que en algunos casos diferenciaba si se trataba de pintura al fresco o pintura al seco. Estos casos son los dedicados a la limpieza, ya que recurría a métodos diferentes para cada tipo de pintura al seco.

En sus investigaciones solía utilizar técnicas y materiales que se empleaban en medicina para curar enfermedades. Un ejemplo son las cataplasmas, que aplicaba sobre la pintura mural para la eliminación de las eflorescencias

salinas contenidas en el muro de una pintura al fresco, producidas por variaciones de humedad y temperatura, (Roig, 1939: 409) con remedios estudiados e investigados en su laboratorio particular. Estas cataplasmas fueron evolucionando y equivalen a lo que actualmente llamamos empacos.

Otra forma de eliminar estas eflorescencias salinas era mediante lavados con una solución de fosfato trisódico¹⁶⁵ y agua caliente¹⁶⁶, empleando una esponja para la limpieza y aclarando posteriormente con agua. Seguidamente secaba la pared con aparatos eléctricos de aire caliente, con el objetivo de no dejar ningún tipo de humedad en el muro.

Los tratamientos que se han utilizado tradicionalmente para la eliminación de las eflorescencias salinas insolubles son a través de la papeta AB 57¹⁶⁷, empacos o resinas aniónicas, siendo unos procesos poco eficaces y con riesgos para la pintura mural (Ferrer, 1998: 99). Recientemente se han empleado bacterias para la eliminación de las sales, que ha demostrado ser un sistema más eficaz, de fácil aplicación y más rápido y económico que los tratamientos tradicionales (Bosch Roig, P. *et al.*, 2011a: 85).

Para la eliminación del crecimiento fúngico, al igual que en las sales, utilizaba un procedimiento a base de aplicar cataplasmas y antibióticos. Este proceso, al igual que el utilizado para la limpieza de la capa de humo y grasa acumulada durante años en la superficie de la pintura, también fruto de sus investigaciones, está explicado detalladamente en su faceta como investigador, por ser unos procesos inéditos¹⁶⁸.

Actualmente se pueden utilizar productos químicos como el formol, pentaclorofenol u ortofenilfenol, así como los rayos gamma para el tratamiento de esta patología (Ferrer, 1998: 107).

También experimentó en técnicas para la consolidación de las capas preparatorias y la película pictórica. Las capas de pinturas que estaban separadas del muro o formando abolsamientos, las consolidaba mediante un método que consistía en hidratar el revoque, si estaba seco, con paños

¹⁶⁵ Se puede utilizar como limpiador de barnices y tintas en la restauración de muebles (Mesalles, 2010: 93).

¹⁶⁶ Según nos cuenta los granos de fosfato trisódico los dejaba reposar varios días y luego los decantaba. La proporción que utilizaba en esta mezcla era una cucharada de fosfato trisódico por litro de agua.

¹⁶⁷ Esta papeta consta de agua, bicarbonato de amonio, bicarbonato de sodio, Desogen y carboximetilcelulosa.

¹⁶⁸ Ver punto 3.5.4. Fórmulas y métodos inéditos para las Bellas Artes y la Restauración.

embebidos en suero cálcico aplicados sobre la superficie. Este proceso hacía que el producto fuera penetrando a través de las capas y consolidando a su vez las partes internas. Posteriormente inyectaba en primer lugar un suero cálcico para que embebiera las dos capas que iban a unirse y seguidamente sulfato cálcico mezclado con agua de cal. Presionaba el abolsamiento para dejarlo a nivel y tras 24 horas lo secaba con aire caliente.

Introdujo un nuevo sistema para reducir los abolsamientos o rellenar grietas mediante inyectables que le habían dado buenos resultados, sistema que aplicaba tanto en pintura mural al fresco como a seco. Para ello limpiaba internamente los abolsamientos con inyecciones de agua y alcohol y luego introducía el tradicional caseinato cálcico añadiéndole una resina vinílica. De este modo conseguía adherir las partes separadas entre las capas de preparación y prevenía que se desprendieran del muro. En caso de grietas muy grandes y huecos, añadía polvo de mármol y arena como material de relleno para darle más consistencia. Este sistema se sigue utilizando actualmente.

En las fases relacionadas con la reintegración, como es el caso del relleno de los faltantes o estucado de lagunas, se preocupó por el tipo de materiales empleados. El estucado de las lagunas lo hacía con mezcla de morteros, empleando para la reintegración los materiales que tanto Palomino como Secco Suardo indicaban en sus manuales, es decir con ténpera (Secco Suardo, 1927: 552).

Hay que destacar que Roig d'Alós se preocupaba por utilizar materiales que fueran compatibles con la composición del muro, es decir, aplicaba materiales que el propio autor había empleado para realizar la obra.

Prácticamente todos los procesos utilizados en la restauración de la pintura al seco eran los mismos que en el fresco, aunque empleaba un procedimiento de limpieza diferente para cada tipo de pintura al temple debido a que el aglutinante para su ejecución podía ser diferente. Para limpiar el temple de cola primero pasaba una esponja con agua, seguidamente pulverizaba por la superficie alcohol de 90º y con un algodón embebido en glicerina recogía la suciedad. Aplicaba aire caliente para eliminar todo tipo de humedad que pudiera dejar este proceso. En la limpieza del temple de cola vegetal, después de pasar la esponja húmeda, pulverizaba agua y formaldehído. El temple de caseína lo limpiaba con un algodón embebido en alcohol y glicerina en igual proporción, lavando luego la superficie con agua y secándola con aire caliente. Para el temple de huevo realizaba el mismo procedimiento que en el temple de caseína pero pasando después del secado un algodón con esencia de trementina y otro con aceite de ricino por la superficie tratada con alcohol. Lo secaba con un algodón limpio y volvía a aplicar calor.

En las pinturas murales a seco fijaba toda la superficie con almáciga, aunque en algunas ocasiones utilizaba el “ceroplast”, preparado vinílico fruto de su invención, diluido en agua. Actualmente la aplicación de un preparado vinílico no se considera muy ortodoxo.

A principios de siglo XX la técnica de traslado de pinturas murales a lienzo era muy poco frecuente, y solo el restaurador Manuel Grau en Barcelona y Roig d'Alós en Valencia, la habían utilizado. Este procedimiento de arranque era el *strappo*¹⁶⁹, técnica que aun en la actualidad se sigue utilizando como último recurso para salvaguardar una pintura mural. El proceso que Roig d'Alós utilizaba era el mismo que se emplea en la actualidad pero con algunas variaciones. La limpieza superficial previa a la realización del *strappo*, el tipo de tela para realizar este proceso, su preparación, lavado de la misma para eliminar el apresto, el planchado y corte en trozos rectangulares y la colocación de estos para proceder al arranque, lo realizaba de igual manera que en la actualidad, con cola fuerte en caliente, montando las telas unas encima de otra y apretándolas con un rodillo para prevenir que quedaran bolsas de aire. Como adhesivo para la colocación de la nueva tela utilizaba el caseinato cálcico añadiéndole bórax¹⁷⁰ o también con cola fría de la marca Rakoll®. Como nuevo soporte utilizaba bastidores de madera con travesaños independientes o junto con tableros de madera. Para la desprotección de las telas de arranque, empleaba cataplasmas calientes de arroz que reblandecían la cola y posteriormente con agua se iban eliminando.

En la restauración de pintura de caballete (ver tabla 3.3.), Luis Roig d'Alós empleaba una metodología de actuación ajustada para cada obra, ya que cada una planteaba una problemática diferente y requería un tratamiento específico. No obstante, los procesos y las técnicas para ejecutarlos solían ser los mismos, distinguiéndolos según fuese lienzo o tabla. De cualquier modo, antes de restaurar una obra siempre debía analizarla detenidamente, observando todos los deterioros, investigando sobre su historia y analizando la composición de las diferentes estratos pictóricos.

Para la conservación de un cuadro pintado al óleo, primero analizaba una muestra de pintura recogida del borde y por medio del microscopio veía la textura. Muestra que sometía a la acción de los ácidos para averiguar datos como por ejemplo la composición de su imprimación, estudiando asimismo el vehículo o clase de aceite en que se diluían los pigmentos y que tipo de barniz había sido empleado.

¹⁶⁹ Proceso que consiste en arrancar la película pictórica sin las capas de preparación.

¹⁷⁰ El bórax es un desacidificador con poder fungicida.



Figura 3.45.- Roig d'Alós observando a través del microscopio.

También observaba los deterioros de la pintura, analizando su estado y distinguiendo si la película pictórica se había desprendido de la imprimación por medio de unas ampollas superficiales, a través del cuarteado.

El tratamiento que Roig d'Alós seguía para la restauración de pintura sobre lienzo consistía primero en una limpieza superficial con plumero y aspirador. Si el cuadro estaba barnizado y este debía ser eliminado, se limpiaba la superficie con alcohol disolviéndose parcialmente.

Era conocedor de ciertas tradiciones y procesos como los realizados en los siglos XVIII y XIX, cuando había mucha costumbre de frotar con corteza de tocino los cuadros antiguos y utilizar aceite de linaza, sobre todo en las iglesias y en vísperas de grandes festividades, con el fin de que los colores se hicieran más vivos. Esta capa se iba endureciendo con el tiempo en los intersticios de las craqueladuras y grietas, perjudicando mucho la pintura. Para eliminar estos sedimentos empleaba el mismo aceite de linaza con la adición de trementina y glicerina, calentado todo al baño María y aplicándolo con una brocha sobre la superficie del cuadro. Dejaba que éste lo absorbiera y lo colocaba al sol hasta que la capa se reblandecía. Posteriormente eliminaba cuidadosamente la capa de barniz con una mezcla de aguarrás y alcohol a partes iguales.

Para la consolidación de los abolsamientos inyectaba entre el color y la imprimación una mezcla a base de cola de pescado y agua diluyéndola a fuego lento. A esta cola añadía melaza de azúcar para evitar la posterior rigidez, mezclándolo todo al fuego. Se sacaba del fuego y se le añadía hiel de buey como tensoactivo, colocándola en un bote de vidrio para dejarla secar. Posteriormente cogía 8 partes de esta cola junto con 1 parte de aceite de nogal y la ponía al baño María hasta su total disolución. Tras inyectar esta mezcla en el abolsamiento, colocaba un papel secante encima y lo planchaba en caliente hasta dejarlo a nivel. Retiraba el papel secante y lo dejaba secar colocando unos papeles de barba gruesos entre la pintura y una plancha de plomo. A las 24 horas eliminaba el papel de barba con una esponja de goma blanda empapada en agua tibia, con el fin de eliminar la cola superficial.

Para consolidar las partes de pintura que se habían separado de la preparación en forma de escamas, colocaba la pintura horizontalmente en un tablero, eliminaba el polvo y extendía sobre la superficie la mezcla antes descrita, colocando y adhiriendo unos papeles a la superficie. Luego daba la vuelta al cuadro dejando el anverso sobre el tablero, retiraba el bastidor y planchaba por el reverso la pintura con una plancha caliente.

En los casos en que las capas pictóricas estuvieran cuarteadas y hubiera peligro de que se desprendieran del lienzo, protegía la superficie previamente al proceso de consolidación. Para ello limpiaba el polvo de la superficie y aplicaba pasta de almidón¹⁷¹ y papel o gasa de hilo. Este sistema actualmente en España está en desuso. Una vez seco colocaba el cuadro sobre una mesa con el reverso hacia arriba y en caliente extendía con una brocha una mezcla a base de cera, resina, parafina y aceite¹⁷², haciendo que la pasta penetrara en la tela. Una vez seco el reverso colocaba unos papeles secantes y con unos rodillos o planchas calientes presionaba con el fin de que filtrara bien por las fibras de la tela y el papel absorbente se llevara el sobrante.

El proceso de entelado de un cuadro lo realizaba cuando la tela había sido atacada por moho con síntomas de putrefacción, estaba deformada por no estar bien tensa, había perdido su flexibilidad, había sido cortada, o cuando la pintura se desprendía de la imprimación, utilizando tela más fuerte que la del cuadro, siendo el tejido de lino, bastante tupido, el mejor para este proceso.

¹⁷¹ Para realizar esta pasta primero se disuelve el almidón en agua fría y luego se mezcla con agua caliente.

¹⁷² Roig d'Alós preparaba la fórmula siguiente: 1 parte de cera blanca, una cuarta parte de trementina de Venecia, 2 partes de parafina sólida, 2 partes de aceite de parafina y 1 parte de aceite de linaza cocido. Se funde al baño María la cera, la parafina y la trementina de Venecia. Se sacan del fuego y se les añade el aceite de parafina y el de linaza.

La tela debía ser más grande que el lienzo, sobrando por cada lado unos ocho o diez centímetros. Previamente lavada para quitar el apresto, se clavaba sobre un telar, que tenía la misión de tensarla convenientemente. A continuación le daba una capa de imprimación con agua-cola conteniendo miel de romero pura (para darle flexibilidad y no cuartease al secar), con el fin de que el lienzo absorbiera y facilitara la adhesión de la cola que uniría esta tela a la original.

Previamente a realizar cualquier operación de reentelado, protegía la pintura con papel japonés y pasta de almidón, colocando peso encima para que quedara bien adherido y liso.

Según las condiciones en que se encontrara la tela que se iba a forrar aplicaba una clase de engrudo o pagamento.

Si la tela estuviese pintada con una imprimación de cola y yeso, será conveniente que el adhesivo a emplear sea también de cola, engrudo de harina, miel y alumbre cristalizado (cola de harina compuesta). Si la tela estuviese preparada con una imprimación de almagra y cola se seguirá el mismo procedimiento que el anterior, pero en vez de preservar la cara de la pintura con papel, se hará con gasa, planchándola antes para que quede tensa (Roig, 1939: 491).

Este engrudo lo aplicaba tanto por la tela nueva del entelado como por el reverso de la original, uniendo ambas con la cara de la pintura sobre la mesa. A todo este conjunto se le aplicaba presión, a través de peso, durante un periodo de diez horas. Luego planchaba el reverso hasta que estuviera bien adherido y seco. Por último lo colocaba en el bastidor y con agua tibia retiraba el papel protector de la película pictórica para realizar las sucesivas operaciones de restauración. Este sistema era similar al utilizado tradicionalmente a base de adhesivos naturales como cera- resina, pasta de harina y cola o gacha, almidón o cola de esturión. Además utilizaba materiales a base de resinas vinílicas, ceras, además de otras composiciones. Hoy en día también se usan adhesivos sintéticos como acetato de polivinilo, resinas acrílicas, ceras microcristalinas o resinas termoplásticas en el proceso de reentelado (Calvo, 1997: 87).

Para la desinfección de las esporas utilizaba una mezcla de ácido acético, xilol, acetato de etilo, bálsamo de copaiba y alcohol de 90º.

El procedimiento de rellenar los faltantes o estucado, lo realizaba después del forrado y de la desprotección de la superficie. Este estuco podía ser de varios materiales:

1. Estuco corriente, cola de pergamino muy diluida (agua-cola) mezclada con blanco de España o yeso. Se adhería bien a las preparaciones hechas a la cola.
2. En las telas preparadas con una mixtura de aceite, barniz y esencia de trementina, empleaba cola de pescado mezclada con 4 partes de melaza de azúcar al baño María. Una vez retirado del fuego añadía hiel de buey.
3. Estuco compuesto de cera, trementina de Venecia y barniz de almáciga con blanco litopón u otra tierra según el color del fondo.

Habitualmente solía utilizar un estuco a base de cola de pescado con blanco panet.

Para aislar los cuadros de las paredes húmedas consolidaba el reverso de la pintura con un adhesivo no acuoso a base de cera de abeja y resina (cera-resina). Este sistema se realizaba tradicionalmente en lienzos que habían sido forrados con adhesivos naturales (colas animales, gacha) y tenían el inconveniente de mostrar una acusada sensibilidad al ataque biológico (Villarquide, 2005: 212). La cera-resina tenía varias ventajas como la buena penetración rellenando huecos, no sufría ataques de moho, aislaba de la humedad, pero poseía varios inconvenientes como su irreversibilidad o la modificación de los colores de la pintura (Villarquide, 2005: 150). Por todo ello la cera-resina fue sustituida por adhesivos no acuosos sintéticos como resinas acrílicas, ceras sintéticas o la Beva 371 desarrollada por Gustav Berger en 1970.

El barnizado final lo realizaba con almáciga blanca y por último efectuaba el retoque pictórico con barniz almáciga y pigmento.

Los tratamientos de limpieza, estucado, retoque pictórico y barnizado final, que seguía para la restauración de pintura sobre tabla, eran los mismos que utilizaba para el lienzo y tan solo se distinguía el tratamiento de consolidación, desinfección y el de enderezamiento de las tablas. Para realizarlos primero protegía la película pictórica con papel adherido con cola de almidón. En la reducción de los abolsamientos inyectaba una mezcla de cola y aceite y antes de que seicara del todo colocaba unos papeles secantes encima y pasaba la plancha o un rodillo para llevar la ampolla a su sitio. Si había levantamiento del color por cambios de humedad y temperatura inyectaba cola. La desinfección de las esporas y parásitos lo realizaba mediante rayos ultravioleta.

El proceso de enderezamiento de las tablas cuando éstas se habían curvado lo realizaba según el sentido de la curvatura. Tanto si la tabla era cóncava o

convexa, la colocaba en un lugar húmedo durante varios días para que se impregnara de humedad. Humedecida la tabla aplicaba un papel de seda empleando como adhesivo cola de almidón, con el fin de preservar la capa del color. Inmediatamente aplicaba calor para que se secase. Cuando la humedad iba desapareciendo, levantaba la tabla y la limpiaba. Situaba la tabla sobre un banco de madera con la pintura hacia abajo. Colocaba unos travesaños de hierro sujetos a ambas partes del tablero por medio de unos gatos, que se iban apretando a medida que la curvatura iba cediendo hasta dejarla plana. Si estas tablas estaban separadas, después de enderezarlas, las disponía en una prensa de carpintero uniéndolas con cola fuerte o caseína hasta que quedaran pegadas.

Por el reverso colocaba unos listones de madera dura rebajándolos hasta el nivel de la tabla. Posteriormente lo reforzaba con palomillas en sentido horizontal y vertical empleando una madera más fuerte que incrustaba en la tabla hasta un centímetro de profundidad. Si la tabla era de grandes dimensiones le colocaba unos travesaños de madera o de hierro uniendo los ángulos en sentido diagonal, en forma de aspa. En muchos casos, para aislarla de las humedades de las paredes donde se instalase, colocaba por el reverso un marco para sujetar la tabla, clavándole un tablero de “tablex” (madera aglomerada), con una separación con respecto a la obra. Este proceso era muy habitual aunque en la actualidad se usan otros materiales más estables, como por ejemplo el policarbonato. Posteriormente a la restauración y para asegurar una buena conservación de la obra, tenía en cuenta el clima y la temperatura de los museos o casas particulares donde iban a ser expuestas.

Estos son los procedimientos que hemos podido recoger a través de la revisión de informes, manuscritos y documentos inéditos que constan en el archivo de la familia Roig Picazo. Sabemos que estos métodos de actuación eran utilizados con cautela para que la obra obtuviera un resultado favorable y se conservara a lo largo de los años. Hemos descrito tan solo los procesos que Roig d'Alós, utilizó en las restauraciones anteriormente expuestas, por lo que pudo utilizar estos mismos o diferentes en otras restauraciones. Aunque estos procesos de restauración en ocasiones le dieron buenos resultados, actualmente la mayoría de estos sistemas han sido sustituidos por nuevas técnicas menos invasivas y nocivas para la obra.

Hay que destacar que la falta de recursos hacía más difícil y compleja la intervención, ya que en ese momento no disponían de métodos sofisticados de análisis o instrumentos adecuados para su desarrollo. El no contar con técnicas analíticas como las radiaciones electromagnéticas (rayos X, infrarrojos o ultravioleta) hacía más difícil la caracterización de los repintes o barnices oxidados y la identificación de la suciedad que poseía la obra. Asimismo el no disponer de la mesa caliente de vacío hacía más complicada la realización de los entelados.

Tabla 3.2. Procesos de restauración empleados por Luis Roig d'Alós en pintura mural.

PROCESO	MURAL
LIMPIEZA	<p><u>Eliminación de las eflorescencias salinas:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Cataplasmas. - Lavados con una solución de fosfato trisódico y agua caliente. <p><u>Eliminación de hongos:</u></p> <p>Proceso 1:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- Cataplasmas. 2.- Paños de algodón con almidón de canutillo caliente sobre la superficie atacada. 3.- Aplicación de un antibiótico "Bendimicin Passing" en polvo o inyectándolo. <p>Proceso 2:</p> <p>Inyecciones de Penicilina y de sulfato de dihidroestreptomicina.</p> <p><u>Limpieza de la capa de humo y grasa:</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- Ácido acético impregnado en una esponja. 2.- Aplicación con pincel una disolución de fosfato trisódico en agua. 3.- Limpieza de la pintura con jabón blando (neutro) diluido con agua caliente y mezclado con agua oxigenada 3:1. 4.- Secado de la pintura con un aparato eléctrico de aire caliente.
CONSOLIDACIÓN	<p>Proceso 1:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- limpieza interna de los abolsamientos con inyecciones de agua y alcohol. 2.- Suero cálcico. 3.- Inyecciones de sulfato cálcico mezclado con agua de cal <p>Proceso 2:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- limpieza interna de los abolsamientos con inyecciones de agua y alcohol. 2.- Inyecciones de caseinato cálcico y resina vinílica al 10%.
ARRANQUE	<ol style="list-style-type: none"> 1.- Preparación de la pintura a seco previo a su arranque impermeabilizándola con un plástico. 2.- Adhesivo para el arranque: cola de conejo. 3.- Adhesivo para la colocación de la nueva tela: caseinato cálcico o cola Rakoll®. 4.- Eliminación de la cola de arranque: cataplasmas de arroz o bolsa de agua caliente. <p><u>Nuevo soporte:</u> bastidor de madera o bastidor con tablero de madera.</p>
ESTUCADO	Mortero: una parte de cal y dos de arena.
RETOQUE	Ilusionista y tinta neutra. Pigmentos naturales y ceroplast o tempera.
PROTECCIÓN FINAL PINTURA AL SECO	Almáciga. Ceroplast diluido al 25% con agua.

Tabla 3.3. Procesos de restauración empleados por Luis Roig d'Alós en pintura de caballete.

PROCESO	LIENZO	TABLA
PROTECCIÓN DEL ANVERSO	Almidón y tiras de papel.	Almidón y tiras de papel.
LIMPIEZA	Eliminación del moho con inyecciones de penicilina. Eliminación barniz: alcohol Eliminación aceites: 1º.- Aceite de linaza, trementina y glicerina. 2º.- Alcohol y trementina	Eliminación del moho con rayos ultravioleta. Eliminación barniz: alcohol Eliminación aceites: 1º.- Aceite de linaza, trementina y glicerina. 2º.- Alcohol y trementina
DESINFECCIÓN	Desinfección de las esporas con ácido acético, xilol, acetato de etilo, bálsamo de copaiba y alcohol de 90º.	Rayos ultravioleta.
CONSOLIDACIÓN	Abolsamientos y escamas: Inyecciones de cola de pescado, agua, melaza de azúcar, hiel de buey y aceite de nogal. Superficie cuarteada: 1º.- forración del anverso con pasta de almidón y papel 2º.- por el reverso del cuadro aplicar una mezcla de cera, resina, parafina y aceite.	Abolsamientos: Inyecciones de cola y aceite. Enderezamiento: engatillado de las uniones con palomillas de hierro
ENTELADO	Tela de tejido de lino y pasta de cola de harina compuesta. Resinas vinílicas Ceras	
DESPROTECCIÓN ANVERSO	Agua caliente.	Agua caliente.
ESTUCADO	Cola de pescado con blanco panet.	Coleta Cola de pescado con blanco panet.
IMPERMEABILIZACIÓN REVERSO	Cera de abeja y resina (cera-resina).	Marco con un tablero de "Tablex" para aislarla de las humedades.
RETOQUE	Barniz almáciga y pigmento puro.	Barniz almáciga y pigmento puro.
PROTECCIÓN FINAL	Barniz almáciga.	Barniz almáciga.

3.3.5. Trabajo técnico desarrollado como Restaurador Artístico Municipal de Valencia.

Tras una Sesión del Pleno del 12 de mayo de 1943, Luis Roig d'Alós fue nombrado, según Oficio Central Personal, Restaurador Artístico Municipal de Valencia con carácter interino. Tres años después, concretamente el 13 de Febrero de 1945, en la sesión ordinaria de la Comisión Municipal Permanente del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, en virtud de la propuesta formulada por el tribunal de oposiciones, se le nombró Restaurador Artístico¹⁷³.

Durante su cargo como Restaurador Municipal, el cual compaginaba con el puesto de docente en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, realizó muchas intervenciones en el patrimonio valenciano. Además de restaurar, elaboró informes y organizó el montaje de muchas de las exposiciones celebradas en los salones del Excmo. Ayuntamiento de Valencia como la exposición de Sorolla en la planta baja del archivo y el montaje y organización de la exposición de la colección "Martí Esteve"¹⁷⁴.

Mencionaremos alguna de las obras que restauró durante su cargo, como la restauración de la pintura mural de Luis López que se encontraba en la casa del sobrestante en los Viveros Municipales y que fue trasladada al techo de la escalera del Archivo Municipal. Una réplica sobre el grupo escultórico de San Martín realizado como regalo al Ayuntamiento, restauración de cuatro Ribaltas de 3 x 2 metros, la construcción de las águilas de la procesión del Corpus y todo lo relacionado con los misterios que se exhiben en la cabalgata. Informe sobre el estado de las Rocas y su restauración en 1947. El estudio, informe y restauración de las pinturas murales del Almodín, cuya restauración costó más de un año en realizarse y la maqueta hecha a escala del Castillo de Montesa.

Desde la toma de posesión del cargo, casi todos los años fue jurado representando al Excmo. Ayuntamiento de Valencia, para otorgar los premios a los mejores carteles de fallas y de la feria de Muestras, así como para conceder los premios a las mejores fallas y Cruces de Mayo.

A través de la documentación recogida se ha podido conocer que realizó una gran cantidad de restauraciones de cuadros pintados al óleo y tablas, entre los cuales se encontraban tablas de Juan de Juanes, lienzos de Ribalta y de Espinosa. Igualmente tuvo la oportunidad de restaurar el retablo de los

¹⁷³ Comisión Permanente Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Primer trimestre. Libro de actas Z-70. Archivo Municipal de Valencia.

¹⁷⁴ Miguel Martí Esteve (1867-1939) se dedicó al coleccionismo de una gran variedad de objetos, obras de arte, esculturas, fondos helenísticos y emporitanos, monedas, libros, grabados entre otros.

Maestros Curtidores y realizó muchos informes, comunicando el estado de conservación de las obras estudiadas.

Además de realizar informes, se dedicó a la expertización de obras de arte durante su cargo de Restaurador Municipal. Con esta técnica, realizaba un veredicto respecto a la autoría, época, técnica, autenticidad y otros datos que extraía del examen visual de la obra.

Para poder desarrollar esta especialidad se requiere una profunda formación para estar documentado lo suficiente y poder observar y analizar una obra de arte, ya sea escultura o pintura y poder averiguar la materia de que está compuesta, la técnica, la historia, época, procedimiento y el autor, hasta su análisis, donde se descubrirá su originalidad o su falsedad.

Solo un hábil, práctico y experimentado en esta especialidad, puede opinar, valorar y criticar una obra de arte, pues su formación lo permite.

Cada obra, es un problema que se le plantea al expertizador; por eso es muy difícil dictar reglas concretas que se adaptan a un formulario (Roig, 1939: 578).

Así es como Roig d'Alós, por su estudio y aprendizaje tenía la capacidad de clasificar y valorar obras de arte, por ello le encomendaron la tarea de expertizar las obras artísticas propiedad del Excmo. Ayuntamiento de Valencia en 1946.

Posteriormente el Concejal Delegado de Monumentos del Ayuntamiento de Valencia, le encargó el 16 de abril de 1957, a Luis Roig, como restaurador artístico Municipal, y a José Llorca Rodríguez, encargado de Museos, la valoración del inventario de las obras, objetos de arte y mobiliario existentes en el domicilio de Don José Benlliure Gil¹⁷⁵ y en los estudios propio y de su hijo Don José Benlliure Ortiz situados en la Calle de las Blanqueras número 23. Esta casa se convirtió, con el transcurso del tiempo, en un punto de referencia para el mundo del arte y de la cultura en Valencia, por su amplia colección. Fue así como se convirtió en Museo, el cual acoge la colección de la familia Benlliure y recrea el ambiente de la casa. Es una casa-vivienda y estudio-taller de clase burguesa con sala de visitas, despacho, gabinete de pinturas, comedor y dormitorio que alberga además de las obras, gran cantidad de objetos de los Benlliure.

Los dos funcionarios del Excmo. Ayuntamiento de Valencia realizaron la valoración estimándola lo más aproximadamente posible, de las obras

¹⁷⁵ Nacido en Valencia en 1855 y fallecido en esta casa en 1937.

artísticas, pintura y escultura, en su momento de producción y el mobiliario y otros objetos, bronce, cerámicas, porcelanas, artesanías, indumentarias, entre otros, con un criterio medio de su estimación en el mercado¹⁷⁶. En el inventario que realizaron podemos ver las obras que conservaba la familia Benlliure, la gran mayoría eran cuadros de José Benlliure Gil y de su hijo José Benlliure Ortiz, al que llamaban Pepino Benlliure, pero también conservaban cuadros de Joaquín Sorolla, de Muñoz Degrain y esculturas de Mariano Benlliure.

Unos años más tarde, el Sr. Rafael Tasso Izquierdo, presidente de la sección de cultura y arte; diputado vocal de la Diputación provincial de Valencia y presidente de la Comisión de Cultura, Bellas Artes e Investigaciones Científicas, el 1 de junio de 1964 convocó a Luis Roig junto con Genaro Lahuerta López¹⁷⁷ y Felipe Garín Ortiz de Taranco, a una reunión para dictaminar acerca del valor artístico y material del lote de las obras pictóricas propiedad del Sr. Vicente Sanz de Bremond¹⁷⁸. El 9 de junio realizaron un informe del valor artístico y material de las obras tasando un total de once obras entre las que se encontraban:

1. Virgen con el Niño y un Santo. Tela al óleo de 44,5 x 35 cm. Boceto atribuido a Vicente López y escuela, valorado en 20.000 pts. (120 €)
2. Cabeza de Anciano. Tela al óleo de 60 x 51 cm. Arte del renacimiento italiano (restaurado), valorado en 20.000 pts. (120 €)
3. Cabeza de monje. Tela al óleo de 62 x 50 cm. Círculo Domingo Marqués sobre las 30.000 pts. (180 €)
4. Bodegón. Tela al óleo de 73,5 x 58,5 cm. Escuela española siglo XVIII, sobre 30.000 pts. (180 €)
5. Paisaje con figuras. Tela al óleo de 96 x 77 cm. Arte romántico costumbrista, atribuido a Villamil, sobre las 50.000 pts. (300 €)
6. Cristo entre los Sayones. Tela al óleo de 148 x 122 cm. Pintura barroca de influencia flamenca del XVII, sobre las 50.000 pts. (300 €)

¹⁷⁶ Valoración del inventario de las obras, objetos de arte y mobiliario, existentes en el domicilio de Don José Benlliure Gil y en el estudio propio y de su hijo Don José Benlliure Ortiz. 30 de abril de 1957. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: EXP_1957/RES_35.

¹⁷⁷ Catedrático de Bellas Artes. Director de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos entre 1958 y 1970. Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

¹⁷⁸ Carta enviada por Rafael Tasso Izquierdo para Luis Roig d'Alós el 1 de junio de 1964. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: Referencia: REC-1964/RES_259.

7. San Francisco de Asís en Éxtasis. Tela al óleo de 183 x 124 cm. Escuela sevillana, círculo de Bernardo Strozzi, sobre 5.000 pts. (30 €)
8. *Virgen Orante*. Tela al óleo de 74 x 61 cm. Versión oriental de una imagen primitiva, sobre las 10.000 pts. (60 €)
9. *Virgen con los brazos cruzados* (cobre). 56 x 49 cm. Copia valenciana de una Madonna barroca, sobre las 10.000 pts. (60 €)
10. *San José con el Niño*. Tela al óleo de 177 x 120 cm. Obra del taller de Alonso Cano, con una restauración del siglo XVIII. Se conserva en perfecto estado, sobre las 300.000 pts. (1800 €)
11. *San Cristóbal*. Tela al óleo de 62 x 48 cm. Pintura barroca segunda mitad del siglo XVII, círculo de Claudio Coello, con influencia de Lucas Jordán, sobre unas 50.000 pts. (300 €)

Asimismo tenemos constancia de que Roig d'Alós se trasladó a la parroquia del Santo Ángel de la Vall d'Uixó, no solo para restaurar el ciclo pictórico mural de José Vergara gravemente dañado en la guerra civil, como hemos comentado anteriormente, sino también para realizar un estudio de la colección pictórica parroquial, valorando, reconociendo y expertizando sus obras más representativas e importantes. Una de estas obras es un lienzo del *Buen Pastor*, en el que, a raíz de una restauración realizada en 2008, se encontró en el reverso unas anotaciones mecanografiadas que contenían, entre otras, unas referencias directas a Luis Roig¹⁷⁹. Aquí nos describe un juicio en el cual trata de esclarecer la simbología icónica de la representación (Guerola *et al.*, 2008: 89).

[...]Roig d'Alós, opinaba: "Juanes, pintaba sobre tabla pero, sus hijas a su muerte, se sirvieron de sus cartones para pintar al fresco y sobre lienzo. La cara del Salvador no admite duda; sin embargo el tema y profusión de grupos, parecen añadidos. La época, tanto por el lienzo, el bastidor y la inventiva de resolver un marco, corresponden a 1760 y la figura que sostiene el corazón y el ostensorio de la Forma, es San José, ya que la liturgia no permitía [¿] los [pintores] la representación de Jesús en un [mismo] retablo"¹⁸⁰.

¹⁷⁹ La información sobre esta obra ha sido facilitada por M^a Carmen Talamantes, gracias a una restauración realizada en 2008 por esta, bajo la supervisión de los restauradores M^a Victoria Vivancos Ramón y José M. Simón Cortés.

¹⁸⁰ Documento mecanografiado, sin fecha, ni firma, se encontraba encolado en el reverso del lienzo el "Buen Pastor" conservado en la Iglesia del Santo Ángel Custodio de la Vall d'Uixó.

Estas anotaciones nos permiten conocer una faceta poco difundida en la labor del profesor Roig d'Alós como experto en peritación de obras de arte. Nos informa de su rango como experto en materias y disciplinas colaterales a la restauración, como la iconografía (Guerola *et al.*, 2008: 90).

Como Restaurador Municipal, se le encomendaron gran cantidad de informes sobre el Patrimonio Valenciano, muchos de ellos tan solo informaban del estado de conservación en el que se encontraban, sin llegar a ser restaurados. En otros recomendaba su restauración e informaba del proceso para llevarlo a cabo. También había casos en que el estado de deterioro era tan avanzado que tan solo podía informar de su estado de conservación, sin recomendar su restauración.

Realizó más de 70 informes a lo largo de su trayectoria como restaurador, documentando el estado de conservación de obras en pintura de caballete, pintura mural, escultura y retablos¹⁸¹.

Todos los informes describían la época, el autor, el tipo de obra, el material y la técnica. Mediante un breve resumen informaban del estado de conservación en el que se encontraba las obras y el presupuesto para su restauración. En muchos de ellos realizaba una propuesta de intervención sin desarrollar el proceso.

Para su realización se trasladaba a cada uno de los lugares en los cuales debía valorar el bien a conservar, de este modo observaba su estado de conservación. Prácticamente todos fueron realizados dentro de la Comunidad Valenciana y muchos de ellos sin su posterior restauración.

[...] Iba con una ilusión tremenda para ver esos cuadros y empezaba a hablar con la gente, muy amable, hasta que comenzaba a mirar y decía "tiene usted aquí un Ribalta, si quiere yo se lo restauro". [...] Aprovechaba los ratos que podía para visitar pueblecitos cercanos buscando cuadros que sabía que en la época de la guerra mucha gente los escondía para que no los quemaran (Entrevista a Luis Roig Picazo. 17 de febrero de 2011. Ref.- 16).

Onteniente fue uno de estos lugares donde fue requerido para la expertización de la colección Tortosa del Museo "La Ereta", en Marzo de 1965. Esta colección, perteneciente a Vicente Tortosa Calabuig, Académico de la Real Academia de San Carlos de Valencia y fundador de citado Museo, había sido heredada por los hermanos Tortosa Maestre. Roig d'Alós se encargó de valorar unos cuadros que representaban doce apóstoles, comparándolos con

¹⁸¹ Ver anexo 7. Informes.

las tablas de los apóstoles de Rubens que habían en el Museo del Prado. Para ello se puso en contacto con Manuel Pérez Tormo, restaurador del Museo del Prado, que le facilitó algunas fotografías sobre las citadas tablas y una pequeña muestra de tejido de un cuadro de Rubens. Esta muestra junto con otra de los lienzos de la colección Tortosa, fueron analizadas tanto en el laboratorio de restauración de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia como en el *Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas*. El resultado de los análisis daba una semejanza entre las fibras de los lienzos. Asimismo estos cuadros habían sido entelados en una restauración en el siglo XIX, mediante el procedimiento de Martínez Cubells a base de pasta de harina y cola, mostrando un buen estado de conservación.

Tras los estudios pertinentes realizó un informe dónde señalaba que los cuadros sobre lienzo de 0,85 x 0,63 metros de la colección Tortosa, habían sido realizados a través de los mismo modelos que los del Museo del Prado, con la técnica óleo-resina, alrededor de 1620. Todo lo expuesto anteriormente le hizo atribuir los cuadros como unas réplicas realizadas en el taller de Rubens¹⁸².

Otro de los lugares donde se trasladó para estudiar un lienzo de gran formato fue a Alzira. Este estudio lo realizó en el año 1967 a petición de Jesús E. Hernández Sanchis, maestro en el colegio de la “Montañeta” de Alzira, que junto con unos alumnos se inscribieron como grupo en el programa de Radio Nacional y Televisión Española conocido como Misión Rescate¹⁸³ que contaba con la colaboración de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia. El principal objetivo del programa consistía en dar a conocer una obra de arte en vistas a proponer su salvaguarda. La obra que eligieron fue un antiguo lienzo de gran formato, conservado en la ermita del Salvador de Alzira, con la representación de *San Antonio Abad* (Guerola *et al.*, 2008: 91).

Hernández Sanchis se puso en contacto con Roig d'Alós para que colaborara con ellos en este estudio, y fue así que tras varias cartas para concretar su visita, se desplazó el 11 de Junio de 1967 a esa localidad para observar el lienzo y realizar un informe. Durante su visita Jesús Hernández realizó una memoria de las circunstancias y detalles de lo sucedido. Este relato incorpora detalles personales sobre Roig d'Alós, el cual nos informa que este estaba afectado por un ataque de reuma y que iba acompañado de familiares, que

¹⁸² Informe técnico sobre la colección de cuadros que representan los doce apóstoles, pertenecientes a la familia Tortosa Maestre, del Museo la Ereta, de Onteniente, Valencia. 1 de mayo de 1965. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: EXP_1965/RES_69.

¹⁸³ Este programa tuvo una gran repercusión social y llegó a convertirse en uno de los de mayor audiencia en aquellos momentos.

deducimos que sería su hijo Luis, ya que este era quien le solía llevar en coche a realizar estas visitas.

El relato nos muestra la parte humana de Roig d'Alós, el cual dice así:

[...] Ante el lienzo, don Luis sacó una lupa y miraba; miraba y tocaba. Arrancó un hilo y lo quemó.

Por fin comenzó a explicar que el cuadro tenía unos 300 años; que era de Espinosa, aclarando que solo este pintor y alguno más emplearon lo que caracterizaba el cuadro: la almagra, que produce unos efectos especiales en los colores que se le ponen encima. De la tela dijo que estaba tejida a mano y en telares valencianos. Precisamente para eso había quemado un hilito. Supimos que los hilos pueden arder de tres modos que denuncian su es de lino, de algodón o mezcla de ambas fibras.

Don Luis, ¿Cómo le vamos a pagar su trabajo?

Sonrió y respondió preguntando:

¿Qué voy a pedir a un maestro y a unos niños? Sigán interesándose por estas cosas que ya es bastante paga¹⁸⁴.

Al día siguiente de su visita a Alzira, Roig d'Alós emitió un informe técnico donde afirmaba lo expuesto anteriormente y por el mal estado en el que se encontraba proponía un tratamiento de desinfección y forrado, además de los acostumbrados procesos de consolidación, limpieza y reintegración dentro de los márgenes de una intervención considerada de grado de máxima dificultad (Guerola *et al.*, 2008: 91).

Después de recibir el informe, Hernández Sanchis lo envió inmediatamente a Madrid con la ilusión de poder salvar el cuadro. Los varios intentos de recuperación de la pintura quedaron lamentablemente estancados.

Tras esta colaboración, Roig d'Alós le escribió una carta a Jesús Hernández comunicándole su gratitud al haber recibido de Radio Nacional de España un Título de Colaborador de la Campaña Misión Rescate a propuesta del grupo nº 294 de Alzira¹⁸⁵. Casi un mes después de su fallecimiento le enviaron una insignia del programa Misión Rescate por su colaboración.

¹⁸⁴ Texto extraído de la nota de prensa emitida por Jesús Hernández Sanchis con motivo de la restauración de la pintura veinte años después de la Operación Misión Rescate.

¹⁸⁵ Carta escrita por Luis Roig d'Alós a Jesús E. Hernández Sanchis en Valencia a 28 de junio de 1967. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: ENV_1967/TIT_572.

Su labor de expertización probablemente alcanza un número mayor de obras de las expuestas anteriormente. Vemos que para poder realizar este trabajo es necesario un aprendizaje y estudio, a la vez que un examen de la obra. En la época de Roig d'Alós habían pocos medios para poder realizar una valoración que fuera totalmente acertada, ya que para hacerlo se valía de sus conocimientos. En la actualidad el sistema que se utiliza es el mismo, a través del "ojo del experto" se identifican las formas, composiciones, técnicas y colores pero en algunos casos la acción se complementa con sistemas que permiten identificar fielmente las características de la obra. Estos sistemas como análisis físico-químicos, radiografías o reflectografía, ayudan a solventar algunas dudas que el experto pueda tener tras su análisis visual.



Figura 3.46.- Portadas de las publicaciones de Luis Roig d'Alós.

3.3.7. Publicaciones y escritos inéditos.

Desde joven colaboró durante tres años escribiendo artículos sobre arte e historia, en la publicación de la Juventud Obrera Católica de Valencia. Los manuscritos de estos artículos se conservan dentro del Archivo de la familia Roig Picazo. En ellos va describiendo los diversos movimientos artísticos a lo largo de la historia. Analizando diversos periodos, clásico, persa, indio, japonés, entre otros.

Su investigación cotidiana sobre diversos materiales llevada a cabo en el taller del Portal Nou¹⁸⁶, hizo que en 1934 publicara un libro con los estudios que realizó de los principales materiales que debía conocer el artista y sus procedimientos técnicos de ejecución. Se trataba del libro *Artes y Oficios. Materiales y procedimientos escultóricos, industriales y artísticos*, publicado en los Talleres Tipográficos La Gutemberg de Valencia. Con un total de 127 páginas, este libro tenía por objetivo facilitar a los alumnos, un estudio y una experiencia para que pudieran aprovecharla. Lo realizó porque el conocimiento de estos materiales era indispensable para la formación artística de los alumnos en las Escuelas de Artes y Oficios y para los Estudios Superiores de Bellas Artes. A su vez, era una ayuda para el profesor y un consejo para la realización de las prácticas.

En este libro informaba sobre los materiales que el artista debía utilizar en sus obras, explicando su origen, producción, elaboración, empleo y aplicaciones. Estos materiales eran los empleados en la Alfarería, de los cuales el barro era el más usado. De igual forma, habla de materiales como el alabastro, del cemento portland, la cera, el hierro y la madera.

Alfonso Garín Ortolá, Arquitecto de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, certificó, que este libro era una “perfecta recopilación de datos y enseñanzas de un interés extraordinario, desarrollado en forma didáctica que puede considerarse como la base científica y orientación exacta, necesaria y complementaria en los estudios artísticos” (Roig d’Alós, 1934: 5).

Casi diez años más tarde, en 1943, publicó *Restauración de una pintura mural al fresco; Estudio técnico realizado en las pinturas de la bóveda del presbiterio de la iglesia del Santo Ángel, de la Vall d’Uixó (Castellón de la Plana) Valencia*, con 56 páginas, donde explica con gran detalle la restauración que llevó a cabo en las pinturas de la bóveda del presbiterio de la iglesia del Santo Ángel de la Vall d’ Uixó. Dicha restauración fue un encargo en octubre de 1941 por la Dirección General de Regiones Devastadas. En esta publicación incorpora el informe previo a la restauración, el estado de conservación de las pinturas

¹⁸⁶ Taller de talla y decoración Roig d’Alós. Plaza del Portal Nuevo nº 1.

y el dictamen que demuestra su mal estado de conservación. Realiza una descripción de la composición del fresco introduciendo la iconografía de los personajes representados y nos introduce en la época del autor explicándonos su técnica, la preparación de los pigmentos y las jornadas que empleó. Asimismo nos muestra el proceso llevado a cabo en la restauración de las pinturas, con algunos de sus métodos y procedimientos exclusivos. Dada la importancia y repercusión de la publicación se reeditó en el año 1995 en Serie publicaciones facsímil nº 2, por la Associació Arqueològica de la Vall d'Uixó.

Relacionado con su experiencia como restaurador publicó dos folletos, uno en 1959 con el título *Restauración de las Rocas*. Reportaje Gráfico. Imp. Guillot. Casa del Vestuario del 24 al 27 de mayo de 1959 como un extracto de otro más explícito que se publicó en 1959 (Els Cirialots y la Casa de les Roques) con gran cantidad de detalles y anécdotas, ilustrado con grabados, como recuerdo de la restauración realizada desde septiembre de 1958 a mayo de 1959 en las Rocas. Folletos que quedan como testigo para la historia de estas carrozas que adornan el típico Corpus Valenciano. Este folleto es un resumen de la metodología llevada a cabo en el proceso de restauración de cada una de las ocho rocas, con una breve descripción histórica de los cambios que han sufrido por las diferentes restauraciones realizadas desde su construcción hasta la fecha.

El otro folleto con el título de *Mensaje de Arte*, de tan solo 25 páginas, fue publicado en 1961, con motivo de su regreso como pensionado en Italia en el año 1957. Tenía como misión, informar sobre los aspectos técnicos científicos y artísticos de la Restauración de Obras de Arte, aportando a la cultura artística información necesaria para que fueran respetadas las obras de arte, tanto oficiales como de colecciones particulares. De forma esquemática nos relata las diferentes actividades realizadas a lo largo de su trayectoria profesional, algunas de las restauraciones realizadas, la aplicación de productos inéditos y su intercambio de conocimientos con restauradores extranjeros. De esta manera dejó constancia de su gran capacidad de trabajo y de la repercusión de sus investigaciones.

Además realizó ilustraciones en varios de los números de la revista médica valenciana y publicó algunos artículos sobre arte en las revistas "del Altar del Tossal", "Valencia Atracción" y "Ribalta".

Era una época difícil, en la que por las escasas imprentas, publicar era una tarea compleja, por ello algunos de sus libros no pudieron ser publicados aunque él lo deseara. Entre sus libros inéditos encontramos el *Tratado teórico-práctico de la restauración*, escrito por su necesidad de disponer de un libro de texto para la asignatura de restauración. Un tratado donde plasmar sus ideas, proyectos y realidades, con documentación técnica y

procedimientos probados. Este tratado lo puso a disposición de sus alumnos, para que estos tuvieran un apoyo en las clases y pudieran estudiar los puntos primordiales y necesarios para su formación. A través de las 700 páginas que componen esta obra, observamos que hace un recorrido por la teoría de la restauración y trata los puntos fundamentales que debe conocer y practicar el restaurador, profundizando en cada una de estas partes de manera minuciosa. Aquí nos enseña los métodos que utiliza para la restauración, y sus experiencias en países extranjeros. Estaba a la espera de poder publicar este tratado para que los alumnos, los artistas, los técnicos y todos los que se interesaran por los problemas básicos de la restauración, tuvieran un libro donde poder consultar y una guía para el estudio de esta especialidad, ya que en esa época las técnicas en algunos casos eran secreto profesional y no había mucho escrito en España, teniendo que recurrir a fuentes extranjeras.

Su faceta como escritor no solo se limita a texto profesionales sino que desarrolló diversas facetas poéticas y literarias, ganando en tres ocasiones, premios literarios en los Juegos Florales de Valencia. Estos galardones los convocaba “Lo Rat Penat”¹⁸⁷. Fueron adjudicados a las monografías, *“Estudio biográfico y crítico del escultor Vergara; obras suyas que se conservan actualmente y obras desaparecidas”*, escrita en 1941 donde describe la vida y obra de esta familia de artistas valencianos, que abarca desde 1678 hasta 1799, y que han dejado una estela artística por España y el extranjero. Aquí se ve reflejada la investigación que llevó a cabo mediante los datos más sobresalientes de sus vidas, las obras colectivas y las personales de cada uno de ellos. Además de las técnicas y procedimientos que emplearon para realizar el tallado de sus esculturas y la ejecución de sus pinturas.

Los datos expuestos en este texto tuvieron complicaciones a la hora de ser recopilados, debido a la destrucción de algunos archivos en iglesias, museos y bibliotecas durante la Guerra Civil. La carencia de estos archivos hizo más difícil la labor del investigador.

La segunda vez que se presentó a los Juegos Florales, en 1957, ganó el premio por la monografía sobre el *“Estudio histórico de la antigua techumbre del templo del Salvador de Sagunto del Excmo. Ayuntamiento de Valencia”* de 25 páginas donde hace un estudio sobre el templo del Salvador. Amplió el trabajo añadiendo el estudio arquitectónico del edificio, remontándose al siglo XIII, para fijar y determinar una fecha y una época. Igualmente comparó las pinturas que se descubrieron en el templo del Salvador con las del “Hostal

¹⁸⁷ “Societat de amadors de les glories de Valencia y son antich Realme”. El objetivo principal era el estudio de la lengua “llemosina” o valenciana en todas sus manifestaciones.

de la Castellona” (antiguo convento), lindante a la iglesia, que fueron arrancadas y trasladadas al lienzo para su conservación por Roig d’Alós.

Tres años después ganó este mismo premio por la monografía *“Rutas Artísticas de Artistas Valencianos”* donde describe, de forma detallada, la ruta que siguió para investigar durante tres meses en Italia, gracias a la pensión que le fue concedida en 1957 por el Ministerio de Educación Nacional. Así pues muestra las rutas que siguió desde Valencia hasta Roma, pasando por Barcelona, Port Bou, Cervere y Ventimiglia. Una vez en Roma informa de la ciudad, sus monumentos, museos y sus intercambios con los restauradores. Seguidamente habla de la ruta desde Roma a Asís describiendo, ya en Asís, su basílica y los frescos. La siguiente ruta que muestra es la de Perugia en donde nos introduce en el Museo de la Umbría. Posteriormente habla de la ruta hacia Florencia con los frescos arrancados expuestos en la muestra del Fuerte de Belvedere y sigue con las ciudades de Bolonia, Venecia, Milán y el Museo de Brera finalizando en Génova. Todo esto lo expone en 56 páginas, relatando sus impresiones y aprendizajes.

En 1950 ganó el premio del concurso nacional convocado por el Círculo de Bellas Artes de Valencia con motivo del centenario del pintor Emilio Sala, con una monografía sobre este, donde habla de su vida en Valencia, en Madrid, en Roma y París. En este texto también trata aspectos de su carácter, sus amistades, su obra y su influencia.

Durante su última etapa, concretamente en 1963, ganó el premio Pere Compte, por una monografía presentada a los LXXX Juegos Florales de la ciudad de Valencia, convocado por “Lo Rat Penat”. Este premio fue el resultado de su gran dedicación a la conservación del Patrimonio Artístico, que le llevó a realizar muchos estudios e informes sobre el estado de conservación de los Bienes Culturales. El estudio premiado estaba dedicado a *“El templo de los Santos Juanes. Monumento Histórico Artístico. Aspectos históricos de la reconstrucción Arquitectónica y elementos decorativos”*. En esta obra nos muestra su gran labor de investigación llevada a cabo en este Monumento Histórico-Artístico. Nos relata la Iglesia, desde sus orígenes realizando una descripción de la historia del monumento y los elementos que la componen; como es la ornamentación, cornisas, tallas, esculturas o las pinturas, profundizando en las pinturas de la nave central pintadas por Antonio Palomino en 1697, describiendo la técnica de ejecución y la representación e iconografía de los personajes. También en esta narración nos introduce en la Capilla de la Comunión con la descripción pictórica de la obra de José Vergara y del Altar Mayor. Finaliza hablando del estado de conservación de las pinturas después del incendio que estas sufrieron durante la Guerra Civil y la restauración que se estaba realizando tanto en la Nave Central por los Hermanos Gudiol, como la restauración que comenzó personalmente, en la Capilla de la Comunión en 1946 y continuaba en 1963.

3.4. EL MAGISTERIO DE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

La trayectoria que Luis Roig d'Alós desarrolló como docente tuvo sus comienzos en el año 1927. Con tan solo 23 años, fue elegido director de las clases de dibujo del Patronato de la Juventud Obrera de Valencia y en 1932 se le nombró profesor ayudante de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

En 1935 ganó una oposición para entrar en la Facultad de Medicina de Valencia como escultor anatómico, gracias a sus conocimientos sobre esta materia. Su trabajo en este puesto se centraba en la realización de esculturas de cera para que los alumnos tuvieran un referente para estudiar el cuerpo humano.

El 16 de noviembre de 1939 fue nombrado profesor auxiliar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Fue en este mismo año cuando se comenzó a hablar de restauración, gracias a la creación de esta especialidad dentro del Plan de estudios. Asignatura que Roig d'Alós llevó adelante y desarrolló con gran esfuerzo y valentía, sin ningún medio para impartirla. Estuvo de profesor en la Escuela de Artes y Oficios en 1939, fue maestro de taller de "Modelado y vaciado" de la Escuela de Cerámica de Manises y finalmente en 1948 obtuvo el puesto de Catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia para impartir la asignatura de "Restauración de cuadros y estatuas".

Su plena dedicación a la docencia y a la restauración le hizo investigar e intercambiar procedimientos y técnicas con personalidades de los Institutos de restauración europeos que eran entidades de referencia en aquel momento, así como formar parte de la Asociación Nacional de Catedráticos y Profesores de las Escuelas Superiores de Bellas Artes, con el fin de conseguir junto con sus compañeros, unas instalaciones dignas donde impartir la asignatura de restauración y que de este modo fuera reconocida como una especialidad necesaria en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Las palabras de Santiago Rodríguez, que es Catedrático de Bellas Artes, pueden ilustrar el carácter de este personaje.

Lo mismo que sabía Luis Roig, que el porvenir dependía de nuestro esfuerzo y de nuestro trabajo. La situación dependía totalmente del esfuerzo que se hacía, que era mucho. (Entrevista a Santiago Rodríguez. 26 de noviembre de 2009. Ref.- 15).

En este capítulo queremos dejar constancia de la dedicación y el esfuerzo personal que Roig d'Alós realizó para poder crear, desde la nada, la asignatura de restauración en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Fue una labor difícil que desarrolló con escasos medios, a través de la investigación,



creando un plan pedagógico para transmitir a sus alumnos las técnicas de intervención a seguir en todo tipo de bien cultural.

3.4.1. Evolución de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos.

No podemos dejar pasar la oportunidad de hacer una breve descripción de la evolución de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia ya que de esta forma podemos entender mejor la situación en la que se encontraba durante la primera mitad del siglo XX, y así poder situar la figura de Roig d'Alós en su época. Esto nos dará la posibilidad de conocer los medios de los que disponía para desarrollar sus investigaciones y su docencia.

La creación de las Academias en Valencia se remonta al siglo XVII. Destacamos la establecida en el convento de Santo Domingo en la ciudad de Valencia, dedicada dentro de las artes plásticas al dibujo y a la pintura. Gracias al interés del padre dominico Antonio Fenollet se abre esta academia y en ella se imparten clases tanto a pintores, caballeros o eclesiásticos, todos ellos interesados en la pintura (Pinedo *et al.*, 2003: 31). Academia que estuvo en funcionamiento hasta 1700.

Posteriormente hubo otras academias, como la fundada por el pintor Juan Conchillos Falcó¹⁸⁸, discípulo directo de Acisclo Antonio Palomino, hasta que en 1736 un discípulo de este, Evaristo Muñoz¹⁸⁹, creó una academia para la enseñanza de la pintura en la Plaza de las Barcas, zona donde tenían sus estudios y talleres la gran mayoría de los pintores, escultores y doradores de la época (Pinedo *et al.*, 2003: 32). En esta, se formaron casi todos los que se convertirían en fundadores de la Academia de Santa Bárbara, como por ejemplo: José e Ignacio Vergara, Cristóbal Valero, Félix Lorente (discípulo de Ignacio Vergara) y José Espinós.

En el periodo correspondiente al año 1750, se fundaron los talleres de escultores y doradores donde se formaban desde aprendiz los artistas, que de simples técnicos artesanos pasaban a ser maestros y técnicos y cuyas obras les hizo famosos.

Figura 3.47.- Página anterior. Luis Roig d'Alós en su estudio.

¹⁸⁸ Juan Conchillos Falcó, (1641-1711).

¹⁸⁹ Evaristo Muñoz, (1684-1737).

José e Ignacio Vergara¹⁹⁰ movilizaron a sus amistades más influyentes en los gobernantes de la ciudad y de la corte, por la necesidad de montar una academia donde pudiesen estudiar las técnicas de las Bellas Artes. La ciudad de Valencia apoyó el proyecto y el Rey autorizó la fundación de la Academia de Nobles Artes de Santa Bárbara, (cuyo nombre se debe al deseo de obsequiar a la reina doña Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI, hija de los reyes de Portugal). Convirtiéndose en una realidad el 7 de enero de 1753, tras ocupar tres salas sin uso de la Universidad Literaria de Valencia, cedidas por el Ayuntamiento, gracias a las gestiones efectuadas por Francisco Pascual Castillo Izco y Quincoces¹⁹¹ (Marqués de Jura Real en 1760) y Francisco Navarro Madramany, regidores de la ciudad de Valencia. Esta Academia se regía por unas *Constituciones para el buen gobierno de la Academia* en las que se estipulaba una serie de normas para el buen funcionamiento de la Institución (Aldana, 2004: 20). La matrícula era gratuita y se enseñaba a todo aquel que quería perfeccionarse en el arte del dibujo, pintura y más tarde en el grabado.

Desde el momento en que se fundó, se pusieron al frente de ella Ignacio y José Vergara, dirigiéndola, dando lecciones y además, facilitando el material que se empleaba. Después de varias gestiones y trámites y por mediación de la Real Academia de San Fernando de quien eran Académicos de Mérito dichos artistas, nombrados el 3 de Enero de 1762, pudieron lograr establecer un Reglamento y conseguir una pequeña dotación con que sufragar los gastos más indispensables¹⁹² (Ruiz, 1897: 320). Así como consiguieron que se dispusiera de modelos del natural y se le proporcionó otra sala del mismo edificio. Desafortunadamente en 1761 se disolvió la Academia, tras fallecer el monarca y quedar sin ayuda económica.

Un año más tarde de la disolución de la academia empiezan a producirse iniciativas con el objetivo de crear una nueva academia en Valencia, se solicitó tanto en la Academia de San Fernando como al Rey Carlos III, pero los intentos fueron fallidos repitiéndose en 1764.

En el año 1765 se creó la llamada Junta Preparatoria que debía elaborar los estatutos de la nueva Academia, con el voto a favor de la Real Academia de San Fernando de Madrid, donde se nombró a los directores de las cuatro secciones en las que se dividiría el centro: Cristóbal Valero y José Vergara Gimeno en pintura, Ignacio Vergara Gimeno y Luis Domingo en escultura,

¹⁹⁰ Ignacio Vergara, (1715-1776).

¹⁹¹ Francisco Pascual Castillo Izco y Quincoces. Natural de Gandía 1721-1789.

¹⁹² Luis Roig d'Alós. "Estudio biográfico y crítico del escultor Vergara; obras suyas que se conservan actualmente y obras desaparecidas". Inédito. Archivo de la familia Roig Picazo.

Vicente Gascó y Felipe Rubio¹⁹³ en Arquitectura y Manuel Monfort en grabado. Los estatutos de la nueva academia, llamada de San Carlos, no fueron aprobados por Carlos III hasta 1768, aunque la docencia se comenzó en 1766, en los mismos locales universitarios que la Academia de Santa Bárbara (Pinedo *et al.*, 2003: 37). La docencia se estableció en dos turnos, el de verano- mayo a julio- y el de invierno- octubre a marzo.

Diez años más tarde de la aprobación de los estatutos, surgió una nueva especialidad autorizada por Carlos III, llamada *estudio o clase de Flores y Ornatos*, con la precisa obligación de enseñar el modo de adoptar sus dibujos a los tejidos de seda cuya fábrica daba una gran parte de la riqueza del país, nombrando al pintor Benito Espinós, director de la clase (Ceán, 1800: 203; Aldana, 2004: 27).

Desde 1838, en el Convento del Carmen, se hallaba instalado el Museo de Bellas Artes, al que fueron aportadas muchas obras valiosas que poseía la Academia. La Academia subsistió en el edificio de la Universidad hasta que fue trasladada a los claustros del Convento del Carmen en el año 1948, debido a que las aulas eran insuficientes por la cantidad de alumnos matriculados.

En 1903 la Academia de Bellas Artes de San Carlos adquiere el carácter de Escuela Superior Estatal, con el consiguiente reconocimiento oficial de los estudios cursados en ella. Es en 1918 cuando la Escuela de Bellas Artes de San Carlos se incorpora a las enseñanzas del Estado. Esta escuela estaba dirigida por una Junta de Patronato con seis vocales, cuyo presidente era el mismo que el de la Academia. Tres de los vocales eran académicos y los otros tres eran: Director de la Escuela, el Presidente de la Diputación y el Alcalde de la ciudad de Valencia. Este Patronato fue disuelto en 1932, pasando a depender del Ministerio de Educación Pública y Bellas Artes (Pinedo *et al.*, 2003: 40).

De acuerdo con el Consejo de Ministros, a propuesta del de Instrucción Pública y Bellas Artes, fue aprobado, en 1935, el reglamento de las Escuelas Superiores de Pintura, Escultura y Grabado¹⁹⁴. Pero debido a la Guerra Civil, la actividad docente se paralizó durante tres años, convirtiéndose las aulas del Convento del Carmen en talleres de arte gráfico y almacenes.

¹⁹³ Felipe Rubio, arquitecto Profesor de la Escuela de las Nobles Artes de San Carlos de Valencia y autor de los planos del edificio de la Audiencia, fue quien gestionó y mediante su influencia, logró que tuviese el carácter de Real Escuela de Bellas Artes de San Carlos en el Decreto de 11 de marzo de 1765.

¹⁹⁴ ESPAÑA. Decreto aprobando el Reglamento de las Escuelas Superiores de Pintura, Escultura y Grabado. *Gaceta de Madrid*. 17 de Noviembre de 1935, núm. 321, p. 1341 a 1343.

Fue en 1940 cuando la actividad docente se reanudó y el 30 de Julio de este mismo año se proclamó el Decreto por el que se reorganizaban las Escuelas Superiores de Bellas Artes en donde hacía constar:

Las Escuelas Superiores de Enseñanzas Artísticas serán cuatro, establecidas en Madrid, Valencia, Barcelona y Sevilla. La Escuela de Madrid se denominará Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando; la de Valencia, Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos; la de Barcelona, Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, y la de Sevilla, Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría¹⁹⁵.

Esto llevó a que las Escuelas Superiores de Pintura, Escultura y Grabado pasaran a denominarse Escuelas Superiores de Bellas Artes. En 1946 la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, tenía incorporado en su plan de estudios las secciones de pintura, escultura, grabado y restauración. Esta última estaba dividida en pintura y escultura denominándose las asignaturas, restauración de cuadros y restauración de estatuas, con una duración de tres cursos cada especialidad. La edad mínima para acceder a la Escuela Superior de Bellas Artes era de 14 años y el sistema de acceso consistía en dos pruebas, una teórica y otra práctica. Anualmente se concedían varias recompensas y becas, es así que el Estado concedía unos premios a los alumnos más aventajados y La Real Academia de San Carlos por medio del Patronato Administrador de la Fundación benéfico-docente establecida por Vicente Roig Martínez, concedía varios premios a los alumnos de las diversas asignaturas que más lo merecían por su aplicación¹⁹⁶.

En 1970, La Ley General de Educación, redactada por el Ministro de Educación Villar Palasí estableció que los tres ciclos de las Escuelas Superiores de Bellas Artes, Conservatorio de Música y Escuelas de Arte Dramático se incorporaran a la Educación Universitaria¹⁹⁷, transcurriendo, sin embargo algunos años hasta que se produce la definitiva adscripción.

La Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla se incorporó el 21 de diciembre de 1973 a la Universidad de Sevilla siendo oportuno proceder a la incorporación de las restantes Escuelas a la educación Universitaria. Por Real Decreto, el 23 de agosto de 1975 se determinó la incorporación de las

¹⁹⁵ ESPAÑA. Decreto de 30 de julio de 1940 por el que se reorganizan las Escuelas Superiores de Bellas Artes. *Boletín Oficial del Estado*. 11 de agosto de 1940, núm. 224, p. 5574-5577.

¹⁹⁶ Plan de estudios de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos del año 1946.

¹⁹⁷ ESPAÑA. Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. *Boletín Oficial del Estado*. 6 de agosto de 1970, núm. 187, p. 12543.

Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid y Valencia a las Universidades de Barcelona, Bilbao, Complutense de Madrid y Politécnica de Valencia, respectivamente¹⁹⁸.

En el año 1978, la Facultad se integró en la Universidad Politécnica, pero siguió ocupando el viejo edificio histórico del Convento del Carmen. El nuevo Decano de la Facultad, José Esteve Edo, insistió en construir un nuevo local para la facultad, ya que el estado de las aulas en el Convento era lamentable, como consecuencia, en 1980 se comenzó la construcción del nuevo edificio en la Universidad Politécnica de Valencia. En el curso de 1984-85, se realizó el traslado (Pinedo *et al.*, 2003: 167).



Figura 3.48.- Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

¹⁹⁸ ESPAÑA. Decreto 2503/1975, de 23 de agosto, por el que se determina la incorporación de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid y Valencia a las Universidades de Barcelona, Bilbao, Complutense de Madrid y Politécnica de Valencia, respectivamente. *Boletín Oficial del Estado*. 23 de octubre de 1975, núm. 254, p. 22298.

El último de los cambios significativos dentro de esta Facultad ha sido la construcción de un nuevo edificio con magníficas dotaciones de aulas, talleres y laboratorios. Esta reciente construcción de 2011 está permitiendo la correcta y adecuada implantación del Grado Oficial en Conservación y Restauración de Bienes Culturales y el Grado Oficial de Bellas Artes.

3.4.2. Labor desarrollada en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos.

En el número 321 de la Gaceta de Madrid del 17 de Noviembre de 1935, se publicó un Decreto con el reglamento del sistema de registro de las Escuelas Superiores de Pintura, Escultura y Grabado, de acuerdo con el Consejo de Ministros y a propuesta de Instrucción Pública y Bellas Artes. En este decreto aparece, dentro del Artículo 3º “disciplinas objeto de estas Escuelas” en el apartado A “prácticas de las artes”, la asignatura de Restauración como de nueva creación.

Esta asignatura figuraba en el plan de estudios pero no estaba dotada y por lo tanto Luis Roig tuvo que actuar gratuitamente, como lo venía haciendo desde 1932, año en que fue nombrado profesor ayudante interino por el Claustro de profesores, después de realizar una oposición.

En el año 1940, después de la Guerra Civil, hubo que reorganizar los Centros Superiores de Bellas Artes, por lo que se formuló un nuevo plan de estudios ante la necesidad de recuperar las obras de arte para el Patrimonio Nacional, por lo que era necesario conocer las técnicas de la restauración. Esto empujó a la creación de la especialidad de restauración por parte de El Marqués de Lozoya, entonces Director General de Bellas Artes, en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Madrid, Valencia, Barcelona y Sevilla. En este mismo año comenzaron a funcionar la asignatura de Madrid que la regentó Fernando Labrada y la de Valencia por Luis Roig d'Alós, siendo la primera que empezó a funcionar con dos modalidades, “restauración de cuadros y estatuas”. Años después se creó esta misma modalidad en la Facultad de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona y ya en los años 60 la de Santa Isabel de Hungría en Sevilla.

La creación de las asignaturas de restauración, fue un encargo a las Escuelas de Bellas Artes por el Marqués de Lozoya, por ser estos centros de enseñanza superior, donde se formaban los artistas. Para ello hubo la necesidad de crear unos talleres, donde se recogieron las obras y se empezó a restaurar al mismo tiempo que enseñaba la materia. Desde el primer momento nació la enseñanza junto al taller práctico, uniendo la teoría y la práctica.

Luis Roig se había formado en el taller de talla y decoración de su padre y por tal motivo era conocedor de todas las técnicas y procedimientos tanto pictóricos como escultóricos. Según palabras del propio Luis Roig:

“El sistema del taller artesano, tan arraigado en Valencia, es el punto de partida de los éxitos de los técnicos actuales. El complemento de las Academias de Bellas Artes de San Carlos y la de Artes y Oficios daba cima a su educación artística”¹⁹⁹.

Hasta este momento la restauración algunas veces era secreto de algunos artífices, que pasaba por orden de herencia de padres a hijos o de maestro a aprendiz, cerrándose en la interioridad de una familia, como secreto de profesión, esto ocasionaba el que hubiese muy poca gente preparada técnicamente, que conociese los procedimientos, dando pie a que muchos aficionados se atrevieran a ensayar con obras de arte. Su incapacidad técnica era un peligro, lo que producía que en muchas de las restauraciones el resultado fuera fatal, destruyendo su carácter original. Peligro que se recoge en las siguientes palabras, propias de Luis Roig:

Para aminorar este peligro, desterrar y sancionar a los intrusos e irresponsables, se crearon estas disciplinas en los centros superiores, para que oficialmente, sin tapujos y sin secretos, se formaran especialistas, que se enfrentaran con responsabilidad ante las obras de arte (Luis Roig)²⁰⁰.

El 7 de diciembre de 1948 Luis Roig ocupó, dentro de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, la primera cátedra de restauraciones artísticas de España. Cátedra que introdujo la restauración en el Plan de Estudios de Bellas Artes como una especialidad de la carrera. Tanto la pintura como la escultura estaban planteadas en tres cursos, ambas especialidades eran necesarias para ser un restaurador completo. En esta asignatura se estudiaban:

“Aspectos históricos de la restauración; sistemas empleados por los primitivos maestros; técnicas de todas las escuelas de pintura y escultura; procedimientos pictóricos y escultóricos; estudio de toda clase de materiales plásticos; pintura antigua y moderna; química aplicada; física aplicada; tablas, soportes, lienzos y clases de telas; conservación de la obra de arte;

¹⁹⁹ “L. Roig regresa de su viaje de estudios por Italia. España puede ir a la cabeza de la restauración mundial”. *Levante*, 26 de febrero de 1958.

²⁰⁰ Concurso oposición a la cátedra de restauración de pintura y escultura de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Memoria pedagógica y programa por el opositor Luis Roig Alós. Archivo de la familia Roig Picazo.

*restauración, etc.; taller de prácticas y laboratorio de análisis; fotografía, microfotografía, etc.; infrarrojos; ultravioleta; desinfección y análisis; pigmentos, barnices, aceites y diluyentes; desinfectantes; investigaciones sobre el campo de la microflora, parásitos, etc.*²⁰¹.

Desde que Luis Roig d'Alós ocupó el puesto de profesor encargado del curso de Restauración de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, hasta que consiguió la cátedra de restauración, fue nombrado, por el Ministerio año tras año, profesor encargado de curso, con la incertidumbre constante de obtener la prórroga. Durante esos años de inseguridad, lo único que deseaba era tener una estabilidad para poder alcanzar de lleno, con paso firme, todo su plan pedagógico, con la finalidad de conseguir el mayor fruto con sus discípulos, por los que se desvivía, para su completa formación técnica.

[...] Estaba en su laboratorio con los alumnos, delante de un cuadro, con su bata blanca y el sombrero ladeado. Era una asignatura diferente, difícil y que muy pocos la cursaban, la mayoría querían ser pintores o escultores. (Entrevista a Luis Roig Picazo. 17 de febrero de 2011. Ref.- 16).

Durante esos ocho años, de 1940 a 1948, se dedicó al estudio y especialización de esta materia tan difícil y tan poco conocida en su época, poniéndose en contacto con todas las Direcciones Generales de Bellas Artes de Francia, Italia, Alemania, Inglaterra, etc., con el fin de relacionarse con los más destacados profesores especialistas de sus respectivos países. De este modo pudo comprobar que las técnicas empleadas en Francia e Italia eran igual que las de España y solo Alemania había progresado científicamente²⁰². Este periodo le sirvió para dar con nuevos sistemas y crear una modalidad en la restauración de los frescos cuyas pinturas habían sido quemadas, logrando revalorizarlas y recuperarlas para el Patrimonio Artístico Nacional.

Ya en la mitad del siglo XX, la bibliografía en España, relacionada con las técnicas aplicadas a este ámbito, era escasa. El profesor Roig consultaba el libro de Vicente Poleró y Toledo²⁰³ titulado, *Arte de la restauración*, publicado en 1853. Se trataba de un folleto incompleto, lleno de procedimientos y técnicas del siglo XIX, muy inseguras y poco experimentadas. Pudiendo ser

²⁰¹ Pedro Antonio. "La primera cátedra de restauraciones artísticas de pintura y escultura que se creó en España. Fue en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia". *Levante*, 14 de mayo de 1967.

²⁰² Archivo de la familia Roig Picazo.

²⁰³ Vicente Poleró y Toledo (1824-1899). Pintor, académico, conservador y restaurador.

este el motivo que le conducía a revisar fuentes extranjeras. En Italia se había publicado el libro escrito por “il conde” Giovanni Secco Suardo *Il Restauratore di dipinti*, Hoepli, Milano 1894. En Francia se encontraba el manual de Diderot, *Ensayos de la Pintura*, publicado en París en 1796 y el manual de Vibert, *la Ciencia de la pintura*, publicado en París en 1908. Y en Inglaterra se tenía la referencia del libro de J. Stevenson, *Restauración de arquitectura*, publicado en Londres en 1877.

Parece, por las fuentes consultadas, que este era el bagaje bibliográfico con el que contaba Luis Roig, libros todos ellos con procedimientos y técnicas que necesitaban ser actualizadas. De ahí surge el interés por generar su obra “Tratado teórico- práctico de la restauración”, de la que hablaremos más adelante.

Luis Roig fue una persona que afrontó los problemas que surgieron a lo largo de su trayectoria docente. Desde que fundó la asignatura de restauración, la Escuela de Bellas Artes no le facilitó el lógico desarrollo de la misma. Todo esto se podía entender por la falta de comprensión por parte de los dirigentes del centro, que le llevó a solicitar, año tras año, unos recursos mínimos, tanto en infraestructura como en equipamiento. Ya que ni el local tenía condiciones, ni le daban los medios necesarios para el desarrollo del plan pedagógico a seguir, como podía ser un mínimo de material indispensable: productos químicos, pigmentos o herramientas.

El primer año que impartió la asignatura, en 1940, tuvo que ser él quien buscara el local y conseguir sillas, mesas y caballetes de otras aulas. Además de encontrarse sin ningún medio para el desarrollo de sus clases, tuvo muchas dificultades en adquirir el material, ya que no tenía fondos y en algunos casos había que pedirlo al extranjero. Es por ello que le pidió el material al ejército, concediéndole éste el material gratuitamente del almacén de recuperación de farmacia, del cuerpo de sanidad militar. Para completar los materiales necesarios e indispensables, que se recibieron, fue él personalmente quien los aportó.

En este curso académico de 1939-40 los trabajos en el aula estuvieron enfocados más a la escultura, realizando ensayos y pruebas de limpieza de las estatuas de yeso; reproducción de la Victoria de Samotracia de alabastro de 110 cm; todo ello completado con el trabajo de relieves- procedimientos de vaciado al estilo español y reproducciones al sistema italiano con el procedimiento de la gelatina; reproducción del grupo escultórico de San Martín; más la limpieza superficial de la Virgen gótica de la iglesia del Milagro

de Valencia. Gracias a las memorias escritas de la labor docente realizada cada año, tenemos constancia de este trabajo²⁰⁴.

Durante los primeros años, el local donde impartía sus clases era tan reducido y estaba en tan lamentables condiciones que muchos de los trabajos los tuvieron que realizar en su estudio particular. Este problema conllevaba la reducción del alumnado en las clases y a realizar la escultura y la pintura en el mismo espacio, sin poder utilizar con normalidad el laboratorio de fotografía del que disponía el aula.

Durante el verano del año 1943, se realizaron obras de ampliación en la Escuela Superior, concediéndole como un gran favor, para ubicar las clases de Restauración, un local que había sido residencia provisional del antiguo conserje de la escuela.

En este mismo año formuló la petición, a propósito de la reforma del plan de estudios, de introducir su asignatura en el último curso de pintura y escultura como asignatura obligatoria, con el fin de que los alumnos la conocieran. En esta materia se darían a conocer a grandes rasgos la teoría de la restauración y las prácticas más corrientes e indispensables para todo artista formado en el campo de las Bellas Artes. La dirección del centro desatendió su buena intención pedagógica, aprobándose como una asignatura especial sin formar parte del plan de estudios. Tuvieron que pasar cinco años desde la creación de la asignatura, para que la Dirección se diera cuenta de la importancia de la restauración²⁰⁵.

Durante el curso 1947-48, quedó libre un local espacioso en la Escuela de San Carlos, pero que estaba muy deteriorado y amenazaba con caerse el techo. La escuela no tenía medios para repararla, por lo que fue cerrada. Luis Roig solicitó al director de la Escuela Salvador Tuset que le autorizara para poder ocupar este local comprometiéndose a dejarlo en mejores condiciones con sus medios económicos, argumentando que el aula donde desarrollaba sus clases, desde sus comienzos hasta la fecha, era de escasas dimensiones y no podía aplicar su sistema pedagógico con normalidad. Una vez fue autorizado por el director, comenzó la reparación colocando los cristales que faltaban en la ventana y el enlucido del techo y paredes. Instaló luz eléctrica, agua potable, una estufa de carbón y los tabiques para la división de las clases, una para pintura y otra para escultura. Una vez dotado el local con el material, las herramientas indispensable y totalmente restaurado, empezó a funcionar normalmente el curso.

²⁰⁴ Memoria del curso académico 1939-40, por el profesor encargado del curso Luis Roig d'Alós. Archivo de la familia Roig Picazo.

²⁰⁵ Memoria del curso académico 1943-44, por el profesor encargado del curso Luis Roig d'Alós. Archivo de la familia Roig Picazo.



Figura 3.49.- Clase de restauración de escultura durante el curso 1943-44.



Figura 3.50.- Clase de restauración de pintura durante el curso 1964-65.

Pese a todas estas dificultades, la asignatura pudo desarrollarse y fue creciendo el número de artistas que preocupados por la restauración finalizaron sus estudios y posteriormente trabajaron en centros oficiales o particulares, realizando muchos trabajos de recuperación de obra dañada. Entre estos se encuentra José Rovira Fontelles, que tras ser discípulo suyo de 1943 a 1946, fue su ayudante en la cátedra de restauración de 1955 hasta 1960, año en que se trasladó a Madrid para formar parte del Instituto Central de Restauración. A parte de Rovira, José Luis Regidor Merino, José Luis Roig Salóm, Julia Mir Moret, Víctor Manuel Gimeno Baquero y Rafael Catalá Rosaleny, fueron ayudantes en su cátedra de restauraciones artísticas. Todos ellos, junto con más discípulos, se dedicaron posteriormente a la restauración, ocupando, en algunos casos cargos importantes dentro de esta especialidad. Es el caso de Carmen Pérez García, catedrática de restauración, que desde el 2005 es la directora del IVACOR (Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Generalitat Valenciana) o Pilar Roig Picazo, catedrática de restauración y fundadora en 1990 del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, del que ha sido directora hasta Junio de 2010²⁰⁶.

Siendo este último dato aún más excepcional, porque es el único departamento de este ámbito que existe en las Facultades de Bellas Artes de España.

En su taller de restauración realizaron estudios novedosos, como la aplicación de antibióticos, como hemos comentado anteriormente, para la desinfección de las telas atacadas por los parásitos y la microflora o técnicas para el tratamiento del llamado mal de la piedra²⁰⁷.

Luis Roig empleaba en las restauraciones un sistema que le había permitido avanzar en la técnica del forrado y de la desinfección de las telas, de las tablas y en especial de la pintura mural, atacadas por microorganismos y microfloras, destructores de las obras. Para frenar este deterioro se aplicaban unos tratamientos a base de penicilina y estreptomina. Procesos que se presentaban como novedosos en toda Europa²⁰⁸.

Asimismo la constante inquietud de Luis Roig por investigar, aprender, formarse y hacer de la restauración algo significativo y de gran valor, le permitió transmitir su entusiasmo a todas las personas que quisieron compartirlo con él, entre ellos, sus alumnos, a los que quería transmitir sus

²⁰⁶ Ver anexo 3. Relación de alumnos.

²⁰⁷ Desarrollado en el punto 3.5.4. Formulas y métodos inéditos para las Bellas Artes y la Restauración.

²⁰⁸ Pedro Cámara. "Diálogo con Luis Roig d'Alós". *Arriba*, 22 de julio de 1965, p. 23.



Figura 3.51.- Luis Roig con sus alumnos en el aula de restauración en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.



Figura 3.52.- Luis Roig d'Alós con sus discípulos en el patio de la Escuela Superior de San Carlos de Valencia en 1960.

conocimientos adquiridos a lo largo de los años. Con ese objetivo escribió un “tratado teórico-práctico de la restauración”. Donde se recogen sus ideas, proyectos y realidades, que es el que empleaba como libro de texto en su asignatura y que puso a disposición de sus alumnos. Este libro será objeto de una descripción más pormenorizada en el punto referido a *Manual de restauración que Roig d'Alós utilizaba en sus clases*.

Tenía un libro escrito de su puño y letra con recetas, donde iba guardando todas sus anotaciones y te decía “toma estas recetas de mi libro verde, estos son los pigmentos, esto tal...”, entonces trabajábamos mucho así (Entrevista a Carmen Pérez. 27 de mayo de 2008. Ref.- 13).

Las clases de restauración eran de dos horas de duración, según lo exigía la reglamentación, pero en esta asignatura no era posible desarrollar la técnica que se requería durante ese tiempo, sobre todo cuando se empezaba algún trabajo de responsabilidad y se tenía que interrumpir. Es por ello que Luis Roig, percatándose de que los alumnos necesitaban más tiempo para entender la asignatura, durante el curso 1947-48 decidió organizar un seminario de restauración, el cual funcionaba diariamente de 10 de la mañana a 6 de la tarde, periodo en el que los alumnos podían realizar los trabajos que le eran asignados en la materia de restauración y durante las esperas entre operaciones, se dedicaban a dibujar, pintar, modelar, esculpir, etc., este método le proporcionó resultados favorables, ya que algunos de sus alumnos llegaron a ser pensionados por la Diputación de Valencia y ganaron concursos nacionales.

La clase era de dos horas, empezaba a las 10 hasta el final de la tarde. Estábamos todos allí trabajando y él haciendo experimentos (Entrevista a José Luis Regidor. 5 de junio de 2009. Ref.-14).

Su dedicación a la docencia fue constante hasta sus últimos días, teniendo un trato muy humano hacia sus alumnos. Estos destacan, en las entrevistas, lo familiares que eran sus clases, ya que el número de alumnos era muy reducido y esto permitía tener un trato más personal.

Si veía a algún alumno aventajado le confiaba los trabajos de restauración. Era una convivencia personal, muy familiar, muy grata y muy humana. (Entrevista a Víctor Manuel Gimeno. 17 de julio de 2008. Ref.- 10.1).

Era una persona muy generosa, muy familiar conocía mucho a sus alumnos y se encariñaba con ellos. (Entrevista a Rafael Català. 19 de junio de 2009. Ref.- 6).

En sus clases utilizaban muchos productos ya preparados, pero había otros que tenían que ser tratados antes de ser utilizados. Les enseñaba no solo los procesos de restauración sino también tratamientos, como la preparación de los pigmentos antes de utilizarlos.

[...] Aprendimos muchísimo, entre otras cosas a dorar de verdad, a manejar bien la proteína del huevo, a usar los barnices. En aquella época no había casi materiales, y aun me acuerdo, que teníamos que lavar las tierras naturales para poder usarlas como pigmentos [...]. (Entrevista a Virtudes Azpitarte. 23 de julio de 2009. Ref.- 1).

Como exigencia en la asignatura y para fomentar el intercambio de información entre sus propios alumnos, cada 15 días estos daban una conferencia en la Escuela sobre temas y problemas tratados en la asignatura.

Alguno de los cuadros que le encargaban de forma particular para su restauración, los llevaba a sus clase para que los alumnos practicaran sobre obra real, y estos lo iban restaurando, con mucha cautela bajo su constante supervisión. Para cada cuadro intervenido, el alumno debía realizar una ficha, con una fotografía antes y después, su lugar de origen, los datos de la obra y anotaban el proceso de restauración y el presupuesto para su ejecución. Cada trabajo se convertía en una oportunidad para investigar y mejorar.

Aún en los últimos años que estuvo impartiendo la asignatura de restauración, sus medios eran escasos y tenía que valerse de su capacidad visual para observar las capas de preparación, los repintes, los deterioros y defectos de las pinturas. En algunas ocasiones, por falta de medios económicos, como hemos dicho anteriormente, aportaba algún material para poder impartir la asignatura.

Era una persona muy generosa, se desvivía con los alumnos, más que un profesor parecía que era un padre (Entrevista a Virtudes Azpitarte. 23 de julio de 2009. Ref.- 1).

Asimismo llegó a habilitar un laboratorio de fotografía en su aula de restauración, hecho que le permitía alcanzar un nivel más avanzado en la Escuela.

[...] Lo tuve de profesor de restauración de pintura, y con él aprendí muchos procedimientos, como por ejemplo, la preparación que requiere una tabla del siglo XV, para su posterior pintura. Una vez pintadas estas tablas nos servían

para experimentar procesos de restauración [...]. Fue muy interesante como profesor tanto por su creatividad como por su imaginación. Tenía en el aula un laboratorio para que aprendiéramos a revelar fotografías, caso único en la Escuela. Disponía de muy pocos medios ya que el centro no le daba suficientes recursos económicos para desarrollar con normalidad su docencia, no obstante encontraba la fórmula para compensar esas carencias con medios propios. El aula estaba muy bien organizada y ordenada, dando sensación de laboratorio de investigación y de aplicación práctica con obra seleccionada para que pudiéramos trabajar los alumnos, tanto si se trataba de obra real como obra aportada por los propios alumnos. (Entrevista a Pilar Roig Picazo. 22 de enero de 2008. Ref.- 18).

En el año 1958, según Luis Roig d'Alós²⁰⁹, Valencia iba adelantada en los métodos de restauración pero les faltaban locales adecuados y laboratorios para desarrollar los procesos. Esta carencia en los locales también limitó la posibilidad de recibir visitas de técnicos extranjeros aunque muchos se lo solicitaban.

Cumpliendo con las órdenes de la Dirección General de Bellas Artes, sobre la necesidad de crear restauradores especialistas y despertar la inclinación hacia la investigación, se organizó, en el curso de 1964-1965, un cursillo de formación profesional con el título "Patología del Libro". Este tema despertó muchísimo interés, por ser una especialidad desconocida en los medios de enseñanza española. Debido a que en ese momento no había ningún centro Oficial que enseñara esta especialidad, únicamente existía una academia en Barcelona dentro de la "Escuela del Bibliotecario", dirigida por Jesús Vallina. Academia a la que solo podía llegar un grupo seleccionado entre los bibliotecarios. Los que querían especializarse en esta materia tenían que irse a Roma al *Istituto Nazionale di Patologia del libro* Alfonso Gallo, en el cual, Luis Roig, había estado pensionado dos veces por el Estado Español²¹⁰. Por la falta de medios y elementos, tuvieron que desarrollar el curso con mucho esfuerzo y voluntad para suplir las deficiencias técnicas, con los primitivos medios, improvisando e ingeniendo elementos.

²⁰⁹ "L. Roig regresa de su viaje de estudios por Italia. España puede ir a la cabeza de la restauración mundial". *Levante*, 26 de febrero de 1958.

²¹⁰ Cátedra de restauración. Cursillo especial de formación profesional, "Patología del Libro". Curso 1964-1965. Luis Roig d'Alós. Catedrático de la Asignatura. Archivo de la familia Roig Picazo.

Para el desarrollo de todo el temario del Curso, emplearon un libro muy deteriorado, oxidado y atacado de moho, cuyas hojas estaban completamente oscuras y picadas de óxido de hierro. A lo largo del curso se realizaron operaciones de limpieza, desinfección, forrado, retoque y restauración.

3.4.3. Manual de restauración de Roig d'Alós

Las clases del profesor Roig, como hemos podido constatar a través de la documentación consultada y los testimonios recogidos, eran eminentemente prácticas. Como estrategia docente se asignaba a cada alumno un trabajo, tanto con probetas como con obra real, para aprender los diferentes procesos de restauración. Para llevar a cabo estas prácticas dedicaba una parte de la clase a la explicación de las técnicas y los materiales, así como la historia de la restauración dentro y fuera de España. De este modo los alumnos entendían la evolución de esta especialidad.

Las clases eran teóricas y prácticas, lo explicaba todo de una manera sencilla y natural. Aprendimos muchísimo, sobre todo procedimientos. [...] Utilizábamos cuadros sin ningún valor artístico para realizar cualquier tipo de intervención. [...] Fue la asignatura en la que aprendí más en menos tiempo (Entrevista a Virtudes Azpitarte. 23 de julio de 2009. Ref.- 4).

Tenía un programa pedagógico muy elaborado, diferenciado en restauración de pintura y restauración de escultura. Cada especialidad tenía una duración de tres años, con clases que se impartían mañana y tarde durante todos los días de la semana. Además el sábado abría el aula durante dos horas para que los alumnos pudieran adelantar los trabajos o utilizar el laboratorio de fotografía del que disponían. El primer curso estaba orientado a la enseñanza de la historia de la restauración y a las diferentes escuelas, dejando para el segundo y tercer curso todo lo relacionado con las técnicas y procedimientos de pintura y escultura según la sección.

Todo este programa lo tenía desarrollado dentro de su tratado teórico-práctico de la restauración, escrito en los años 30 del siglo pasado y al que le fue añadiendo más procesos y fórmulas, tras sus largos años de investigación y constante trabajo, realizando pruebas con diferentes productos, consultando manuales de restauración.

Siempre estaba investigando en clase probando con diferentes productos [...]. Contaba las experiencias que había tenido durante sus viajes a Italia, informándonos de que en Roma tenían un aparato de rayos X. (Entrevista a Virtudes Azpitarte. 23 de julio de 2009. Ref.- 4).

Los manuales de los que disponía para su consulta y aprendizaje, de los cuales tenemos la certeza de su uso por encontrarse dentro del Archivo de la familia Roig Picazo. Todos ellos contienen el anagrama con su nombre y eran tanto de técnicas, como de restauración. Entre los relacionados con las técnicas artísticas se encontraba entre otros, *Questioni pratiche di belle arti* de Camilo Boito publicado 1913; el *Manual de ornamentación* de F.S. Meyer publicado en 1929; *Manual del pintor decorativo. Guía para pintores, barnizadores, doradores, vidrieros, empapeladores y estuquistas* de W. Hild publicado en 1932; *Recetario doméstico* de J. Chersi y A. Castoldi de la edición de 1934; *Colores y barnices. Manual para uso de los pintores, ebanistas, barnizadores y fabricantes de colores y de barnices* de Max Meyer y Bonomi Da Monte publicado en 1935; o el *Manuale per i dilettanti di pittura* de Giuseppe Ronchetti publicada la onceava edición en 1942.

Respecto a los manuales que utilizaba para la consulta de las técnicas de restauración se encontraba *El museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino de 1795; *Arte de la restauración* de Vicente Polero y Toledo publicado en 1853; *Il restauratore dei dipinti* de Secco Suardo publicada la cuarta edición en 1927; los dos volúmenes de *L'esame scientifico delle opere d'arte ed il loro restauro* de Renato Nancia publicado en 1944; el *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci de 1944 y el *Libro de Arte* de Cenino Cenini en una edición de 1950.

Del mismo modo contaba con bibliografía más específica sobre diferentes materiales, como el libro de José Cabrero Torres-Quevedo con *la Introducción al estudio de las materias plásticas artificiales* publicado en 1947; el de L. Blas y su *Química de los plásticos* publicado en 1948 o el de Horacio Rivera con *Plásticos y otros productos derivados de la caseína y la celulosa* publicado en 1953. Al igual que libros con diferentes técnicas como el de Gudelio Paniagua Pajares con la *Técnica del colorido* publicado en 1929; el de F. Pérez Dolz con la *Iniciación a la técnica de la pintura* publicada la segunda edición en 1941 o el de Carlo Linzi con su *Técnica della pittura e dei colori. L'arte del dipingere ad olio secondo Raffaello, Tiziano, Giorgione, Tintoretto*, publicado en 1948.

A su vez utilizaba un libro publicado por él en 1934 y titulado *Materiales y procedimientos escultóricos industriales y artísticos*²¹¹ que estaba dedicado a los principales materiales que debía conocer el artista y sus procedimientos técnicos de ejecución. Este libro lo pudo realizar gracias a su experiencia en el taller artesanal de su padre en la plaza del Portal Nuevo. Muchas de las aportaciones a este tratado, son las que aprendió en este taller y fue desarrollando a partir de una base, realizando experimentos para crear sus propios productos.

²¹¹ Ver punto 3.3.6. Publicaciones y escritos inéditos.

El Tratado inédito de Roig d'Alós, del que hablaremos a continuación, está dividido en cuatro partes con una extensión de 684 páginas. Asimismo posee un segundo tomo con una sección de grabados, el cual consta de 175 láminas, entre las que se encuentran algunos dibujos realizados a tinta sobre motivos decorativos. Todas estas láminas están mencionadas en el texto principal del tratado.

La primera y más teórica, trata sobre la teoría de la restauración, realizando un recorrido por las diferentes escuelas y los diferentes estilos desde la edad media hasta el barroco. Aquí habla de la escuela restauradora de Viollet-le-Duc y hace mención a la influencia de las tendencias Italianas en España a principios del siglo XX. Sobre esta cuestión Luis Roig d'Alós afirma:

*“El arquitecto J. Giovannonni publicó en el año 1929, una obra titulada *questioni d'Architettura en Roma*, y *l'architettura e il suo restauro*, marcando con sus teorías y obras ejecutadas una escuela de restauradores que con un sentido estético trabaja en las restauraciones de Italia y cuyas enseñanzas a traspasado sus fronteras infundiéndose por toda Europa.*

Actualmente en España se requiere seguir las tendencias experimentadas por Giovannonni, pero tenemos una cantidad de problemas actualmente que resolver que no entran en los estudios hechos por el arquitecto italiano porque son de índole nacional unos, y de orden religioso otros, y que por nuestro carácter y nuestra individualidad nos complete el estudio de los mismos a través de nuestro temperamento. No obstante tenemos muchos puntos de contacto con la escuela italiana.”
(Roig, 1939: 138).

Para realizar este recorrido tenía acceso a diferentes monografías, como el libro de Violet-Le-Duc *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (Paris, 1869); el de E. Wolfflin “Conceptos fundamentales en la Historia del Arte” (Barcelona, 1924); *Questioni di architettura* de G. Giovannonni (Roma, 1929); “Breve historia de la pintura española” de Enrique Lafuente Ferrari, (Madrid, 1936) o “Vidas de grandes artistas” de J. Vasari (Barcelona, 1940) entre otros.

En la segunda parte se introduce, a través de los 14 capítulos, en los diferentes materiales que debe conocer y practicar el restaurador aplicados a la escultura, tanto de piedra, de madera como de metal. Comenzando con el alabastro, incorpora esta materia para mostrar las diferentes clases, su empleo y su preparación. A su vez explica los procesos y materiales que se utilizan para la realización de una escultura y los diferentes moldes y técnicas de vaciado que existen para su reproducción.

Considerando que la técnica de reproducción era muy utilizada por Roig d'Alós durante la Guerra Civil, como medida de conservación de muchas esculturas, haremos un breve resumen de los diferentes moldes y vaciados que describe en su tratado.

Roig d'Alós clasificaba los moldes en dos secciones: frío y caliente. "Según la delicadeza de la pieza que se ha de reproducir, se le aplicará el sistema de molde y la preparación que este requiera" (Roig, 1939: 200). Los moldes en frío son los que utilizan agua fría y pueden ser manipulados hasta realizar la pieza, con un fraguado natural hacía que se solidifican y endurecen. Entre estos moldes se encontraban los que él llamaba: moldes perdidos de alabastro para reproducir originales de barro, moldes a piezas de alabastro y moldes de portland artificial que permitían reproducir varias piezas con un solo molde, moldes de cemento rápido para fragmentos pequeños y en casos de urgencia por no dar buenos resultados, moldes de cartón (engrudo de harina) utilizado por los arqueólogos y por último los moldes de barro para conseguir negativos de fragmentos colocados en puntos difíciles y elevados.

Los moldes en caliente los clasificaba en moldes de cera compuesta para reconstruir piedras antiguas policromadas, moldes para sellos de lacre, moldes de azufre, moldes de plomo, moldes de plastilina exclusivamente para conseguir detalles minuciosos y moldes de gelatina.

Siguiendo con la técnica de reproducción, nos muestra los sistemas de vaciado. "Vaciado, técnicamente hablando y en términos artísticos, es formar un objeto, sacando en un molde hueco una materia blanda para reproducir una marca o un modelo" (Roig, 1939: 212). Los sistemas de vaciado también los clasifica en vaciado en frío y vaciado en caliente. Este último es llamado así porque se utilizan pastas compuestas de una o varias materias que se tienen que fundir al fuego y posteriormente volcar en los moldes en caliente, ya que por su reacción natural, al enfriarse quedan convertidas en partes duras y consistentes.

Por las memorias de los cursos académicos que Roig d'Alós realizaba, tenemos constancia de que utilizaron el sistema de vaciado a la italiana o gelatina, dentro de la sección de vaciados en caliente. Este sistema se realizaba a base de cola de pescado.

Continuando a través de esta segunda parte, nos describe varios procedimientos para tratar las esculturas de yeso como impermeabilizarla para que pueda ser lavada posteriormente o qué hacer para que tenga brillo en su superficie.

Posteriormente y diferenciando según el material (yeso, madera, mármol, metal y dorado), se introduce en el mundo de la conservación y restauración

para explicar diferentes procesos de intervención, resaltando las técnicas de limpieza según la patología y el material. Luis Roig d'Alós afirma:

La conservación de los yesos depende de la confección, preparación, amasado, calidad de las aguas y sustancias químicas de que estén compuestos a la hora de ser amasados (Roig, 1939: 190).

Respecto a los tratamientos de conservación, si la escultura de escayola iba a ser expuesta en el exterior, se le daba una mano con silicato potásico haciéndola más resistente. Otro método era barnizándola con goma laca y alcohol, ya que la goma tapaba la porosidad del yeso haciendo que tanto el polvo como el agua resbalasen sobre él.

Dentro ya de los procesos de restauración, para limpiar el yeso que estaba ennegrecido y con partículas de polvo por el paso del tiempo o que se había formado en la superficie musgo a causa de la humedad, primero aplicaba superficialmente agua caliente durante media hora. Seguidamente y antes de que seicara, limpiaba la superficie con una mezcla de jabón blando y creta preparada, diluido en agua a fuego lento hasta que formaba una masa. Posteriormente eliminaba esta masa con una brocha y agua caliente. El proceso continuaba aplicando sobre la pieza otra pasta, con una mezcla de creta preparada, glicerina, bicarbonato potásico y sulfato de magnesio, mezclado todo y dejándolo sobre la superficie durante cuatro o cinco horas. Pasado este tiempo limpiaba la pieza con agua caliente hasta eliminar todos los residuos. También en los yesos se eliminaba el moho untando sobre los objetos un engrudo de almidón que al secarse se desprendía dejando la superficie limpia.

En obras cuyo soporte era la madera utilizaba varias fórmulas para su limpieza, ya fueran maderas lisas, talladas, doradas, barnizadas o pulidas. Una de estas era frotando las manchas con un paño de franela y la mezcla compuesta por aceite de linaza, alcohol y esencia de trementina a partes iguales, que hacía que en pocos minutos desaparecieran estas manchas. Otra fórmula era con una mezcla a base de cera, sal y jabón, que limpiaba y daba brillo al mismo tiempo. Con esta mezcla se conseguía eliminar las manchas de tinta sobre la madera barnizada.

Las piedras y mármoles podían poseer unas manchas verdosas producidas por las vegetaciones (microorganismos) que se incrustan en la piedra al estar a la intemperie y expuesta a los agentes atmosféricos. Para evitar estas manchas aplicaba a la escultura de mármol, mediante un pincel y en caliente, una mezcla compuesta por cera virgen y aceite de adormidera. También podían volverse ligeramente amarillos y de color oscuro, en ese caso, los limpiaba primero con jabón y agua, y si las manchas persistían, las frotaba

con un trapo empapado en un una solución de ácido oxálico, eliminándola posteriormente con agua para prevenir cualquier deterioro en la superficie del mármol.

La tercera parte del tratado, se divide en 16 capítulos, por los que se introduce en la restauración de pintura mural y pintura de caballete.

Antes de profundizar en estas técnicas, dedica dos capítulos a la explicación de los diferentes pigmentos y los vehículos con los que pueden ser mezclados para su uso. Además muestra en otro de los capítulos los diferentes tipos de purpurinas y su imitación.

Tras esta introducción explica las diferentes técnicas de ejecución y procesos de restauración en la pintura mural diferenciando el fresco del temple y la restauración de la pintura sobre lienzo o sobre tabla, según la problemática. Estas técnicas de restauración son las que utilizaba habitualmente en sus restauraciones, por ello las hemos descrito en el capítulo de la tesis dedicado a la metodología de actuación utilizada en la restauración dentro de su perfil como conservador- restaurador.

Asimismo, describe brevemente los deterioros y la restauración del papel al igual que realiza una breve descripción de la pintura a la encáustica y explica un método de actuación para su limpieza en los casos en que poseía partículas de polvo o estaba ennegrecida, utilizando para ello una solución jabonosa. Tras la aplicación de esta solución, se enjuagaba la superficie hasta eliminarla y se colocaba la pintura unos instantes al sol. Si la superficie estaba ennegrecida por el humo, se utilizaba una mezcla de alcohol y glicerina. La técnica de la encáustica la había utilizado en varias ocasiones para la realización de cuadros, es por ello por lo que creemos que le dedicara una breve descripción en su tratado.

Ya para finalizar este capítulo describe diversas técnicas de dorado y diferentes técnicas de imitación de maderas, mármoles y bronces, realizando por último, una lista de recetas y fórmulas.

En este recetario distinguimos once tipos diferentes de fabricación de colas, desde lo más básico, como es la manera de preparar la cola animal, la cola de almidón o la de harina mezclándolas todas ellas con agua o la de aceite mezclada con cola animal, hasta la fórmula para preparar una cola en forma de lápiz adhesivo, o la cola de harina compuesta. La cola en forma de lápiz adhesivo era una cola que se podía moldear y por ello la podía realizar en forma de lápiz, de este modo era muy fácil de llevar y se podía utilizar rápidamente sin necesidad de preparación. Estaba compuesta por cola fuerte, agua, dextrina, blanco de zinc y glucosa fundido todo al baño María.

La cola de harina compuesta era como la actual cola de gacha (pasta de harina y cola animal) pero añadiéndole miel de azahar y ácido salicílico.

También distinguimos doce tipos de barnices que podemos dividirlos en cuatro grupos, “al alcohol”, “al aceite”, “a la cera” y “al éter”. Los primeros los elabora con resinas naturales, como la goma laca, sandáraca, elemí, damar, trementina de Venecia y almáciga, diluidas en alcohol. Los barnices al aceite se preparan con las resinas ámbar, almáciga y trementina de Venecia, disueltas directamente en esencia de trementina. También nos informa de que el barniz de cera solo contiene cera blanca y benzol. Y que el barniz de éter se forma con resina copal y éter.

Distingue varias fórmulas para realizar barnices según se utilicen en cuadros al óleo, acuarelas, papeles, cartones.

Dentro de este tratado, Luis Roig d'Alós dejó escritas muchas fórmulas para la realización de productos en el campo de la restauración, tanto para la pintura de caballete como para la pintura mural y la escultura. Muchas de estas recetas como la formulación de la cola de harina o como preparar la caseína, se han utilizado y se utilizan en la actualidad pero otras son propias de Roig d'Alós, investigadas, formuladas y creadas por él, que tan solo sus discípulos tenían conocimiento de las mismas.

Tanto en el capítulo segundo como en el tercero, dejó escrito en qué casos la pintura y la escultura debían ser restauradas, cuando debían ser conservadas y cuando no podían ser tratadas. Las pinturas murales al fresco que estaban atacadas por la humedad, con desprendimientos o con una capa de suciedad, etc., debían ser restauradas. En pintura de caballete se intervenía cuando estaba atacada por la humedad, cuando poseía abolsamientos, desprendimientos de película pictórica, cuando habían sufrido el maltrato con golpes, rasguños, etc. En el caso de la escultura debía ser restaurada cuando poseía daños superficiales, pérdidas de policromía, o cuando había sido atacada por agentes atmosféricos formando moho, ennegrecimiento y oxidación de los colores. A su vez debían reconstruirse las partes perdidas cuando había información sobre ellas.

El cuarto y último capítulo de este tratado, lo dedica plenamente a la técnica de la expertización, describiendo las técnicas empleadas por los antiguos maestros y las diferentes escuelas entre las que se encuentran la florentina, veneciana, italiana, holandesa y la española. Realizando en cada una de estas escuelas una selección de los pintores más importantes y las técnicas que utilizan en la ejecución de sus obras.

La consulta a este tratado nos ha hecho comprender la clase de formación que daba sus alumnos durante los tres cursos que duraba la especialidad de

restauración, abarcando muchas de las técnicas y procedimientos que se utilizaban en prácticamente cualquier tipo de bien cultural, ya fuera pintura, escultura o documento gráfico.



Figura 3.53.- Manual de restauración de Luis Roig d'Alós.

3.4.3.1. *Materiales y términos que han quedado en desuso.*

Algunos de los materiales que utilizaba Roig d'Alós, de uso tradicional, actualmente no se usan por su mala conservación. Es el caso de la resina de origen natural, goma laca, que por su fragilidad y rápido oscurecimiento al aire por oxidación, ha hecho que se excluya del campo de la conservación siendo sustituida por resinas sintéticas. Aun se sigue utilizando en artesanía y en restauración de muebles y marcos.

Otro caso es la resina natural ámbar, la cual se utilizaba antiguamente para la fabricación de barnices. Al tratarse de una resina muy dura y poco soluble, ya no se sigue utilizando.

Dentro de los procesos de restauración, durante los procesos de limpieza en el pasado, se utilizaban jabones sódicos de ácidos grasos, en la actualidad se utilizan jabones sintéticos, más activos, aniónicos, catiónicos o no iónicos.

Para la eliminación de los barnices, se usaban mezclas compuestas en los talleres artesanales, a base de alcohol, esencia de trementina, acetona, agua

o amoniaco. Actualmente se usan jabones resinosos, disolventes volátiles o geles.

Para los entelados tradicionalmente se han usado adhesivos naturales como la cera-resina, la pasta de harina y cola o gacha, el almidón o cola de esturión. Hoy en día se usan también adhesivos sintéticos como el acetato de polivinilo, resinas acrílicas o ceras microcristalinas.

Algunos de los términos que se utilizaban, han quedado en desuso, es el caso del término de benzol, llamándose actualmente benceno, al igual que el término de forración, sustituido por entelado o reentelado, entre otros.

3.4.4. Concurso oposición a la cátedra de “Restauración de cuadros y estatuas” de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Como hemos dicho anteriormente Luis Roig creó la asignatura de restauración como una necesidad de conservar las obras de arte y monumentos histórico-artísticos. Durante sus años como educador en la Escuela de Bellas Artes dedicó su esfuerzo y voluntad al servicio de la enseñanza, sin medios económicos. Fueron ocho los cursos que impartió como profesor auxiliar renovándole el cargo cada año, de los cuales realizó una memoria de cada uno, en las que se puede apreciar su labor desarrollada, el método puesto en práctica, los procedimientos pedagógicos empleados y los frutos conseguidos en la formación de sus alumnos²¹².

El 16 de junio de 1948 se nombró el tribunal que debía juzgar el concurso-oposición para la provisión de la cátedra de “Restauración de Cuadros y Estatuas” vacante en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

El tribunal que fue designado por el Ministerio estaba constituido por los siguientes miembros: el Presidente, Julio Cavestany. Marqués de Moret, Académico de Bellas Artes. Vocales: José María Bayarri Hurtado; Manuel Moreno Gimeno ambos catedráticos de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia; Francisco Núñez Losada de la de Barcelona y Alberto Sánchez Aspe de reconocida competencia. Actuando como suplentes: Presidente, Jacinto Higuera Fuentes, Académico de bellas Artes. Vocales: Enrique Giner Canet, Catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia, don

²¹² Ver anexo 4. Resumen de las memorias escritas por Luis Roig d'Alós de los cursos académicos de 1939 a 1948.

Andrés Crespi Jaume, de la de Madrid; Ramón Stolz Viciano de la de Madrid y Manuel Pérez Tormo de reconocida competencia²¹³.

La oposición tenía dos partes, en la primera los aspirantes debían entregar al tribunal las memorias sobre la asignatura y el plan docente que proponían realizar, todo ello exponiéndolo ante el tribunal durante una hora. Tras entregar toda la documentación necesaria, el tribunal elegía un día para que el opositor defendiera una lección del programa de la asignatura. Terminados estos ejercicios de la primera parte, el tribunal se reunía para juzgar el concurso. Si uno de los opositores tenía suficientes méritos se le podía conceder la plaza sin necesidad de realizar más ejercicios. En caso de igualdad entre dos o más opositores se pasaba a los ejercicios de oposición de la segunda parte²¹⁴.

Para esta segunda parte, debían realizar ejercicios teóricos o prácticos, según las normas regidas por el Tribunal. Para la parte teórica, había publicado un cuestionario relacionado con la historia de la restauración, la restauración de pintura y la restauración de escultura. Para la parte práctica había un ejercicio relacionado con la intervención de estatuas y otro de cuadros. El de estatua consistía en restaurar una cabeza de alabastro, roto en varios fragmentos y su reproducción, por el procedimiento a la española de molde a piezas. Para el ejercicio de cuadro debían limpiar y forrar un lienzo con la correspondiente preparación para el retoque.

El tribunal procedió al estudio y valoración de los méritos alegados por cada aspirante, convocándoles, tras un mes, para la realización de los ejercicios de oposición.

Fueron tres los que se presentaron a esta plaza y fueron admitidos, estos fueron Luis Roig d'Alós, César Prieto Martínez y Adolfo Ferrer Amblar²¹⁵.

En noviembre de 1948 Luis Roig, se presentó al concurso-oposición de la cátedra de restauración de pintura y escultura, realizando una memoria con el plan pedagógico, su concepto de la enseñanza, la forma de ver y conducir

²¹³ ESPAÑA. Orden de 16 de junio de 1948 por la que se nombra Tribunal para juzgar el concurso-oposición para proveer la cátedra de "Restauración de Cuadros y Estatuas" vacante en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. *Boletín Oficial del Estado*, 12 de julio de 1948, núm. 194, p. 3137.

²¹⁴ ESPAÑA. Orden de 24 de febrero de 1948 por la que se convocan a concurso-oposición las Cátedras vacantes en las Escuelas Superiores de Bellas Artes. *Boletín Oficial del Estado*. 12 de junio de 1948, núm. 164, p. 2453.

²¹⁵ ESPAÑA. Declarando la admisión definitiva e opositores a la cátedra de "Restauración de cuadros y estatuas" de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. *Boletín Oficial del Estado*. 16 de octubre de 1948, núm. 290, p. 4862.

la asignatura de restauración, los resultados positivos alcanzados con su método, el programa del plan de estudios y los proyectos que proponía realizar en beneficio de la enseñanza y de la profesión.

Durante los días 9, 10, 11 y 12 de noviembre se trasladó a Madrid para realizar los ejercicios de oposición. Según nos cuentan algunas fuentes estuvo muy reñida pero finalmente, Roig d'Alós ganó la plaza de catedrático. Nada más finalizar las diferentes pruebas de oposición y obtener la cátedra, le envió un telegrama a su esposa, Pilar Picazo Martí, el 12 de Noviembre de 1948 comunicándole que había ganado la cátedra.

El 6 de diciembre de 1948 la Dirección General de Bellas Artes le comunicó por escrito el nombramiento de Catedrático de restauración con un sueldo anual de 10.000 pesetas²¹⁶, cuyo cargo fue publicado en la Gaceta de Madrid con el siguiente texto:

ORDEN de 6 de diciembre de 1948 por la que se nombra, en virtud de concurso-oposición a, don Luis Roig Alós, Catedrático numerario de Restauración de cuadros y estatuas de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

*Visto el expediente del concurso-oposición a la cátedra de restauración de cuadros y estatuas de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia: () el aspirante Sr. Roig Alós, destacaba notoriamente de los restantes opositores haciéndole merecedor de la plaza [...]*²¹⁷.

Fueron muchos los que quisieron darle la enhorabuena por su triunfo, entre ellos el Marqués de Lozoya. Al hacerse cargo de la asignatura como Catedrático Numerario, lo primero que hizo fue una revisión del programa de la asignatura.

En el año 1967 Roig d'Alós tenía mucho interés que esta cátedra continuase como una especialidad dentro del campo artístico de las Bellas Artes proponiéndola en el plan de reforma de las enseñanzas en las Escuelas Superiores de Bellas Artes.

²¹⁶ Comenzó con un sueldo de 10.000 pts. /60,10 €. El 13 de enero de 1951 pasó a recibir el sueldo de 12.000 pts. /72,12 € y una mensualidad extraordinaria en diciembre. En 1956 cobraba 26.640 pts. /160,10 € y ya en 1963 cobraba 30.960 pts. /186 € + pagas extraordinarias.

²¹⁷ ESPAÑA. Real orden del 6 de diciembre de 1948, por la que se nombra, en virtud de concurso-oposición, a don Luis Roig Alós, catedrático numerario de Restauración de cuadros y estatuas de la Escuela Superior de BBAA de San Carlos de Valencia. Boletín Oficial del Estado, 22 de diciembre de 1948, núm. 357, p. 5716.

3.4.5. Contactos e intercambios europeos.

Sus continuos viajes por los países más destacados profesionalmente dentro de la especialidad y gracias a las becas del Estado Español, que le facilitaron sus salidas al extranjero, pudo establecer contacto con los laboratorios de centros de gran prestigio de Francia, Italia, Alemania, Inglaterra, siendo a su vez, miembro del Instituto Internacional para la Conservación de la Obra de Arte e Historia de Londres (IIC), creado en 1950.

En 1957 la Comisaria de Protección Escolar del Ministerio de Educación Nacional le concedió una pensión de tres meses por Italia, durante los cuales visitó: el *Istituto Nazionale di Patologia del Libro Alfonso Gallo* en Roma, *Studio Di Restauro Di Dipinti e Stampe* de Roma, el *Istituto Centrale del Restauro* en Roma, los Museos Vaticanos, más las ciudades de Asís, Perugia, Nápoles y Pompeya²¹⁸.

En el mes de junio de 1964, el mismo Ministerio le concedió una estancia en el *Institut für Technologie der Malerei* de Stuttgart, para el estudio de barnices a base de resinas sintéticas, los acrílicos, plásticos en general, adaptados a las nuevas tecnologías para la conservación de las obras de arte y una mesa eléctrica para forrar automáticamente a la cera que inventó el director del Instituto, el profesor Rolf E. Straub²¹⁹.

Su constante inquietud le movió a iniciar un intercambio con los centros de Europa, a través de prestigiosas figuras del arte, con el fin de que visitaran las aulas de restauración de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, con la finalidad de conseguir que con sus enseñanzas les situaran al nivel internacional del movimiento artístico del siglo XX²²⁰.

Estos viajes le permitieron establecer intercambios, tanto de alumnos como de profesores. Como ejemplo tenemos el caso de Cristian Roholand, alumna del *Institut für Technologie der Malerei* de Stuttgart, que se incorporó a su taller, en el mes de marzo de 1966, como pensionada del citado Instituto Alemán, en intercambio con Olvido Rodríguez, del tercer curso de restauración

²¹⁸ Ver punto 3.5.1.1.- Estancia en Italia en 1957.

²¹⁹ Ver anexo 9. Documento nº 12. Carta mecanografiada por el profesor. Straub dirigida a Luis Roig certificándole el intercambio realizado en la Academia de Stuttgart el 1 de junio de 1965. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1965/FOR_283.

Ver punto 3.5.1.4.- Estancia en el Institut für Technologie der Malerei de Stuttgart (Alemania) en 1964.

²²⁰ Programa del cursillo monográfico "Técnica de la Pintura Mural, Vidrio y Mosaicos modernos", por el prof. Rudolf Yelin. Del 25 al 29 de Abril de 1966. Archivo de la familia Roig Picazo.

de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, que se desplazó a Stuttgart el curso siguiente.

Cristian Roholand estuvo durante dos meses en Valencia asistiendo a las clases de restauración de la Escuela Superior, viajando durante esta estancia a Madrid y Barcelona para visitar museos y el Instituto Central de Restauración.

Del mismo modo el profesor Rudolf Yelin²²¹, subdirector de la *Staatliche Akademie* de Stuttgart, al que el profesor Roig conoció cuando realizó su estancia en el mes de junio de 1965 en el *Institut für Technologie der Malerei* de Stuttgart, les visitó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia para realizar un cursillo monográfico del 25 al 29 de abril de 1966, sobre la “Técnica de la Pintura Mural, Vidrio y Mosaicos modernos”.

Gracias a un apoyo económico concedido por la Excma. Diputación Provincial de Valencia, por una cuantía de 30.000 pesetas para desplazamientos y por otro lado la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia con 20.000 pesetas, más la colaboración de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, el Instituto de Cultura Alemán, Ateneo Mercantil y el Centro de Estudios Barreira, pudo hacer este movimiento cultural entre Alemania y España.

Todos los gastos fueron costeados por la Cátedra de Restauración con las subvenciones antes citadas y con aportaciones personales del propio Catedrático Luis Roig. En esta ocasión la Escuela Superior de Bellas Artes no subvencionó el cursillo ni aportó dotación económica para su realización²²².

Este cursillo monográfico gratuito, fue difundido, mediante unos doce carteles confeccionados por los propios alumnos de restauración con un grabado del mosaico vidriado del Profesor Yelin en el Presbiterio de la Iglesia de Rosenberg en Stuttgart, distribuyéndolos por los centros más destacados de la ciudad. Se repartieron unas invitaciones, entre las Autoridades, Centros de Enseñanza Artística, Círculo de Bellas Artes, Ateneo Mercantil, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Diputación Provincial, Instituto de Cultura Alemán, Centro de estudios Barreira, entre otras. Muestra de su difusión es el hecho de que el programa de los actos a celebrar salió publicado en la

²²¹ Rudolf Yelin (1902- 1991). Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

²²² Memoria del Cursillo Monográfico por el profesor Rudolf Yelin, subdirector de la *Staatliche Akademie* de Stuttgart (Alemania) del 25 al 29 de abril de 1966. Archivo de la familia Roig Picazo.

prensa local²²³. El profesor Yelin fue presentado al Alcalde de Valencia, Don Adolfo Rincón de Arellano y se le mostró todas las aulas de la Escuela de Bellas Artes, presentándole al Director, Felipe Garín y Ortiz de Taranco, y a todos los profesores. El escritor, Alejandro García Planas, le realizó una entrevista que fue radiada por todas las emisoras de la red nacional y el redactor de *Las Provincias*, le realizó otra que fue publicada en la prensa el 26 de abril de 1966.

El profesor Rudolf Yelin impartió, durante cuatro días, una serie de conferencias, así como unas prácticas sobre técnica de la pintura mural, vidrio y mosaicos modernos. La parte teórica tuvo lugar en el salón Sorolla del Ateneo Mercantil de Valencia los días 25 y 26, con dos conferencias, una sobre "pintura mural, vidrios y mosaicos" y la siguiente con el título "buscando nuevas técnicas".

La parte práctica fue en la clase de restauración de la Escuela Superior de Bellas Artes los días 27 y 28, espacio que no pudo albergar a los 128 asistentes que se habían inscrito²²⁴. Las prácticas estaban encaminadas al aprendizaje de técnicas de decoración. Consistieron en la técnica de vidrieras, el sistema de moldes de plástico, planchas de cemento portland, grabado de las planchas eléctricamente, estucos plásticos modernos y su pulimentado a la cera.

²²³ "Cursillo monográfico sobre técnica de la pintura mural, vidrio y mosaicos en la Escuela Superior de San Carlos. Será inaugurado mañana por el profesor, doctor Yelin". Recorte de periódico, 24 de abril de 1966.

La noticia fue publicada en la prensa:

"Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Cursillo Monográfico". *Las Provincias*, 21 de abril de 1966.

"Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Cursillo Monográfico". *Diario Jornada*, 20 de abril de 1966.

"Se halla en Valencia el profesor alemán doctor Rudolf Yelin. Dará conferencias en un cursillo monográfico de pintura mural, vidrieras y mosaicos". *Diario Jornada*, 25 de abril de 1966.

"El profesor Alemán doctor Rudolf Yelin, en Valencia. Ayer pronunció una interesante conferencia sobre pintura mural, vidrios y mosaicos". *Levante*, 26 de abril de 1966.

"Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Cursillo Monográfico". *Las Provincias*, 28 de abril de 1966.

²²⁴ "Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Cursillo monográfico". *Levante*, 20 de abril de 1966.

"Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Cursillo monográfico por el profesor Yelin". *Levante*, 28 de abril de 1966.

Al final de este cursillo monográfico el profesor Yelin tuvo la amabilidad de dejarle todo el material y aparatos eléctricos que había traído para las demostraciones para las clases de restauración, como una sierra eléctrica que utilizaron para cortar los soportes.

Un año más tarde, en 1967 se concedieron unas becas de intercambio, gracias a la cátedra de restauración de la Escuela Superior de San Carlos en colaboración con la Excelentísima Diputación Provincial de Valencia y a la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia. Beca que permitió viajar al *Institut für Technologie der Malerei de Stuttgart*, como hemos dicho anteriormente, a su alumna de tercer curso Olvido Rodríguez Solar para realizar un curso de especialización y a su auxiliar José Luis Regidor Merino, graduado en Bellas Artes y Restauración, para ampliar conocimientos sobre las técnicas de forrados en pintura de caballete, ya que en Stuttgart, en ese momento, disponían de unos medios muy importantes, como la mesa automática de forrado a la cera.

Tras el éxito de este cursillo monográfico en Valencia y para los artistas que recibieron las enseñanzas, Roig d'Alós continuó estos intercambios con grandes expectativas de futuro. Había solicitado colaboración tanto con el profesor Rolf E. Straub, director del *Institut für Technologie der Malerei de Stuttgart*, para que les diera un curso sobre “técnica moderna de los procedimientos científicos de la restauración”, como con un grupo de profesionales del citado instituto. En esa relación intentaba contar con el Ingeniero Edgar Denninger para hablarles de “química y física aplicada al arte”, la profesora Heide Harlin sobre “los rayos X aplicados al análisis de los cuadros” y con el profesor Hubert Hundhausen sobre “laboratorio y análisis de colores”, para ello solicitó a la comisión de Cultura y Arte de la Excm. Diputación de Valencia, en enero de 1968, la cantidad de 30.000 pesetas para sufragar los gastos de desplazamiento desde Alemania y la estancia en Valencia, así como los gastos de materiales de laboratorio, difusión, traducciones, publicaciones, etc., Y en palabras del propio Luis Roig queda reflejada esta ayuda:

“Colaborando así con la Cátedra de la Escuela Superior, que está reconocida internacionalmente como la primera de España, por la labor que desarrolla y el prestigio bien ganado, en el campo pedagógico y profesional”²²⁵.

²²⁵ Solicitud realizada por Luis Roig d'Alós el 10 de enero de 1968 a la Diputación Provincial de Valencia. Archivo de la familia Roig Picazo.

De esta forma, Luis Roig d'Alós había conseguido abrir un intercambio de profesores y alumnos con el Instituto de Stuttgart y esperaba conseguir intercambios técnicos con Institutos de otros países europeos, pero su repentino fallecimiento no le permitió continuar su labor.

Transmitía magisterio, porque él formaba a restauradores y alegaba:

“Se podría afirmar que todos los que han cursado los estudios superiores de Bellas Artes y la especialidad de restauración artística, están capacitados para desempeñar este importante papel en el arte. Tenemos muy buenos restauradores, y sería conveniente que se generalizaran las técnicas más avanzadas de los centros especializados de toda Europa”²²⁶.

Pero dentro de ese incesante trabajo en busca de relaciones con el mundo de las artes y la facultad a nivel internacional, no solo se quedó en el terreno de la conservación y restauración sino que lo amplió a otros campos. El 15 de mayo de 1967 organizó una exposición de gráficos destinados a portadas de libros y revistas, carteles, folletos farmacéuticos y sellos postales, en los locales de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Para esta exposición contó con del artista Alemán Wilhelm Neufeld, como intercambio cultural y técnico entre la cátedra de restauraciones de Valencia y el instituto Alemán, para dar a conocer los valores de artistas alemanes en sus distintas técnicas y procedimientos. Esta exposición fue publicada en *Las Provincias* el día de su inauguración, donde describe brevemente los 26 gráficos que la componen.

A partir de este momento sus intercambios se vieron paralizados por su fallecimiento pero todos estos movimientos culturales, descritos anteriormente, con los centros y laboratorios de restauración extranjeros, hicieron que su asignatura se diera a conocer y aumentara en prestigio internacional.

²²⁶ Pedro Cámara. “Dialogo con Luis Roig d'Alós”. *Arriba*, 22 de julio de 1965.



**Figuras 3.54.; 3.55.;
3.56.-** Visita de los
Alemanes a las aulas
de restauración en la
Escuela Superior de
Bellas Artes de San
Carlos de Valencia.



Figura 3.57.- Visita de los Alemanes a las aulas de restauración en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Figuras 3.58.;
3.59.- Conferencia de Rudolf Yelin en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.



Figuras 3.60.; 3.61.; 3.62.- El Profesor Yeling en el aula de restauración de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia durante la parte práctica.



**Figuras 3.63.; 3.64.;
3.65.-** Coursillo
Monográfico
impartido por el
Profesor Yeling en la
Escuela Superior de
Bellas Artes de San
Carlos de Valencia.

3.4.6. Asociación Nacional de Catedráticos y Profesores de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de España.

Durante el periodo en el que Luis Roig d'Alós, ejerció como docente siempre consideraba que para enseñar, necesitaba primero aprender él mismo, abrir nuevas visiones a la restauración, investigar, aprender de otros países y sobre todo el interés por una buena educación, además de intentar lograr unas buenas instalaciones. Es ahí donde el alumnado podría desarrollar su aprendizaje en unas condiciones mínimas, como podían ser unas mesas de trabajo, materiales necesarios para el día a día y un espacio lo suficientemente amplio.

Año tras año insistió en conseguir unas instalaciones decentes para desarrollar su programa docente. Pero no era el único que luchaba por una Escuela de Bellas Artes digna, estaban los compañeros de las Escuelas de Madrid, Sevilla y Barcelona. Juntos formaron una Asamblea de Catedráticos y profesores de Escuelas Superiores de Bellas Artes para tratar todos los temas que les afectaban. El objetivo o propósito principal fue el de avanzar hacia un futuro, prosperando en la educación y en los medios para desarrollarla.

A finales de 1966, varios catedráticos de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de España se dirigieron a Agustín de Asís, Jefe Nacional del Servicio Español del Profesorado y Catedráticos. Querían plantearle diversos problemas que afectaban a su clase profesional, como que su coeficiente, referido a su grado de doctor o título obtenido, fuera equiparado al de las Escuelas Técnicas Superiores y Universidades, que se les asignara incentivos y complementos, que las plazas vacantes en cualquier escuela pudieran ser cubiertas previamente por concurso de traslado entre catedráticos. Además de todo lo expuesto anteriormente se plantearon otros problemas de diversa índole, como los relativos a planes de estudios, horarios, etc.

El Jefe Nacional, les indicó que lo mejor era constituir una Asociación Nacional de Catedráticos Numerarios de Escuelas Superiores de Bellas Artes como cauce legal para hacer llegar a los poderes públicos cuantas iniciativas y sugerencias estimaran oportunas y así recabar las mejoras que les pudieran corresponder. Asimismo les comunicó que el Servicio Español del profesorado facilitaría toda clase de ayuda para la constitución de dicha Asociación y para apoyar ante el Ministerio, ante el Consejo de Ministros, o en las Cortes Españolas cualquier petición de dicha Asociación²²⁷.

En este sentido Luis Roig d'Alós fue convocado por el Servicio Español del Profesorado en marzo de 1967 a la Asamblea General de Catedráticos y

²²⁷ Carta escrita por Agustín de Asís dirigida a Luis Roig d'Alós el 3 de noviembre de 1966. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1966/ASC_747.

Profesores de Escuelas Superiores de Bellas Artes, que se iba a celebrar el día 8 de abril, en el Instituto de Estudios Politécnicos en Madrid. El objetivo de esta asamblea era constituir la Asociación Nacional de Catedráticos de Bellas Artes, aprobar sus estatutos, elegir su Junta Directiva, de la cual formarían parte un representante o dos de cada Escuela para estudiar los problemas principales que tenía planteado el profesorado²²⁸.

Con fecha de 7 de abril de 1967 Felipe Garín y Ortiz de Taranco, en ese momento Director de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia, comunicó a los catedráticos de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, Manuel Moreno Gimeno, Luis Roig d'Alós, Rosario García Gómez, José Ros Ferrandis, Santiago Rodríguez García, Francisco Baños Martos y a los profesores auxiliares José Amérigo Salazar y Joaquín Mompó Salvá, su participación en la Asamblea Nacional de Profesores de Bellas Artes.

El 8 de abril de 1967 Luis Roig solicitó a la delegación de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia incorporarse como miembro en la Asociación Nacional de Catedráticos y Profesores²²⁹, para poder junto con sus compañeros, conseguir una enseñanza digna en la restauración con los suficientes medios para su desarrollo. Su solicitud fue aceptada el 1 de mayo de 1967 por el Presidente de la Asociación Amalio García del Moral²³⁰.

El 14 de abril de 1967 se celebró en Madrid la primera Asamblea Nacional de Catedráticos de Bellas Artes, donde se reunieron los representantes de las cuatro Escuelas Superiores de Bellas Artes de España, constituyéndose una Asociación Nacional de Profesores con carácter permanente, de la que formaron parte dos representantes de cada una de las Escuelas de Madrid, Valencia, Barcelona y Sevilla, integrados en la junta directiva para encargarse directamente de su asesoramiento.

Esta Asamblea planteó los problemas relativos a los nuevos Planes de Estudio, Colegios Mayores, becas de igualdad de oportunidades y revalorización y actualización, no solo de la enseñanza, sino de los medios de la misma, así como las nuevas instalaciones para la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, entre otros temas²³¹. Las conclusiones desarrolladas en

²²⁸ Carta escrita por Agustín de Asís dirigida a Luis Roig d'Alós en marzo de 1967. Madrid. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1967/ASC_329.

²²⁹ Carta escrita por Amalio García del Moral a Luis Roig d'Alós el 1 de mayo de 1967. Archivo de la familia Roig Picazo. Madrid. Referencia: REC-1967/ASC_343.

²³⁰ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

²³¹ "Primera Asamblea Nacional de Catedráticos de Bellas Artes. Fueron tratados temas de gran interés para la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos". *Levante*, 16 de abril de 1967.

esta asamblea se comunicaron a la Dirección General de Bellas Artes para que esta las transmitiera al Ministerio de Educación y Ciencia. Una de las peticiones primordiales fue la de igualdad académica a todos los efectos con las actuales Facultades Universitarias.

La escuela de Valencia estuvo representada, en la Asamblea, por cuatro catedráticos y dos profesores que aportaron un estudio centrado en los problemas artísticos. Luis Roig fue elegido Vicepresidente para la Junta Nacional y como vocal de Relaciones Culturales fue elegido a Francisco Baños Martos²³².

El 8 de mayo de este mismo año en el Boletín Oficial del Estado (B.O.E.) de 23 de dicho mes se nombró una Comisión para elaborar un anteproyecto de Reforma del plan de estudios de las Escuelas Superiores de Bellas Artes, en cuya Comisión figuraban los cuatro directores de las Escuelas y cuatro representantes uno por cada escuela (elegidos por el claustro) más dos representantes de la Asociación²³³.

Luis Roig fue designado por el Claustro mediante votación entre los compañeros, como representante de la Escuela dentro del cuerpo de catedráticos, en la Comisión Ministerial, y para representar a la Asociación se propuso a Santiago Rodríguez, pero por estar enfermo fue substituido por Francisco Baños Martos.

A la convocatoria asistieron, Luis Alegre Núñez como Director y Victoriano Pardo Galindo como representante de la Escuela de Madrid, Felipe María Garín y Ortiz de Taranco como Director y Luis Roig d'Alós como representante de la Escuela de Valencia, Francisco Echaz Buisan²³⁴ y Amalio García del Moral por la Delegación Nacional de Asociaciones. El catedrático que fue escogido para representar la Escuela de Sevilla, Miguel Pérez Aguilera²³⁵, tuvo que delegar en Amalio García del Moral, por la imposibilidad de asistir. Los directores de las Escuelas tanto de Barcelona, como de Sevilla, más el representante de la escuela de Barcelona no pudieron asistir.

La jefatura del Servicio Español del Profesorado designó a Luis Alegre Núñez (director de la Escuela de Madrid) como Presidente, y a Francisco Echaz Buisan, como secretario de dicha comisión.

²³² “Primera Asamblea Nacional de Catedráticos de Bellas Artes. Interesante estudio, aportado por la representación de Valencia”. *Las Provincias*. 14 de abril de 1967.

²³³ Carta escrita por Amalio García del Moral dirigida a Luis Roig d'Alós el 28 de mayo de 1967. Archivo de la familia Roig Picazo. Sevilla. Referencia: REC-1967/ASC_357.

²³⁴ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

²³⁵ *Ibid.*

Con fechas 9 y 10 de mayo de 1967, la comisión se reunió y quedó finalmente constituido el Consejo Nacional de Asociaciones del profesorado, integrado por el conjunto de asociaciones y dependiente de la Jefatura Nacional de Asociaciones de Profesorado de Enseñanza. En dichas reuniones se elaboraron sus estatutos, quedando constituido como un órgano asesor consultivo de las Asociaciones, como un instrumento técnico orientador de la resolución de los problemas.

El consejo estaba integrado junto con el Presidente Nacional del Servicio Español del profesorado (Agustín de Asís), el secretario (Ramón Fernández Espinar), el asesor técnico y los presidentes de las distintas Asociaciones.

Entre los miembros de la Asociación estaban, Luis Alegre Núñez (director de la Escuela Central de BBAA de Madrid), Miguel Pérez Aguilera (catedrático de la Escuela de Sevilla), Ricardo Sala Olivella (secretario de la escuela superior de BBAA de San Jorge. Barcelona).

De la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia solicitaron la incorporación en la Asociación Nacional en Mayo de 1967 de los siguientes profesores:

- Luis Roig d'Alós. Catedrático de restauración.
- Manuel Moreno Gimeno. Catedrático numerario de paisaje.
- Rosario García Gómez. Catedrática numeraria de pedagogía del dibujo.
- José Ros Ferrandis. Catedrático numerario de Procedimientos pictóricos.
- Santiago Rodríguez García. Catedrático numerario de anatomía.
- Francisco Baños Martos. Catedrático numerario de dibujo de estatuas.
- José Américo Salazar. Auxiliar numerario pintura.
- Joaquín Mompó Salva. Auxiliar numerario perspectiva.
- Enrique Giner Canet. Catedrático numerario de grabado en hueco.
- Ernesto Furió Navarro. Catedrático numerario de grabado calcográfico.
- Gabriel Esteve Fuertes. Catedrático numerario de dibujo de antiguo y ropaje.
- Francisco Lozano Sanchis. Catedrático numerario de preparatorio del colorido.
- Manuel Silvestre Montesinos. Catedrático numerario de talla de madera y piedra.
- Víctor Manuel Gimeno Baquero. Catedrático numerario de dibujo natural en movimiento.
- Adolfo Ferrer Amblar, Auxiliar numerario de pintura.
- Enrique Bonet Minguet. Auxiliar numerario de pintura y dibujo.
- Salvador Octavio Vicent Cortina. Catedrático numerario de escultura.

- Genaro Lahuerta López. Catedrático numerario de colorido y composición.
- Alfonso Roig Izquierdo. Encargado de curso de Liturgia.
- Benjamín Suria Borrás. Encargado de curso de dibujo.

Esta comisión consiguió elaborar un plan de Estudios acorde con las necesidades de la enseñanza en su momento. Este anteproyecto quedó entregado al Director General de Bellas Artes por el Presidente de la Comisión con fecha de 17 de Julio del mismo año.

La Asociación que se había creado, estaba organizada en cuatro delegaciones ubicadas en cada una de las cuatro capitales en las cuales existía una Escuela Superior de Bellas Artes (Madrid, Valencia, Barcelona y Sevilla). Los cargos directivos los forman un Presidente (Amalio García del Moral y Garrido, catedrático de Bellas Artes de Sevilla), un Vicepresidente (Luis Roig d'Alós, catedrático de restauración de la Escuela de BBAA de Valencia), un Secretario (Francisco Echaz Buisan, catedrático de la Facultad de BBAA de Madrid), un Tesorero (Miguel Pérez Aguilera, catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla) y cuatro Vocales. Quedó integrada dentro de la Delegación Nacional de Asociaciones por una disposición de 21 de Julio de 1967, publicada en el Boletín del Movimiento de 1 de agosto de 1967.

Amalio García del Moral, como presidente de la Asociación, intervino en las reuniones del Pleno de la Comisión de Enseñanzas y Formación Profesional del II Plan de Desarrollo, para solicitar que entre las Salas de Exposiciones dependientes de la Dirección General de Bellas Artes que iban a ser situadas en las distintas provincias donde existía una Escuela de Bellas Artes, esta sala quedara adscrita a la misma y dirigida por miembros de sus claustros. García del Moral intervino siempre en defensa de los intereses de los artistas y de las escuelas. Solicitó facilidades fiscales a los donantes de obras de arte para los Museos y que se incrementara la bibliografía sobre artistas contemporáneos españoles.

En la reunión del 3 de octubre se comunicó las cifras aprobadas por la comisaría del plan, refiriendo que para las enseñanzas artísticas se habían destinado 790 millones de pesetas (se habían solicitado 2082 millones) de los 53000 millones previstos para la enseñanza en el II Plan de Desarrollo. De esos 790, 150 millones fueron destinados para la creación de dos Escuelas Superiores y 30 millones para ampliación, las otras inversiones no estaban destinadas a los centros.

Los días 17 y 18 de octubre tuvieron lugar las reuniones del Consejo Nacional de Asociaciones del Profesorado para aprobar los estatutos elaborados en la reunión anterior, con fechas 9 y 10 de mayo. Dichos estatutos del Consejo quedaron redactados de forma definitiva.

En el Consejo de Ministros del 27 de octubre de 1967, el Ministro Secretario informó sobre la II reunión del Consejo y sus problemas, realizada el 18 de octubre. Las peticiones que hizo el Presidente de la Asociación, en nombre de todos, y que se entregaron al Jefe del Servicio Español del Profesorado, fueron:

- Solicitar la aprobación y publicación de la Reforma del Plan de Estudios de las Escuelas.
- Reforma del reglamento de las Escuelas Superiores de Bellas Artes y unificación de los actualmente en vigor en cada una de las escuelas, en aquellas materias comunes que lo permitan.
- Dotación plena de todo lo necesario para las Escuelas ya existentes y total renovación de aquellas que lo necesiten, antes de crear otras nuevas.
- Como culminación de las aspiraciones justísimas de este profesorado se pide, a todos los efectos, la equiparación a las Facultades Universitarias, así como una dotación adecuada a la categoría docente de dicho Profesorado, en cuanto se relacione con complementos e incentivos.

Los delegados de las cuatro Escuelas de Bellas Artes, se reunieron el 29 de noviembre en Madrid para hablar de la situación y de los problemas de cada escuela. Tras esta reunión, Amalio García, dándose cuenta de que las propuestas no iban a poder solucionarse por la cantidad de temas que dependían de la Dirección General de Bellas Artes, solicitó al Ministerio la introducción de la Asociación dentro de la nueva Dirección General de Enseñanza Superior.

Siendo Amalio García del Moral, Presidente de la Asociación Nacional de Catedráticos y Profesores de Escuelas Superiores de Bellas Artes en 1967, gracias a su clarividencia y sagacidad, ayudó a que en 1970, durante la Ley General de Educación, las Escuelas de Bellas Artes adquirieran el rango Universitario.

Gracias a nuestros comentarios, a que el prólogo por ejemplo del paso de escuelas superiores a universidad es exactamente lo que nosotros dijimos textualmente. (Entrevista a Santiago Rodríguez. 26 de noviembre de 2009. Ref.- 15)

El asunto no fue tarea fácil y planteó problemas hasta el punto que el Decreto que ejecutaba lo legislado tardó varios años de gestiones, en parte debido a la especial naturaleza de las antiguas Escuelas, pero también a la poca

voluntad y comprensión del Ministerio por resolver los problemas planteados.

Se llevó a cabo, no obstante, la reorganización de las enseñanzas artísticas con la elaboración de nuevos planes de estudio en las distintas Facultades de Bellas Artes y se logró un cambio de rumbo al modificar la denominación de la titulación de Profesores de Dibujo por la de Licenciado en Bellas Artes²³⁶.

De forma paralela, con fecha de 12 de Noviembre de 1967, Luis Roig le hacía saber a Amalio García del Moral que el Sr. Director General de Bellas Artes²³⁷ les había comunicado que se iban a firmar las escrituras, del solar que ofrecía el Excmo. Ayuntamiento de Valencia en la Ciudad Universitaria junto a la Facultad de Letras, para la nueva Escuela Superior de Bellas Artes, estando el Alcalde²³⁸ dispuesto a ayudarles para que en 1969 estuviera construida.

El 23 de noviembre de 1967, se publicó en el diario *Levante*, los acuerdos de la comisión permanente Municipal que se había realizado el día anterior bajo la presidencia del Alcalde de Valencia, Adolfo Rincón de Arellano, en una sesión extraordinaria. La Alcaldía daba cuenta de una carta de la Asociación Nacional de Catedráticos y Profesores de Escuelas Superiores de Bellas Artes, en la que hacía constar su satisfacción por el acuerdo tomado por este Ayuntamiento, de ceder unos solares en el paseo Valencia al Mar, para la construcción de la nueva Escuela Superior de Bellas Artes, quedando enterada la comisión permanente.

La construcción de la nueva Escuela de Bellas Artes en la Ciudad Universitaria, parecía que no iba adelante, ya que los solares destinados para este fin, fueron cedidos por el Ayuntamiento, hacía 15 años, para la construcción de viviendas de catedráticos, sin haberse realizado. El Rector de la Universidad, Juan José Barcia Goyanes²³⁹, estaba intentando quedárselos y no devolverlos al Ayuntamiento, retrasando así los trámites para la construcción de la Escuela.

Durante este recorrido a través de su labor como docente, observamos su empeño por hacer de la restauración algo más que una profesión transmitida de maestros a aprendices.

²³⁶ FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SEVILLA. *Reseña histórica* [sitio web]. Sevilla [12 de septiembre de 2011]. Disponible en: <http://bellasartes.us.es>.

²³⁷ Gratiniano Nieto Gallo, Director General de Bellas Artes de 1961 a 1968.

²³⁸ Adolfo Rincón de Arellano García. Alcalde de Valencia de 1958 a 1969.

²³⁹ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

La tarea que fue encomendada a Luis Roig d'Alós al crear la asignatura de restauración, fue complicada por los escasos medios de los que disponía y sobre todo porque era una disciplina poco valorada dentro del ámbito pedagógico. Todo ello hace que apreciemos todavía más su esfuerzo y que podamos afirmar que fue su gran constancia la que hizo que la restauración comenzara a reconocerse.

3.5. SU LABOR COMO INVESTIGADOR.

La decisión de dedicarse a la restauración, sin tener ningún conocimiento previo al respecto, hizo que comenzara un largo aprendizaje. Día a día fue investigando en nuevos tratamientos para aplicarlos a las obras en deterioro y de ese modo salvaguardar el patrimonio. Esta labor fue costosa, ya que era una época en que ni había medios ni facilidades para desarrollarla. También hay que tener en cuenta que en España esta profesión estaba mal valorada y había un rechazo a quien intentaba adentrarse en ella. A pesar de todo ello, Roig d'Alós quiso introducirse en este mundo siendo criticado y surgiendo varias dificultades al profundizar en esta cuestión. Los escasos medios de los que disponía, le hicieron improvisar un laboratorio en su domicilio particular, donde a través de una experimentación constante, consiguió elaborar sus propias fórmulas para utilizarlas en la restauración, a través de distintos tratamientos en la pintura, escultura o metal.

[...] Había un estudio donde él estaba haciendo experiencias y pruebas. Ha sido siempre un hombre muy inquieto. Desde el punto de vista de procedimientos ha ido siempre buscando nuevas técnicas [...]. Siempre me sorprendió mucho su gran viveza por investigar [...] (Entrevista a Felipe Garín Llombart, 16 de noviembre de 2009. Ref.-9).

Durante los años de trabajo descubriendo nuevas técnicas y procedimientos científicos para utilizarlos en la conservación y restauración de las obras de arte, le surgió la necesidad de recurrir a laboratorios especializados en centros extranjeros para la realización de análisis químicos y de este modo poder continuar con sus estudios sobre determinados materiales. Para llevar a cabo esta misión como hemos comentado anteriormente, solicitó en varias ocasiones trasladarse a los centros de investigación extranjeros y trabajar en sus laboratorios.

Para conocer los tratamientos que utilizaban los restauradores internacionales, se dirigió a los países donde la restauración destacaba, como Alemania, Italia, Francia, Inglaterra, Bélgica, pidiendo a las Direcciones Generales le pusieran en contacto con las grandes figuras, con museos destacados y con los institutos que pudiesen tener laboratorios, para poder intercambiar

técnicas. Después de cinco años tenía un criterio formado y un libro de texto escrito con todas estas experiencias y enseñanzas recibidas, que fue articulando a lo largo de los años.

Las continuas visitas a los centros de Investigación hicieron que entablara amistad con algunos de los restauradores, con los que mantuvo un vínculo a través de cartas o de continuas invitaciones, por ambas partes, a sus respectivas Escuelas o Institutos para transmitir los conocimientos a profesionales y alumnos.

Con Roma tuvo bastantes contactos, él aprendía pero también iba allí a enseñar, a intercambiar conocimientos. Era atrevido, perspicaz e imaginativo (Entrevista a Luis Roig Picazo. 17 de febrero de 2011. Ref.- 16.).

3.5.1. Pensiones y becas de estudios en el extranjero

Como referenciamos en el apartado de “contactos e intercambios con países Europeos”, Luis Roig fue pensionado en varias ocasiones para desplazarse a diferentes centros en Italia, Suiza y Alemania, gracias a la ayuda del Patronato de la Juventud Obrera, así como por el Estado Italiano y por la Comisaria de Protección Escolar del Ministerio de Educación Nacional. Estas pensiones fueron la recompensa a su constancia y dedicación, tanto a las bellas artes como a la restauración.

La primera vez que fue pensionado o becado para realizar un viaje de estudios a Italia, fue en el año 1929, contando con tan solo 25 años. Esta le fue concedida por el Patronato de la Juventud Obrera como premio a la labor desarrollada como director de las clases de dibujo en dicho patronato. Fue entonces cuando comenzó sus contactos con los centros extranjeros.

Ya como profesor auxiliar interino de restauración en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, concretamente, en el año 1948, solicitó una pensión para realizar el curso trienal en el *Istituto Centrale per il Restauro* en Roma, que el Estado Italiano concedió a España. Dicha pensión la ganó por oposición, comunicándole el resultado el 28 de octubre de 1948. Un error de tramitación del expediente en la Dirección General de Bellas Artes de España, al enviar la documentación a Italia, hizo que no pudiera disfrutar de la pensión ya que había terminado el plazo. Intentando subsanar este error Luis Roig se puso en contacto con la Academia, pero esta finalmente le comunicó que el *Istituto Centrale per il Restauro* en Roma le dejaba asistir a las clases pero corriendo todos los gastos a su cargo, fin que no pudo acometer.

Las cuatro pensiones que le fueron concedidas por la Comisaría de Protección Escolar del Ministerio de Educación Nacional, fueron ya como Catedrático de Restauración, de las cuales dos fueron destinadas a Italia, en los años 1957 y 1961, y otras dos a Alemania, en 1962 y 1964.

A continuación expondremos la labor que desarrolló durante estas estancias, ya que consideramos que estos viajes fueron una parte importante en su aprendizaje y en su investigación dentro del campo de la restauración, permitiéndole aprender técnicas novedosas y mantener vínculos con restauradores de prestigio.

3.5.1.1- Estancia en Italia en 1957.

En la Orden del 1 de julio de 1957 por la que se resuelve el concurso convocado en 1 de abril para la concesión de 200 pensiones de estudios a catedráticos y profesores de Centros Oficiales Docentes, Funcionarios con Título Académico Superior y Graduados en Facultades Universitarias y Escuelas Especiales Superiores de toda España, fueron 35 las becas que se concedieron en la sección de Filosofía y Letras y Bellas Artes para disfrutarlas por toda Europa. La Comisaría de Protección Escolar del Ministerio de Educación Nacional concedió cinco becas para Italia. Entre estas cinco pensiones se le concedió, el 12 de Julio de 1957²⁴⁰, una a Luis Roig d'Alós, para investigar durante tres meses sobre el tema "*técnica de la restauración de cuadros y estatuas y funcionamiento de los centros de enseñanza de esta especialidad*"²⁴¹, con un importe total de 270.000 liras (139,44 €).

Durante el periodo que permaneció en Roma, frecuentó tres centros de restauración, el *Istituto di Patologia del Libro Alfonso Gallo*, el *Studio di Restauro di Dipinti e Stampe* y el *Istituto Centrale del Restauro*, donde estudió los diferentes procesos de restauración que en cada uno de ellos se utilizaban.

a.- *Istituto di Patología del Libro Alfonso Gallo.*

Durante el periodo del 10 de octubre de 1957 al 9 de diciembre del mismo año, visitó el *Istituto di Patologia del Libro Alfonso Gallo* en Roma. Esta prestigiosa institución debe su nombre al fundador de la misma en 1938.

²⁴⁰ ESPAÑA. Pensiones de Estudio.- Orden por la que se resuelve el concurso convocado en 1 de abril anterior para su concesión a Catedráticos, funcionarios y graduados. *Boletín Oficial del Estado*. 12 julio de 1957. núm. 179 p. 3111- 3115.

²⁴¹ Notificación de que se le ha concedido una pensión de estudios por el Ministerio de Educación Nacional, *Comisario de distrito de protección escolar y asistencia social*, para investigar en Italia. 12 de Julio de 1957. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1957/FOR_111.

Aquí estuvo en contacto con el director del Instituto Giovanni Muzzioli²⁴², interesándose activamente y prácticamente en el estudio de la patología del libro con sus enfermedades y problemas de las termitas. Durante su visita coincidió con un grupo de investigadores extranjeros, pensionados por la UNESCO, José Bernard Guedes Salgado, restaurador del Museo Nacional de Arte Antiguo en Lisboa, en Portugal; Nikola Justinijanovic, de la Universidad de Belgrado, en Serbia y finalmente Alfonz Gspan de la Universidad de Ljubljana, en Eslovenia, bajo las instrucciones del biólogo Piero Gallo²⁴³, el doctor Gustavo Bonaventura²⁴⁴ y el químico Luigi Longo²⁴⁵. Dichos profesionales estaban desarrollando en esos momentos, un proceso para atacar y destruir los parásitos del papel (Gallo, 1953: 88).

El interés que Roig d'Alós manifestó por este problema fue debido a la invasión de termitas en la Lonja y en el Ayuntamiento de Valencia. Al mismo tiempo aprovecho para conocer bien toda la organización, funcionamiento y montaje de los laboratorios. En este instituto se estudiaban todos los problemas inherentes a la naturaleza, formación y alteraciones de los libros (papiro, pergamino, cuero, papel, pieles y otros materiales de encuadernación) además de las técnicas para escribir (tintas y colores). Este instituto surgió con escasos medios y fue desarrollándose, completando y perfeccionando la dotación instrumental de sus laboratorios. Poseían un boletín trimestral donde publicaban todos los resultados obtenidos, tanto en el campo científico como en el técnico. La organización se constituía por cinco departamentos dividido en secciones y cada una estaba presidida por un jefe de departamento, ayudado por asistentes.

Durante su estancia tuvo conocimiento de las diferentes técnicas que se utilizaban para la restauración de los libros. Entre estas, la fórmula de la cola de harina, la cola de pescado para el encolado del papel, una pasta para tapar agujeros del papel con *Coccoina*[®] (cola blanca) y papel japonés. También algunas fórmulas para la limpieza de estos, como por ejemplo para limpiar hojas oxidadas impresas mediante baños de permanganato potásico con agua y ácido oxálico con agua, limpieza de pergaminos sometiéndolos primero a baños con agua y jabón, desengrasándolos y posteriormente lavándolos con agua tibia o simplemente con alcohol.

²⁴² Ver anexo 9. Documento nº 7. Carta escrita por Giovanni Muzzioli a Luis Roig d'Alós el 10 de diciembre de 1957. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1957/FOR_131.

Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

²⁴³ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

Entre otras técnicas aprendió como planchar los pergaminos, la limpieza de los grabados y la técnica de las guardas.

b.- *Studio di Restauro di Dipinti e Stampe.*

Este fue otro centro de investigación que frecuentó en Roma. Gracias a la amistad personal con el profesor Alessandro Strini²⁴⁶, pudo estudiar la organización y el funcionamiento de la técnica de los rayos X, radiación infrarroja y ultravioleta para determinar las posibles falsificaciones de pintura y escritos, etc. Roig d'Alós tenía conocimiento de las actividades del profesor Strini, por medio de sus continuas relaciones técnicas y por el boletín "La Técnica del Arte" del que, Strini era director. Siguiendo este boletín conoció todos los procedimientos empleados por los restauradores en las distintas especialidades pictóricas. Roig d'Alós deseaba conocerlo personalmente, visitar su estudio y los laboratorios, así como la organización del trabajo, que se centraba en la expertización de obras de arte y documentos escritos. De este modo pudo manejar los ultravioleta, para el análisis de documentos escritos y estudiar la técnica que permitía averiguar posibles falsificaciones. Además tuvo la oportunidad de enseñar al profesor Strini su proceso de saneamiento, el uso de inyectables, limpieza y restauración de los frescos quemados. Algunas de las soluciones para este conjunto de problemas eran desconocidos en Italia en aquel momento. Prueba de ello quedó reflejado en el certificado que el profesor Strini le facilitó durante su estancia, el cual decía:

I recenti e frequenti contatti avuti col Prof. Dott. Luis Roig d'Alós [...]. La teoría e l'applicazione pratica dei metodi e dei procedimenti, collimano perfettamente nelle nostre regole e nelle nostre vedute che su perfezionano nel rispetto massimo delle opere pittoriche affidate alle nostre cure. [...]. (Alessandro Strini)²⁴⁷.

c.- *Istituto Centrale per il Restauro.*

Ya por último, en el periodo comprendido entre el 25 de noviembre al 20 de diciembre de 1957, realizó un intercambio con todo el equipo de profesores que formaban la plantilla del *Istituto Centrale per il Restauro* en Roma. Este instituto fue creado por Real Decreto del 22 de Julio de 1939, en sustitución de las antiguas oficinas para las restauraciones artísticas, que habían sido erigidas en 1923, con finalidades y medios

²⁴⁶ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

²⁴⁷ Ver anexo 9. Documento nº 10. Carta escrita por Alessandro Strini a Luis Roig d'Alós el 13 de diciembre de 1957. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1957/FOR_132.



Figura 3.66.- Luis Roig d'Alós trabajando en el *Istituto di Patologia del Libro Alfonso Gallo*.



Figura 3.67.- Profesores pensionados en el *Istituto di Patologia del libro*. Nikola Justinijanovic (Belgrado), Alfonz Gspan (Eslovenia), Luigi Longo (químico del Instituto) y José Bernard Guedes Salgado (Portugal).



Figura 3.68.- Sección de limpieza en el laboratorio del *Istituto di Patologia del Libro Alfonso Gallo*.



Figura 3.69.- Fijación de las hojas con cola en el laboratorio en el *Istituto di Patologia del Libro Alfonso Gallo*.

limitados. Este instituto fue fundado bajo el proyecto de Giulio Carlo Argan y Cesare Brandi en 1939, siendo este último el primer Director del Instituto desde 1939 hasta 1961. En esta visita pudo estudiar el funcionamiento del Instituto, el cual dependía directamente del *Ministero della Pubblica Istruzione*. La finalidad de este, era la de controlar la obras de arte en todo el territorio nacional italiano, estudiar, aplicar procedimientos y técnicas para la conservación del Patrimonio Artístico y enseñar la historia del arte y la técnica de la restauración. Las actividades del Instituto abarcaban, no solo la restauración de las obras y objetos artísticos propiedad del Estado, sino también los de propiedad particular, por encargo del Ministerio de Educación Nacional de Italia.

El instituto poseía un equipo de catedráticos, profesores, especialistas, técnicos, auxiliares, prácticos, que se regían por un reglamento confeccionado por el Ministerio de Educación Nacional. Disponía de laboratorios de restauración, de física y química, una instalación adecuada para la realización de radiografías, un gabinete fototécnico, un archivo para la documentación de las restauraciones y una biblioteca especializada. Las obras deterioradas pasaban al observatorio, para que no contagiaran a las demás y allí se estudiaban por los distintos técnicos y especialistas. Los especialistas en física y química analizaban e investigaban para aportar soluciones y procesos técnicos para su restauración. Una vez cumplida esta primera fase las obras, pasaban a la sección correspondiente atendiendo a su técnica, siendo el jefe quien distribuía el trabajo entre sus auxiliares y alumnos. Con las normas dictadas por los laboratorios de análisis, comenzaban la restauración hasta terminarla, siempre bajo la vigilancia de los inspectores técnicos. El trabajo lo completaban historiadores y arqueólogos, quienes analizaban la obra, identificando el autor, la época, el estilo, etc.

La enseñanza en el instituto estaba organizada y reglamentada de tal forma que funcionaba como un Centro Superior de Estudios, donde el alumnado se formaba con un pleno conocimiento de la Ciencia aplicada al Arte, tanto en investigación como en técnica y procedimientos tanto pictóricos como escultóricos. Pasados los tres cursos de formación, se especializaban durante un curso de prácticas y al final se les entregaba un diploma equivalente al título de restaurador. Dicho diploma les avalaba y capacitaba para poder ejercer la profesión.

El equipo con el que tuvo este intercambio, estaba formado por el profesor y secretario del Instituto Domenico Fiore, los químicos Salvatore Liberti y Ada Capasso, los físicos Dr. Manlio Santini y María Motzo, el jefe de restauradores Luigi Pigazzini y el profesor Paolo Mora²⁴⁸, entre otros,

²⁴⁸ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

llegando a un total de 26 técnicos. Estudió detenidamente el gabinete fototécnico con la aplicación de los Rayos X, el uso de la radiación ultravioleta e infrarroja y lámpara de sodio, así como todas las aplicaciones de la fotografía en el rango de la luz visible, microfilm, entre otras. Todas ellas aplicadas a la restauración de obras de arte, tablas, lienzos, frescos, grabados y libros. Roig d'Alós tomó buena nota de estas aplicaciones a través de unas fotografías que le cedió el Instituto sobre la tabla *I tre Angeli* de Antonello da Messina (1430-1479)²⁴⁹. Mostraremos la obra a través de fotografías antes, durante y después de la restauración y con la utilización de rayos ultravioleta, rayos X, lámpara de sodio, radiografía y stereo strato radiografía (SSRX)²⁵⁰.

Del mismo modo, paralelamente con estos centros, visitó la Ciudad del Vaticano, donde tuvo un intercambio técnico con el padre Albareda²⁵¹, Director de la Biblioteca del Vaticano. Aquí, estudió la restauración que se había realizado, en su momento, de los frescos pintados por Rafael Sanzio (1483-1520) a principios de siglo XVI en la Sala de la Signatura. Esta oportunidad le sirvió para intercambiar conocimientos de esta técnica con el restaurador Iginio Cupelloni²⁵² y bajo la dirección del conservador de los Museos del Vaticano el doctor Deoclecio Redig de Campos²⁵³. Con este último pudo mantener varias conversaciones técnicas sobre la restauración de los citados frescos, aceptando finalmente la técnica de consolidación de Luis Roig que fue aplicada por los técnicos del Vaticano²⁵⁴.

Durante este periodo, se desplazó a otras ciudades italianas para seguir con su investigación. Visitó Nápoles y Pompeya, donde estudió los estucos y frescos pompeyanos, analizando los pigmentos y los materiales empleados en el procedimiento pictórico.

²⁴⁹ Estas imágenes habían sido publicadas en 1953 en el nº 14-15 del *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro de Roma*.

²⁵⁰ En 1952 el laboratorio de física del ICR, realizó un equipo para realizar imágenes *Stereo Strato Radiografiche (SSRX)*, con la finalidad de identificar los defectos presentes en el interior del material y determinar su posición o las dimensiones. (AAVV, 2007: 7; Vermehren, 1952: 123).

²⁵¹ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Desarrollado en el punto 3.5.2.1. Investigación llevada a cabo en las *Estancias de Rafael* de los Museos Vaticanos.

También se dirigió a Asís, para estudiar las escenas y la restauración de los frescos de Giotto, pintados en la Basílica, donde el artista representó en tres partes la vida Franciscana. Pinturas que fueron restauradas en los años 40 del siglo XX, debido al estado de deterioro que presentaban. En vista del inminente peligro que corrían las pinturas, fue nombrada una comisión especial de competentes y técnicos presidida por el académico Gustavo Giovanonni e integrada por arquitectos, historiadores del arte, químicos, físicos y microbiólogos. Las relaciones presentadas al cabo de cuatro años de estudio (de 1938 al 1941) por este equipo de expertos, tales como los doctores Gino de Rosi, Bernardo Dessau, Mario Sacchetti, Giuseppe Lanza, Oswaldo Polimanti y el restaurador Mauro Pelliccioli, dieron por resultado que la causa principal y casi única del deterioro de las pinturas, era la humedad. Este agente de deterioro, con su acción directa de disgregación de los revoques y las vegetaciones parasitarias, perjudicaba la superficie de los frescos²⁵⁵.

Averiguada la causa, fue relativamente fácil eliminar toda forma de humedad concentrada en el ambiente y limpiar los frescos. Con el fin de eliminar todo peligro de humedad, se rehízo por completo la cubierta de la Basílica, a la que se dotó de un sistema racional de desagües y gárgolas de desagüe. Se impermeabilizaron los muros y se renovó por completo el pavimento de la Iglesia, sustituyendo el antiguo de ladrillo, del siglo XVIII, con otro de mármol blanco y rosa del monte Subasio, que reproducía en lo posible el anterior. De la restauración se encargó el maestro internacional Mauro Pelliccioli autor de la restauración de *La Cena* de Leonardo da Vinci en Milán realizada entre 1947 y 1954. Este se encargó de consolidar con inyecciones de caseinato cálcico en las zonas en que las capas se habían separado del muro y con soluciones de caseína donde el *intonaco* se había separado del *arricio*. En los puntos en que el color se desprendía del *intonaco* lo fijó con inyecciones profundas de goma laca y alcohol. Para la limpieza utilizó empacos de agua y formaldehído al 5%.

Todas las restauraciones anteriores fueron levantadas, cubriendo con color neutro las grandes lagunas imitando el tono original. De toda la superficie solo los ropajes y zócalo fueron reconstruidos, con el objetivo de lograr la unidad entre los grupos de figuras. Los motivos decorativos fueron retocados con colores a caseína y en los colores, que por efecto de la humedad, se habían casi borrado. En estas zonas se aplicó veladuras de colores puros, transparentes diluidos con caseinato de amonio. Para llevar a cabo la restauración de los frescos de Giotto, Mauro Pelliccioli contó con un equipo de restauradores y técnicos del *Istituto Centrale per il Restauro* de Roma.

²⁵⁵ Luis Roig d'Alós. Tratado teórico- práctico de la restauración. (Inédito). Tercera parte- Capítulo VII. Restauración del fresco. Archivo de la familia Roig Picazo.



Figura 3.70.-
Fotografía antes de la
restauración de la
obra *I tre Angeli* de
Antonello da
Messina.

Figura 3.71.-
Aplicación de rayos
infrarrojos en la obra
I tre Angeli del mismo
autor

Figura 3.72.-
Fotografía con
lámpara de sodio de
la misma obra



Figura 3.73.- Radiografía.



Figura 3.74.- Fotografía con la aplicación del Stereo Strato radiografía (SSRX).

Figura 3.75.- Fotografía con la aplicación de rayos ultravioleta tras la eliminación de los repintes en la obra *tre Angeli*.





Figura 3.76.- Registro después de la limpieza y estucado de la tabla.



Figura 3.77.- La tabla una vez finalizada la restauración.

Todo lo acontecido en esta singular restauración, Roig d'Alós la obtuvo gracias a la visita que realizó al restaurador Mauro Pelliccioli en Bérgamo, el cual le informó también, sobre la técnica de restauración que utilizó en *La Cena* de Leonardo Da Vinci.

En Milán visitó la Pinacoteca de Brera. En el momento en que Roig d'Alós visitó el museo habían expuestas obras de 95 maestros, todas en muy buen estado de conservación. Según Roig d'Alós, *en este museo se encuentran colecciones de cuadros y tablas de los más importantes pintores desde la representación de la Escuela Lombarda del siglo XIV*²⁵⁶. Esta Pinacoteca nacida conjuntamente con la Academia de Bellas Artes en 1776, debía albergar colecciones de obras ejemplares, destinadas a la formación de los estudiantes (Matalón, 1952: 9). Posteriormente, durante el reinado de Napoleón, el museo de Brera albergó las obras más significativas provenientes de todos los territorios conquistados por las tropas francesas. En 1882 la galería se hizo autónoma a la que se le confió la mayor parte de las pinturas del siglo XIX. Fue adquiriendo obras muy importantes hasta la segunda Guerra Mundial (Matalón, 1952: 11). Luis Roig consideraba que era imprescindible visitar este museo para estudiar las técnicas y procedimientos de estos maestros.

En Perugia aprendió la técnica que se utilizó para la restauración de las pinturas de los primitivos del siglo XIII al XVI, expuestas en la Galería Nacional de la Umbría. Al mismo tiempo estudió la técnica, procedimientos y escuela de los primitivos para posteriormente introducirlo en el programa de su asignatura de restauración como una ampliación de conocimientos. Con su visita, el *Soprintendente ai Monumenti e Gallerie Nazionali*, Gisberto Martelli, le autorizó el estudio y el permiso para poder sacar fotografías de las obras expuestas. Este tomó el máximo interés por atenderle y facilitarle todo lo que necesitaba, para sus estudios e intercambio con los profesores. La Galería Nacional de la Umbría contenía, en su momento, la actividad artística de la Umbría desde el siglo XIII al XIX. A través de sus 24 salas exponía más de 1000 obras, que se repartían entre frescos, tablas y lienzos²⁵⁷.

De su estancia en el Museo de la Umbría y gracias a su encuentro con Gisberto Martelli pudo estudiar de primera mano una serie de obras, con una gran variedad de técnicas y que habían sido intervenidas. Gracias a su estudio pudo ver las distintas soluciones de reintegración, así como para repintes antiguos o retoques de barniz. Se podría decir que en este museo se

²⁵⁶ Luis Roig d'Alós. Tema- XVI- Rutas Artísticas de Artistas Valencianos. IV Juegos Florales de Sagunto. Lema- Artis. 1960. (Inédito). Archivo de la familia Roig Picazo.

²⁵⁷ En la actualidad, el Museo de la Umbría, consta de 3000 obras distribuidas en 40 salas y se subdividen en siete secciones o periodos históricos.

encontraba la vanguardia de lo que sería años después las soluciones en la tarea del retoque pictórico.

El listado en detalle de las obras que estudió, fue el siguiente:

Tabla 3.4. Obras estudiadas por Luis Roig d'Alós durante su visita al Museo de la Umbría en Perugia.

Autor	Tema	Técnica	Restauración
Jacopo Salimbeni da Sanseverino S. XV	Crucifixión	Pintura arrancada pintada al fresco	Reintegración con pintura al temple mediante rigatino en bajo tono. Los pigmentos utilizados son, ocre, siena natural, sombra tostada y el blanco como contraste para enfriar los tonos.
Fray Angélico 1390-1455	Madonna col Bambino, Angeli e Santi	Caballete	La reintegración se realizó mediante tintas con el método de bajo tono. Con acuarela.
Benozzo Gozzoli 1421-1497	La Virgen y el Niño con cuatro doctores de la iglesia	Tabla	Sistema siglo XIX con el bol visto en las partes de oro.
Giovanni di Piermatteo detto Boccati S. XV	Madonna del Latte, Madonna della Misericordia y la Pietá	Lienzo	Se levantaron los antiguos repintes. Para la reintegración se utilizó el rayado. Técnica que consiste en hacer vibrar el color a través de trazos finos paralelos de un color continuo realizado sobre una base entonada imitando el original.
Benedetto Bonfigli 1420-1496	La Madonna del Domenicani	Caballete	El fondo de oro fue realizado con una preparación de bol rojo-amarillo de Armenia. La reintegración se realizó con el sistema de rayado.

Mariano D'Antonio Nutoli	La Crucifixión		Fue restaurada por el sistema de color neutro liso sin reconstruir ni rayar.
Bartolomeo Caporali 1420-1505		Frescos arrancados y trasladados a lienzo	Restaurado con tintas lisas rayadas y sin reconstruir detalles
Fiorenzo di Lorenzo 1445-1522	Madonna col Bambino e Santi	Tabla	Retocada con arreglo al sistema de imitación de los fragmentos deteriorados, con barniz de almáciga
Pompeo di Piergentile	Crucifixión	Fresco	Sistema del Instituto Central del Restauro: con tintas lisas grises, neutras en los fragmentos que han desaparecido por el deterioro, sin reconstruir ningún detalle.
Gian Battista Naldini 1537-1591	La presentación al templo	Tabla	Sistema del retoque al barniz.

Durante su viaje por algunos museos e institutos de Italia, se acercó a Florencia para visitar una exposición de frescos arrancados en el *Forte di Belvedere*. Fue tal su interés por los problemas de restauración, que se puso inmediatamente en contacto con la directora del Museo de los Uffici, Luisa Becherucci, la cual le recomendó que tuviera un encuentro con el director de la Dirección General de Florencia, Umberto Baldini²⁵⁸ y con el director del laboratorio de restauración Ugo Procacci²⁵⁹. Bajo la dirección de estos dos especialistas, estudió las distintas tendencias de los primitivos y en especial la colección de 96 frescos trasladados a tela, expuestos en el *Forte di Belvedere*, donde tuvo la posibilidad de conocer de cerca las condiciones técnicas de pintura del *duecento* y *trecento* italiano.

Todas estas obras expuestas conservaban una parte muy sutil del intonaco, como testigo de la época, compuesto por la argamasa de cal y arena, algunos también con adición de carbonato de cal (polvo de mármol), cuyo espesor

²⁵⁸ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

²⁵⁹ Ver anexo 9. Documento nº 6. Carta escrita por Ugo Procacci a Luis Roig d'Alós el 18 de noviembre de 1957. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1957/FOR_128.

Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

apenas se percibía por estar arrancados de la pared y colocados sobre lienzo. Habían sido arrancados como medio de conservación por la humedad que fue acumulando parásitos y hongos que a lo largo de los años iban destruyendo la superficie. La técnica que siguieron para realizar estos arranques es la misma que la que utilizó el italiano Franco Steffanoni asistido por Arturo Dalmati y Arturo Cividini, en los traslados de los frescos de la zona del Pirineo catalán entre 1919 y 1923, hoy expuestos en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) y también la misma técnica que empleó Luis Roig d'Alós en el arranque de los frescos de los muros del Hostal de la Castellona de Sagunto para su conservación en la Diputación Valenciana.

Esta técnica consistía en realizar un *strappo*, colocando dos telas de algodón con cola orgánica que una vez seca tenía el poder suficiente para arrancar la pintura del muro. Una vez arrancada se traspasaba a una tela con una base de caseinato de cal y a su vez sobre un soporte. Las telas de algodón que se habían utilizado para el arranque se eliminaban posteriormente con agua caliente. Luis Roig d'Alós les mostró y aplicó su sistema de inyectables para la fijación del *intonaco* mediante caseinato cálcico y resina vinílica al 10%, sistema que fue muy bien admitido por los restauradores italianos.

Ya por último se desplazó a Bolonia para visitar la Pinacoteca Nacional y estudiar los artistas pertenecientes a la escuela boloñesa surgida entre los siglos XVI y XVII, tales como Annibale Carracci o Guido Reni. También fue a la *Galleria de l' Accademia* en Venecia para estudiar los artistas pertenecientes a la escuela veneciana con los frescos de Tintoretto, Ticiano, Veronés, etc.

Toda la labor desarrollada por el catedrático Luis Roig d'Alós durante su estancia en Italia, fue publicada en el periódico *Jornada* con fecha del 11 de febrero de 1958 con el titular "Regresa de Italia el Restaurador Artístico Municipal. Fue en misión de estudio, pensionado por el Ministerio de Educación Nacional".

3.5.1.2- Estancia en Italia en 1961.

El 5 de enero de 1961 la Comisaría General de Protección Escolar y Asistencia Social del Ministerio de Educación Nacional, convocó cuarenta pensiones de estudios a catedráticos numerarios de Centros docentes oficiales de grado superior y medio. Estas ayudas estaban distribuidas en dos grupos, 10 para trabajos en España y 30 para el extranjero²⁶⁰. El 4 de Mayo de 1961 se le

²⁶⁰ ESPAÑA. Orden de 5 de enero de 1961 por la que se convoca, a través de la Comisaría General de Protección Escolar y Asistencia Social, concurso de méritos para la adjudicación de cuarenta pensiones de estudio para Catedráticos numerarios de Centros docentes oficiales de Grado Superior y Medio. *Boletín Oficial del Estado*. 17 de enero de 1961, núm. 14 p. 783-785.

concedió una pensión de dos meses a Italia, según consta en su formulario de compromiso, para realizar un trabajo sobre el “*estudio de los barnices transparentes en la fijación de los frescos e impermeabilización de los estucos y el saneamientos de los hongos con aplicación de antibióticos*”²⁶¹, en el centro *Studio Di Restauro Di Dipinti e Stampe* en Roma con el profesor Alessandro Strini, con el que estudió, asimismo, el forrado a la cera con *Masonite*²⁶², el cual le autorizó para que Roig d’Alós pudiera utilizar esta técnica en España.

El 12 de septiembre llegó a Italia a cumplimentar su intercambio técnico, con los profesores e institutos de Italia. Durante el periodo del 25 al 30 de septiembre, se celebró en Roma, en los salones del Instituto de Patología del Libro “Alfonso Gallo”, el Congreso Internacional, organizado por el Instituto Internacional de Conservación de Obras de Arte e Historia de Londres, (IIC)²⁶³. Roig d’Alós, en calidad de Miembro Activo, actuó como representante oficial de España en el citado congreso.

Los temas tratados en este congreso fueron: las condiciones microclimáticas de los museos; revisión de los métodos de análisis aplicado a la pintura; educación e Instrucción de conservadores y restauradores; métodos prácticos de traslado de las pinturas al fresco y al seco; nuevos barnices; aplicación de la ciencia a métodos de limpieza; nuevos métodos para la consolidación de objetos frágiles; tratamiento y reparación de telas y tapices, conservación de materiales de archivo; examen y tratamiento de objetos metálicos. Luis Roig pudo exponer en este congreso el sistema que empleaba en las restauraciones, que les había permitido avanzar en la técnica del forrado y de la desinfección de las telas, de las tablas y en especial de la pintura mural, atacadas por microorganismos y microfloras, destructores de las obras, aplicándoles unos tratamientos a base de penicilina y estreptomycin. Gracias a estos intercambios técnicos, muchos países conocieron la técnica española, entre ellos el profesor Juan Corradini²⁶⁴ como representante de Argentina. El cual no solo se interesó por este proceso, sino también por su plan de enseñanza

²⁶¹ Formulario de compromiso para disfrutar una pensión de estudios, por el Ministerio de Educación Nacional, *Comisario de distrito de protección escolar y asistencia social*, para investigar en Italia. 4 de mayo de 1961. Archivo de la familia Roig Picazo. REC-1961/FOR_201.

²⁶² Este proceso consistía en unir la tela al tablero de *Masonite* mediante una mezcla de 200 gramos de cera virgen y 600 gramos de cera griega o colofonia.

²⁶³ Un grupo de profesores científicos y artistas se reunieron en varios países para constituir una entidad para la defensa de la obra de arte, creando el Instituto Internacional para la Conservación de la Obra de Arte e Historia (IIC), cuyo centro está ubicado en Londres.

²⁶⁴ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

y método pedagógico, llegándole a solicitar uno de los programas de la asignatura y solicitándole permiso para poder implantar en su país, su sistema en el Instituto Nacional de nueva creación. Luis Roig le dio su consentimiento solicitándole que hiciera constar que se trataba de un sistema español.

Al intercambiar técnicas y procedimientos con 25 países de los 45 asistentes por medio de los delegados que eran unos 167, se dio cuenta de que España podía ir a la cabeza de la restauración y conservación, pues los métodos españoles fueron admitidos como buenos y modernos y el sistema de fijación de los frescos mediante los barnices era superior y más moderno que los presentados.

Se desplazó al *Istituto Centrale per il Restauro* en Roma, donde hizo intercambio técnico con el director del centro, el Profesor Pasquale Rotondi²⁶⁵ y el jefe restaurador Paolo Mora. Profundizando en el conocimiento nuevamente y con más detenimiento del funcionamiento del Instituto, su organización pedagógica y administrativa. Igualmente tuvo un intercambio de procedimientos con los profesores del citado Instituto, comprobando que la técnica española e italiana era similar. Poseían algunas diferencias, como los barnices, ya que en Italia empleaban barnices acrílicos a diferencia de Roig d'Alós que utilizaba barnices vinílicos, los cuales le habían obtenido buenos resultados hasta la fecha. Estudió e intercambió procedimientos en el *Istituto di Patologia del Libro Alfonso Gallo*, con el director, doctor Gustavo Bonaventura, con el profesor Luigi Longo (químico) y el profesor Piero Gallo (biólogo), introduciendo su técnica moderna de los barnices vinílicos en la restauración de los frescos de los institutos antes mencionados²⁶⁶.

Este viaje lo completo con una visita a Tarquinia, municipio de la provincia de Viterbo (Lacio, Italia), para estudiar las excavaciones de las tumbas etruscas y sus respectivas pinturas murales pintadas al fresco. Estas pinturas estaban siendo arrancadas del muro para su conservación y trasladadas a los Museos de Tarquinia. Durante su estudio observó cómo estas pinturas que representaban símbolos mitológicos a través de la figura humana, con fauna y flora, poseían un sentido expresionista y figurativo, demostrando una gran cultura. Del mismo modo vio que poseían una similitud con las técnicas y procedimientos de las pinturas de Pompeya²⁶⁷.

²⁶⁵ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

²⁶⁶ Ver anexo 9. Documento nº 11. Carta escrita por Gustavo Bonaventura a Luis Roig d'Alós el 10 de octubre de 1961. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1960/FOR_225.

²⁶⁷ Memoria de la pensión para Italia por Luis Roig Alós. 1961. Archivo de la familia Roig Picazo.

3.5.1.3.- Pensionado en el Instituto de Conservación de Zurich (Suiza) y en el Istituto Centrale per il Restauro en Roma (Italia) en 1962.

En Mayo de 1962 el Gobierno Italiano puso a disposición del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales cuatro bolsas de estudios para conservadores, restauradores además de técnicos en restauración e investigadores interesados en los problemas científicos y técnicos de la conservación de bienes culturales. El 30 de Julio de 1962 le concedió la Comisaria de Protección Escolar del Ministerio de Educación Nacional de España, una pensión para realizar un trabajo durante el periodo del 20 de septiembre de 1962 al 20 de noviembre de 1962, sobre "*Procedimientos técnicos y científicos de la restauración y conservación de las obras de arte*"²⁶⁸, en el Instituto de Conservación de Zurich (Suiza), invitado por el profesor Straub y en el *Istituto Centrale per il Restauro* en Roma (Italia) invitado por Paquale Rotondi.

Estas invitaciones fueron consecuencia de un intercambio técnico que realizó por correspondencia, sobre unos descubrimientos hechos gracias a su investigación sobre la aplicación de los antibióticos²⁶⁹ para el saneamiento de las telas atacadas por microorganismos, vegetaciones, microflora, etc. Para complementar estos procedimientos necesitaba la parte mecánica y científica (que solo estaba en los laboratorios extranjeros), por lo que pusieron a su disposición, tanto el profesor Straub como el profesor Pasquale Rotondi, sus Institutos y laboratorios. Al no tener medios económicos para desarrollar sus procedimientos, ni para los desplazamientos, tuvo que solicitar la pensión de estudios.

Tras tener concedida la pensión y haberse preparado sus apuntes para desarrollar las pruebas necesarias, la Dirección General de Bellas Artes le encargó que realizase un trabajo de arrancar unas pinturas murales, al temple de cola, pintadas sobre el techo de la Casa Ferraz de Valencia, pues iban a derribar la finca. Este trabajo le ocupó los meses que había solicitado para el desplazamiento a Suiza e Italia, perdiendo la oportunidad y la pensión que le habían concedido.

²⁶⁸ Formulario de compromiso para disfrutar una pensión de estudios, por el Ministerio de Educación Nacional, *Comisario de distrito de protección escolar y asistencia social*, para investigar en Italia y Suiza. 7 de julio de 1962. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1962/FOR_237.

²⁶⁹ Durante la restauración en 1963 de las pinturas murales al temple de la casa Ferraz en Valencia, que fueron arrancadas y trasladadas a lienzo, utilizaron antibióticos en forma de inyecciones para curar los deterioros de los temples.

3.5.1.4.- Estancia en el Institut für Technologie der Malerei de Stuttgart (Alemania) en 1964.

El 7 de agosto de 1964 se le concedió a Luis Roig d'Alós una de las pensiones de estudios convocadas por resolución del 2 de junio de 1964 por la Comisaria de Protección Escolar del Ministerio de Educación Nacional de España. Pensión que sirvió para desarrollar durante el mes de junio de 1965 en el *Institut für Technologie der Malerei de la Staatliche Akademie der bildenden Künste de Stuttgart* de Alemania, un trabajo sobre "Estudio de una maquina eléctrico-técnica para forrados de cuadros", invención del profesor Straub y también conocer la "Aplicación de barnices plásticos para la conservación de la obra de arte"²⁷⁰, dirigido por el mismo investigador, el cual invitó a Roig d'Alós para que diera un cursillo de técnica restauradora en el citado Instituto y preparara un intercambio técnico entre estudiantes de los dos países. Para esta pensión le concedieron una cantidad de 10.000 pesetas.

El Ayuntamiento de Valencia no tuvo ningún inconveniente en concederle el permiso para poder ausentarse de su cargo de Restaurador Artístico Municipal durante el mes de junio y realizar los estudios de perfeccionamiento en Stuttgart.

Siendo un hecho de cierta relevancia, esta concesión fue publicada en muchos periódicos como el *Levante* el 11 de octubre de 1964, *Jornada* el 9 de octubre de 1964 o una entrevista que le realizaron publicada en *Las Provincias* el 10 de octubre de 1964.

La finalidad de Roig d'Alós para la realización del intercambio técnico y científico con el instituto de Stuttgart queda claro en palabras suyas:

*"Estudiar los procedimientos mecánicos electrónicos aplicados a la técnica de la restauración de cuadros, para luego introducirlo en España y en especial en mi cátedra de la Escuela Superior", con el objetivo de "La preparación de técnicos especialistas para que luego actúen en el Instituto Central de Restauraciones de Obras de Arte y Arqueología etc. que funciona en Madrid, dirigido por el actual Director General de Bellas Artes, con el fin de que España se coloque a la cabeza científica de Europa"*²⁷¹.

²⁷⁰ Justificante de la concesión de la beca a Stuttgart (Alemania). Ministerio de Educación Nacional. Comisario de distrito de protección escolar y asistencia social. 26 de agosto de 1964. Valencia. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1964/FOR_265.

²⁷¹ *Solicitud para la pensión de estudios para catedráticos de acuerdo con la convocatoria de fecha, B.O.E. 16-6-1964.* Archivo de la familia Roig Picazo.

El profesor Straub se interesó mucho por la técnica²⁷² que Roig d'Alós, como representante de España, aportó al Congreso Internacional celebrado en Roma en septiembre de 1961 y también por el Anteproyecto del Instituto Central creado en España. Straub en esos momentos estaba creando el Instituto Oficial en Stuttgart, y por ello deseaba que Luis le informase y orientase para tal fin.

En aquel entonces lo más interesante del Instituto de Stuttgart, a nivel instrumental, era una mesa automática al vacío para el forrado de los lienzos, refiriéndose Roig d'Alós a esos "*procedimientos mecánicos electrónicos*". Este equipamiento, que se fabricaba en Zurich, inventado por el profesor Straub no dañaba en absoluto la pintura. Al profesor Roig d'Alós le interesaba mucho conocer esta técnica y el funcionamiento, con el fin de introducirla en su Cátedra de Restauración de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia, ya que tenían gran cantidad de problemas a la hora de forrar los lienzos.

Esta mesa consistía en unas planchas de aluminio y una bomba para la extracción del aire. Mediante un termostato eléctrico, que hacía funcionar la resistencia entre las planchas de aluminio, se conseguía el vacío. El proceso de forrado consistía en colocar el lienzo en la mesa con el reverso hacia arriba, cubrirlo con una tela de poliéster y luego, con otra bolsa con tela de polivinilo, se tapaba herméticamente. De este modo se verificaba el vacío quedando forrada la tela sin estropear la pintura. Este proceso simplificaba una de las fases más traumáticas para obra como era el uso de la plancha eléctrica tradicional.

Gracias a esta pensión, obtuvo del profesor Straub, el permiso para reproducir la mesa en la clase de restauración de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Durante su estancia en el Instituto, aparte de conocer la funcionalidad de la mesa de vacío, intercambiaron conocimientos y procedimientos. Allí estudió el empleo de la resina AW.2²⁷³ de la empresa alemana BASF® (Badische Anilin- und Soda Fabrik), en el retoque y para hacer barnices. Para utilizar la resina en el retoque, la diluían en aguarrás y añadían cera de abeja blanqueada en trementina, quedando una consistencia de miel líquida. Para hacer barniz mezclaban la resina con trementina purificada.

También se interesó por una pasta de cera creada por el profesor Straub, para limpiar las tablas, lienzos y sobre todo las pinturas murales. Straub le

²⁷² Esta técnica está referenciada en el punto 3.5.1.2. Estancia en Italia en 1961.

²⁷³ La resina sintética AW.2 de la empresa alemana BASF se dejó de fabricar en 1967. Esta era soluble en aguarrás y tenía muy buenas propiedades ya que no decoloraba, no envejecía, no se oxidaba y era reversible.

hizo ver la gran eficacia de esta pasta de cera en la eliminación de las zonas ennegrecidas de los frescos quemados. Esta pasta era simplemente una mezcla de cera blanca y trementina destilada.

Conoció de primera mano la fijación de la pintura de las tablas, los infrarrojos y la técnica de forrar al vacío con un adhesivo a base de cera mezclada con la resina AW.2. En el proceso de fijación de la pintura, utilizaba una espátula caliente que derretía la cera, la cual le interesó a Roig d'Alós, pidiendo que le fabricaran una y se la enviaran a Valencia. Después de realizar los estudios oportunos sobre la resina A.W.2, Roig d'Alós decidió introducirla entre los materiales, en su programa de enseñanza.

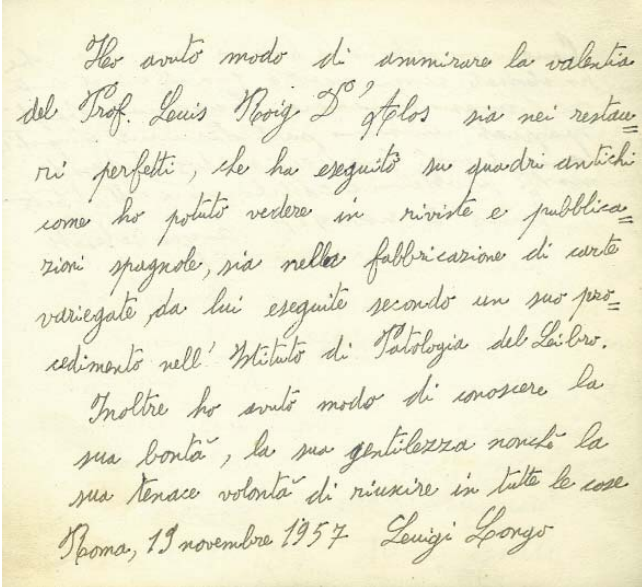
Durante su visita al *Institut für Technologie der Malerei y la Staatliche Akademie der bildenden Künste* de Stuttgart, se detuvo en el conocimiento tanto las instalaciones así como en el sistema y método pedagógico que empleaban. Pudo realizar entrevista con algunos de los 30 profesores y 80 ayudantes de ambas instituciones, aprovechando para visitar las más de 400 aulas. En ellas albergaban gran cantidad de laboratorios y por los documentos revisados hemos podido saber que uno de los espacios que más le llamó la atención fue el gabinete fototécnico observando que el aparato fotográfico era Suizo.

En relación con las ideas que pudo extraer de esta visita, destaca lo bien equipados que estaban sus laboratorios, haciendo posible el desarrollo de las investigaciones. Su buen equipamiento compensaba con la parte pedagógica, que estaba menos desarrollada.

A su vuelta de Stuttgart, le realizaron varias entrevistas exponiendo su experiencia de intercambio profesional y docente, como la que se recoge en el periódico *Las Provincias* el 17 de julio de 1965 o en el periódico *Arriba* el 22 de julio de 1965.

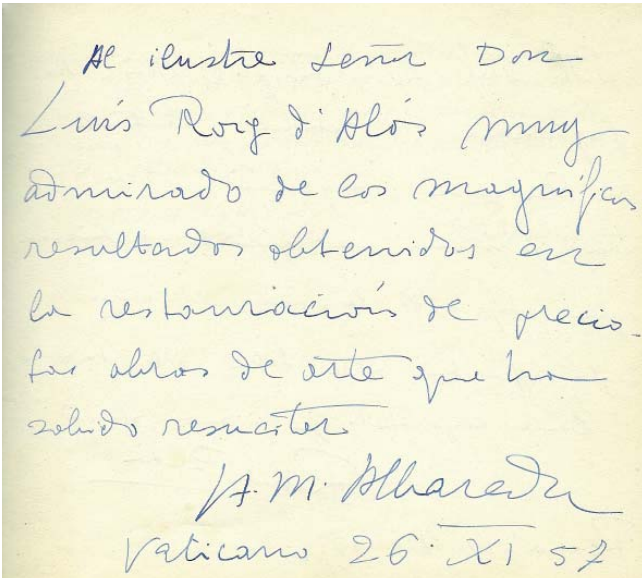
A modo anecdótico fueron muchos los que quisieron dejar constancia de estos intercambios a través de una carta o una dedicatoria en un pequeño cuaderno²⁷⁴ que él llevaba consigo. Tanto Umberto Baldini, Mauro Pellicoli, Giovanni Muzzoli, Luigi Longo, Piero Gallo, A. M. Albareda, Roberto Carita, Redig de Campos, Iginio Cupelloni, Pasquale Rotondi, Paolo Mora y algunos de los miembros del IIC, hablan del afecto y de lo valioso que ha sido conocerle y mantener un intercambio con él y esperan que haya sido útil la estancia en sus laboratorios y que aproveche al máximo su viaje por Italia.

²⁷⁴ Cuaderno personal de Luis Roig d'Alós, que conserva las dedicatorias realizadas por profesionales en el campo de la restauración, durante sus viajes al extranjero. Archivo de la familia Roig Picazo.



Ho avuto modo di ammirare la valentia del Prof. Luis Roig D'Alós sia nei restauri perfetti, che ha eseguito su quadri antichi come ho potuto vedere in riviste e pubblicazioni spagnole, sia nella fabbricazione di carte variegate da lui eseguite secondo un suo procedimento nell' Istituto di Patologia del Libro. Inoltre ho avuto modo di conoscere la sua bontà, la sua gentilezza nonché la sua tenace volontà di riuscire in tutte le cose.
Roma, 19 novembre 1957 Luigi Longo

Figura 3.78.-
Dedicataria de Luigi Longo a Luis Roig con fecha de 19 de noviembre de 1957.



Al ilustre Señor Don Luis Roig d'Alós muy admirado de los magníficos resultados obtenidos en la restauración de preciosas obras de arte que ha sabido rescatar.
A. M. Albareda
Vaticano 26. XI 57

Figura 3.79.-
Dedicataria de Anselmo Albareda a Luis Roig con fecha de 26 de noviembre de 1957.



Figura 3.80.- *Institut für Technologie der Malerei* de Stuttgart en Alemania.



Figura 3.81.- El Prof. Straub, director del Instituto, a la izquierda de la fotografía.

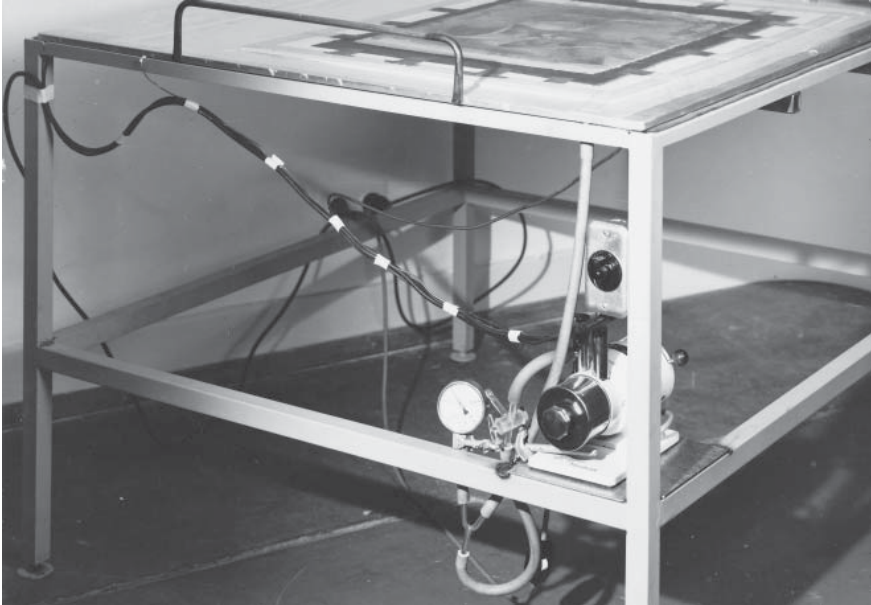


Figura 3.82.- Detalle de la mesa automática al vacío para el forrado de los lienzos, inventada por el Prof. Straub.



Figura 3.83.-Taller de restauración de tablas del Instituto.



Figura 3.84.- Luis Roig realizando el forrado de un lienzo en el Instituto.



Figura 3.85.- Roig d'Alós realizando trabajos de investigación dentro del instituto.

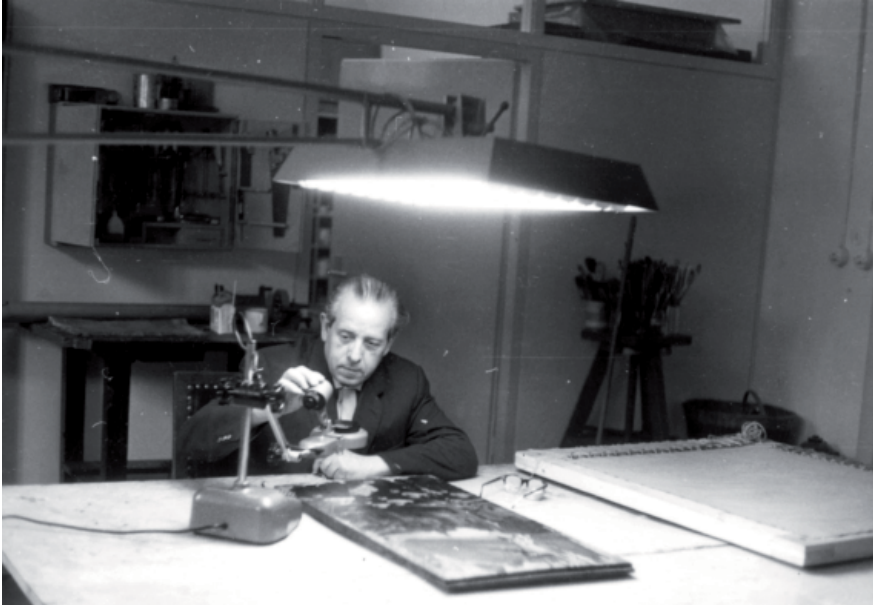


Figura 3.86.- Examinando una tabla.



Figura 3.87.- Roig d'Alós consolidando una tabla en el Instituto.

3.5.2. Comparación entre los procedimientos, materiales y técnicas pictóricas, utilizados en Italia y en España, por Luis Roig d'Alós, durante la primera mitad del siglo XX.

Hemos querido analizar las diferentes técnicas, que le interesaron a Roig d'Alós, utilizadas por los restauradores de los centros de investigación europeos, para realizar una comparación sobre qué tipo de materiales se utilizaban en Italia y España en la misma época. Para ello hemos profundizado en la pensión que le concedió el Ministerio de España en 1957 a Italia. Y entre los muchos intercambios queremos destacar el que realizó con la Dirección General de Monumentos, Museos y Galerías Pontificias en la Ciudad del Vaticano y con la Dirección General de Florencia.

Durante su estancia en el Vaticano, estableció vínculos profesionales con el Padre Abad Anselmo Albareda, prefecto de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Deoclecio Redig De Campos, director del taller de restauración y conservación de los Museos Vaticanos y el restaurador Iginio Cupelloni. En Florencia se puso en contacto con el director de la Dirección General de Florencia, Umberto Baldini y con Ugo Procacci, director del laboratorio de restauración de Florencia, como hemos comentado anteriormente.

En el año 2010, con el fin de aproximarnos a esta etapa profesional y conocer en profundidad su aprendizaje en dichos Museos, solicitamos una estancia breve de tres meses, financiada por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Politécnica de Valencia, para trasladarnos a los laboratorios de Restauración de los Museos Vaticanos²⁷⁵.

Durante este tiempo realizamos una búsqueda de información en los archivos de restauración y fotográficos de dichos laboratorios, bajo la dirección del Doctor Guido Cornini, *Curatore del Reparto per le Arti Decorative* de los Museos Vaticanos, consultando aquellos archivos de restauración de pintura de caballete y de pintura mural de la primera mitad del siglo XX, y en especial en el periodo comprendido entre la década de los años 30 y 60.

Como hemos visto, Roig d'Alós se interesó por la restauración que se había realizado en las Estancias de Rafael, concretamente en las salas de la Signatura, Heliodoro y la del Incendio, bajo la dirección en ese momento del conservador de los Museos Vaticanos Deoclecio Redig de Campos.

Al mismo tiempo tuvo la oportunidad de acceder a los andamios de la restauración que se estaba realizando en el muro de *Il Miracolo de la Messa di Bolsena* en la sala de Heliodoro intercambiando algunos aspectos del proceso con el restaurador Iginio Cupelloni. Gracias a los escritos que hemos

²⁷⁵ Requisito imprescindible para obtener una Tesis con Mención Europea.

encontrado en el archivo de la familia Roig Picazo y a las relaciones de las restauraciones que hemos consultado en los archivos de los Museos Vaticanos, hemos podido documentar tanto la restauración que se realizó en esa época como su estado de conservación, anterior y posterior a esta restauración.

El ciclo de pinturas de Rafael conocido como las Estancias, ha sido de nuevo objeto de un dilatado estudio preliminar a partir de la década de los 80 del siglo pasado, iniciándose con la estancia del Incendio bajo la dirección de Fabrizio Mancinelli y Gianluigi Colalucci como Inspector Jefe de las pinturas dentro del Laboratorio de Restauración y continuando en 1994 con la estancia de la Signatura, hasta la actualidad, bajo la dirección de Arnold Nesselrath teniendo como Inspector Jefe a Maurizio de Luca.

Además nos trasladamos a Florencia, durante un periodo muy corto, gracias a la financiación recibida en febrero de 2010 por el proyecto CHARISMA ARCHLAB²⁷⁶. Esta investigación consistía en indagar en los arranques que se hicieron durante la primera mitad del siglo XX y que fueron expuestos en el *Forte di Belvedere*, ya que Roig d'Alós, en su estancia en Florencia, estudió la colección de 96 frescos trasladados a tela e instalados allí.

Toda la labor realizada durante estas dos estancias breves de investigación de 2010 en Roma y Florencia la expondremos a continuación, describiendo las diferentes intervenciones que se han realizado en las estancias de Rafael y profundizando en la pared de *Il Miracolo de la Messa di Bolsena*, objeto estudio de la estancia en Roma. Asimismo expondremos los datos obtenidos de las entrevistas realizadas a dos restauradores en Florencia, para comprender las intervenciones de arranque que se hicieron en Florencia durante la primera mitad del siglo XX y que fueron expuestos en el *Forte di Belvedere*. De todo lo obtenido tras la investigación, analizaremos los resultados comparando las técnicas que utilizaban los restauradores italianos y las que Roig d'Alós utilizaba en Valencia durante la primera mitad del siglo XX.

²⁷⁶ El Proyecto CHARISMA tiene como objetivo la colaboración en distintos aspectos relacionados con la aplicación de las técnicas de análisis científico para el mejor conocimiento de los materiales que componen las obras de arte y sus problemas de conservación. ARCHLAB permite el acceso para consulta de información técnica contenida en los archivos de varias instituciones europeas.

3.5.2.1. Investigación llevada a cabo en las Estancias de Rafael de los Museos Vaticanos.

En 1922 se fundó la Pinacoteca y el Laboratorio de Restauración de los Museos Vaticanos. Proyectado por Luca Belrami, incorpora una novedad técnica a través de un gran montacargas, que era una solución para reducir las distancias y el tiempo de un traslado entre las salas y el laboratorio.

A partir de 1929 nació el Estado del Vaticano y los Museos entraron a formar parte de la estructura de gobernación. Durante la segunda guerra mundial (años 1943-45), el Vaticano jugó un papel muy importante en la salvaguarda del patrimonio artístico italiano. Fue Bartolomeo Nogara, durante su servicio como director entre 1920 y 1954, el que guio con gran inteligencia el paso del antiguo al nuevo régimen. En el periodo en el que ostentó el cargo de director, nació el Laboratorio de Restauración de pintura, fundado en 1923 por Biagio Biaggetti y en 1926 el Laboratorio de Restauración de tapices. A finales de los años 30 los Museos Vaticanos se encontraban perfectamente organizados y estructurados. Como fase final se puede establecer la fecha de 1937, cuando Biagio Biaggetti fundó el Gabinete de Investigación Científica.

En el periodo conocido como: Roma *città aperta*, en 1944, ocupada por las tropas alemanas, Bartolomeo Nogara, organizó y gestionó de forma impecable el ingreso, primero, y la sucesiva devolución, después, de las obras de arte italianas. Obras que durante la guerra habían sido almacenadas en los depósitos menos seguros de Sassocorvaro y de Carpegna, provincia de Pesaro y Urbino respectivamente (Gabielli, 2009: 305-319; Nesselrath y Paolucci, 2009: 145-156).

Los frescos objeto de nuestro reencuentro fueron realizados por Rafael Sanzio de Urbino (1483-1520), cuando contaba con apenas 25 años. En 1508 dejó Florencia para responder a la invitación de Giulio II della Rovere (1503-1513), el gran papa del Renacimiento, que lo requirió para que pintara el nuevo apartamento que había escogido en el Palacio Vaticano. Rafael, poco conocido en aquel momento, fue presentado por Donato Bramante, arquitecto del Vaticano. A finales del siglo XV, estas habitaciones ya habían sido decoradas por Piero della Francesca, Bramantino, Fra Bartolomeo della Gatta, il Sodoma, Luca Signorelli y Pietro Perugino (Massi, 1914-1922: 35). Giulio II della Rovere no dudó en encomendar al artista la decoración completa del nuevo apartamento papal haciendo destruir, sin ningún miramiento, la obra de sus ilustres predecesores (Redig de Campos, 1955: 4).

De las cuatro salas llamadas *Estancias de Rafael* solo las dos centrales, construidas por Nicolás V, y llamadas de *La Signatura* y de *Heliodoro* fueron realizadas casi completamente por Rafael. La del *Incendio* se llevó a cabo por

sus discípulos y ayudantes, a través de cartones y dibujos suyos, bajo su vigilancia y supervisión. La última, la más grande, dedicada a *Las hazañas de Constantino*, es obra de los discípulos, que continuaron hasta el año 1524 (Redig de Campos, 1955: 4).

La *Stanza della Segnatura*, comenzada en 1508 (Papafava, 1989), destinada a estudio y biblioteca privada del papa Giulio II, fue llamada de este modo porque fue destinada a la sede del *Tribunale di Segnatura e Grazia*, donde se firmaban los actos más importantes. Conserva los mejores trabajos que Rafael pintó con su propia mano: *La Disputa del Sacramento* y *La Scuola d'Atene*, como glorificación de la verdad; la idea de lo bello sugerida por la poesía y mostrada en *Il Parnaso* y *La Giurisprudenza*.

Aquí mostramos una tabla con los exámenes y las restauraciones que se han realizado en la estancia de *La Signatura* desde los años 30 hasta los años 60²⁷⁷.

²⁷⁷ Toda la información mostrada en las tablas se ha recogido de las relaciones de restauración “Racolta- relazioni Stanze di Raffaello” y “Relazioni Murali-1930-1959” que hemos consultado en el Archivo de los Laboratorios de Restauración de los Museos Vaticanos (ALR).

Tabla 3.5. Exámenes e intervenciones de conservación y restauración, realizados durante la primera mitad del siglo XX en las paredes de la Estancia de la Signatura.

	Pared	1930	1940-1949	1950-1960
Stanza della Segnatura	<i>Disputa del Sacramento (Raffaello)</i>	1930 Examen	1943-45 Examen y documentación 1946 Examen superficie cromática 1946-52 Restauración	
	<i>Scuola di Atene (Raffaello)</i>	1930 Examen 1934-35 Examen	1943-45 Examen y documentación	1954 Examen previo a la restauración 1954-57 Restauración
	<i>Il Parnaso (Raffaello)</i>	1934-35 Examen	1943-45 Examen y documentación 1944 Trabajo de consolidación zona baja	1957-62 Restauración
	<i>Giurisprudenza (Raffaello)</i>	1930 Examen 1934-35 Examen	1943-45 Examen y documentación	1952-54 Restauración
	Bóveda (<i>Raffaello</i>)		1943 Examen 1945-48 Estado de conservación	1956 Restauración 1958-60 Restauración

En la *Stanza di Eliodoro*, decorada entre los años 1511 al 1514, era donde el pontífice recibía de forma privada a los invitados ilustres. En ella se representa *La Cacciata di Eliodoro dal tempio*, *La messa di Bolsena*, *L'Incontro di Leone I con Attila* y *La liberazione di San Pietro*, desarrollando el tema histórico de la intervención de Dios a favor del pontífice y del pueblo cristiano

(Cornini *et al.*, 1996: 268). Esta vez la intervención de Giulio II fue determinante, y en las escenas podemos ver alusiones a muchos pasajes importantes de su reino.

Mostramos una tabla como la anterior, esta vez referida a *La Estancia de Heliodoro*

Tabla 3.6. Exámenes e intervenciones de conservación y restauración, realizados durante la primera mitad del siglo XX en las paredes de la Estancia de Heliodoro.

	Pared	1930	1940-1949	1950-1960
Stanza di Heliodoro	<i>Cacciata di Eliodoro dal tempio (Raffaello)</i>	1930 Examen 1934-35 Examen y eliminar las partículas de polvo	1943-45 Examen y documentación	1960-63 Restauración
	<i>La messa di Bolsena (Raffaello)</i>	1930 Examen 1934-35 Examen	1943-45 Examen y documentación	1957-60 Restauración
	<i>L'Incontro di Leone I con Attila (Raffaello y ayudantes)</i>	1930 Examen	1943-45 Examen y documentación	1954-57 Restauración
	<i>La liberazione di San Pietro (Raffaello)</i>	1930 Examen estado de conservación 1935 Examen 1938-39 Consolidación	1943-45 Examen y documentación 1944 Consolidación	1951 Restauración 1963-65 Restauración
	<i>Volta (bóveda)</i>			1957-60 Restauración

Hemos profundizado en el fresco de *La messa di Bolsena* por ser este en el que se estaba actuando cuando el restaurador Roig d'Alós llegó en 1957 a los Museos Vaticanos, como hemos indicado anteriormente.

Luis Roig d'Alós, accedió junto con el Profesor Iginio Cupelloni, al andamio, que ascendía hasta el último entablamento, casi tocando la bóveda, desde dónde le fue explicando todo el proceso de la restauración, sus deterioros, el

significado representativo de las pinturas con todos sus personajes, acciones, motivos, tema y composición²⁷⁸.

El fresco denominado *La messa di Bolsena* sobre la pared de la derecha, ilustra un hecho milagroso ocurrido en el año 1263, cuando un sacerdote, de viaje hacia Roma, se detuvo en esa ciudad a decir misa en la Iglesia de Santa Cristina. Llegado el momento de la consagración, vio gotas de sangre destilando por la sagrada forma y dicho milagro le hizo constatar la veracidad de la consagración eucarística. Este milagro conocido como la Transubstanciación se instituyó como la fiesta del Corpus Christi y se construyó la espléndida Catedral de Orvieto, donde aún hoy se venera el Corporal con la imponente mancha de sangre divina. (Redig de Campos, 1955: 43).

Rafael muestra el momento dramático en que se cumple el milagro ante los fieles reunidos en esa iglesia. La pared sobre la que tuvo que pintar esta escena, no parece, por su superficie irregular, la más apta, debido a la presencia de un ventanal desviado hacia la izquierda del luneto. El deseo de superar la dificultad de corregir esta simetría, y más aún, de servirse de ella condiciona de manera magistral la composición. (Redig de Campos, 1955: 43).

Ante el altar, ligeramente inclinado, el sacerdote levanta sobre el cáliz la partícula consagrada y contempla con mirada amorosa la mancha de sangre en forma de cruz, impresa cuatro veces sobre el corporal desdoblado. Su gesto, y aquí hay que admirar la fina intuición de Rafael, no se separa nada del ritual. No tiene nada de dramático ni demuestra ningún asombro, sino solamente un consuelo íntimo y profundo. No ocurre lo mismo con la muchedumbre de hombres, mujeres y niños de la esquina izquierda, en quienes lo inesperado del prodigio enciende la curiosidad sin perder el fervor. Esta parte de la obra, está toda compuesta de volúmenes inestables, de figuras en movimiento que dan una sensación de incertidumbre, de duda y al mismo tiempo, inclinadas como están casi todas para ver mejor lo que pasa, cargan sobre el arco asimétrico de la ventana, moviéndolo óptimamente hacia el centro del luneto. La otra parte del fresco, está ocupada por personajes que se muestran inmóviles, todos arrodillados; por masas sólidas, que expresan la constancia de la fe: Giulio II, a la derecha del altar, adora la hostia milagrosa, algunos escalones más abajo, dos cardenales, Rafael Riario y San Giorgia, seguidos por los dos prelados de la corte; y finalmente, al pie de la escalera, arrodillados junto a la silla gestatoria se encuentran cinco guardias suizos (Redig de Campos, 1955: 45).

²⁷⁸ “Las Estancias del Vaticano pintadas por Rafael. Intercambio técnico sobre el procedimiento empleado en la restauración de los frescos”. En: Memoria sobre la pensión realizada en Italia en 1957 por Luis Roig d'Alós. Archivo de la familia Roig Picazo.

También aquí la decoración es de tipo arquitectónico y muestra el interior de una gran Basílica, con arcos, pilastras y columnas jónicas, como en *La Escuela de Atenas* y en *Heliodoro*; también aquí, como en aquellos frescos, el edificio se abre al fondo con un arco recortado sobre el cielo, pero su función no es tan esencial, ni su planta tan evidente. Un extraño banco de coro semicircular con los asientos y la balaustrada hacia fuera, aíslan de la nave la escena principal haciéndola descollar en claro sobre el color marrón oscuro de sus paneles, donde trata de vencer la luz excesiva del ventanal de abajo (Redig de Campos, 1955: 46).

El intento más colorista de la segunda Estancia, clarísimo en cada uno de los frescos, se precisa con la máxima evidencia en el grupo de los suizos: cinco retratos sacados de la realidad, con un relieve extraordinario, seguramente una de las obras cromáticas de Rafael donde se conserva su frescura más primitiva. La técnica, en realidad, bastante compleja, tiene una apariencia simple. (Redig de Campos, 1955: 46).

Durante el examen del estado de conservación que presentaban estas pinturas, efectuado en 1930 (ALR. Protocolo nº 679B)²⁷⁹, realizado en esta pared se observó que había varias zonas del fresco que debían ser consolidadas porque el *intonaco* estaba desprendiéndose y a su vez observaron que el arco que cierra el fresco, junto con el fondo arquitectónico, estaba repintado al temple por Carlo Maratta²⁸⁰ en 1702 (Lioni y Bellori, 1731: 237; De Marchi, 1990: 269).

Tras otro examen posterior, realizado por Umberto Mander en Agosto de 1934-35, (ALR. Protocolo nº 1066) se procedió a la eliminación del polvo superficial (*spolveratura*) y a una consolidación superficial provisional de las partes más delicadas mediante veladuras con cola de pescado (*reincollate con soluzione di ittiecolla*). Por lo que se deduce del examen los colores se conservaban bien.

En 1943-45 (ALR. Protocolo nº 2637), los restauradores Umberto Mander e Iginio Cupelloni, procedieron a la estabilización, con vendas de gasa, de algunos puntos con peligro de desprendimiento.

Ya en Marzo de 1957, se realizó la restauración de la pared que nos ocupa. Restauración que se prolongó hasta Abril de 1960, con solo un periodo en el que fue suspendida de octubre de 1958 a diciembre de 1959.

²⁷⁹ Toda la información se ha recogido de las relaciones de restauración “*Raccolta-relazioni Stanze di Raffaello*” y “*Relazioni Murali-1930-1959*” que hemos consultado en el Archivo de los Laboratorios de Restauración de los Museos Vaticanos (ALR).

²⁸⁰ Camerano 1625- Roma 1713. Pintor italiano que trabajó principalmente en Roma.

Gracias a los Archivos de Luis Roig d'Alós hemos podido saber en qué estado se encontraba el fresco cuando éste subió al andamio e Iginio Cupelloni le informó de todos sus deterioros:

“Los deterioros sufridos por la humedad y las grasas producidas por el ácido esteárico, la exhalación de los visitantes y la poca renovación de la atmósfera, cargada por las emanaciones de gases producidos por variados efectos etc. Unido a los siglos de existencia con la acumulación de humedades concentradas en los muros hace que el revoque en parte se haya desprendido de la pared formando ampollas y abolsamientos dejando entre las capas huecos, muy peligrosos y que reducen su fijación. La superficie se ha ennegrecido y es preciso limpiar para quitar la capa superficial que ahoga los tonos y ensucia las pátinas, así como la oxidación de los pigmentos por los agentes atmosféricos etc.

Los desconchados producidos por el desprendimiento de gases internos debido a las emanaciones del sulfato de cal de la preparación y anteriores restauraciones con yeso, para tapar las grietas producidas por el resecado del intonaco, al perder la cal el vehículo acuoso, grietas acentuadas cada vez más por no actuar a su debido tiempo”²⁸¹.

El documento que hemos consultado en los Archivos de restauración de los Museos sobre la restauración de la pared que nos ocupa firmado por el restaurador Iginio Cupelloni (ALR. Protocolo nº 3816), nos informa del seguimiento de la misma, del cual hemos podido sacar estas conclusiones:

- La lesión que se encontraba en la ventana rellena con yeso, fue eliminada y vuelta a rellenar con ladrillo y mortero (mattoni e malta).
- Realizaron la consolidación de abajo a arriba con cal y caseína.
- Eliminaron 16 grapas de bronce, que habían sido añadidas junto con muchas más, durante la restauración de Maratta en los años 1702, porque el *intonaco* se había separado del muro y como en aquella época no consolidaban con inyecciones, como se hace actualmente, introdujeron estas grapas, dentro del *intonaco* y luego las estucaron y reintegraron.

²⁸¹ “Las Estancias del Vaticano pintadas por Rafael. Intercambio técnico sobre el procedimiento empleado en la restauración de los frescos”. En: Memoria sobre la pensión realizada en Italia en 1957 por Luis Roig d'Alós. Archivo de la familia Roig Picazo.

- En una zona del fresco, el *intonaco* se había desplazado haciendo que el dibujo no coincidiera. Como no se podía seguir el dibujo, utilizaron un criterio de reintegración mediante un estuco a bajo nivel y una tinta neutra gris. Las lagunas más grandes e importantes se retocaron con la técnica al fresco reconstruyendo el dibujo con una tonalidad más baja.
- En algunos colores oscuros, después de la limpieza se producía un tono blanquecino que durante el proceso de restauración probaron a eliminarlo con varias sustancias que les facilitó el Gabinete Científico, sin éxito, optando por tapar este emblanquecimiento con veladuras a base de pigmentos con la técnica de la acuarela.

Durante nuestra visita y tras subir al andamio y ver de cerca las pinturas, mantuvimos una conversación con Paolo Violini, el cual nos explicó el estado de conservación de la pintura mural antes de comenzar la restauración en 2009 y que métodos estaban utilizando para la restauración actual:

- La limpieza que se realizaba en los años 60 era mediante agua caliente y algunas veces utilizaban un producto de consistencia cremosa y de tono verdoso, que en este caso no la utilizaron en las estancias de Rafael.
- En el caso de *La cacciata d'Eliodoro* se realizó un "strappo" en una pequeña zona del fresco, porque el *intonaco* se había hinchado demasiado y no se podía llevar al sitio. Tras la realización del "strappo" se eliminó todo el "intonaco" dañado y se rellenó con "intonaco" nuevo, volviendo a colocar en su sitio el trozo arrancado.
- Durante la restauración comenzada en 2009, de la cual, durante nuestra visita en 2010, solo les quedaba por finalizar la parte baja, tuvieron que realizar una limpieza muy delicada, ya que encontraron los frescos con diferentes niveles de suciedad, debido a que en la restauración de los años 60 no realizaron una limpieza homogénea, dejando los colores blancos más limpios y las zonas de los laterales más sucias. Es por ello que han tenido que entender hasta qué punto había que homogeneizar la limpieza.
- Respecto a la consolidación no han tenido que intervenir demasiado ya que el trabajo realizado en los años 1957 ayudó a que el fresco se conservara estable. Han intervenido sobre todo en el arco lateral.
- Las grietas las han vuelto a estucar y reintegrar.
- Las reintegraciones realizadas en el año 1957 con la técnica al fresco

se mantienen estables y las nuevas han sido realizadas con tonos neutros y con puntillismo.

Durante el periodo en el que Luis Roig d'Alós estuvo en los Museos Vaticanos, tenemos la certeza de su intercambio gracias a los documentos, que tanto Deoclecio Redig de Campos en los Museos Vaticanos, como Cesare Brandi, en el *Istituto Centrale per il Restauro* (I.C.R.) le enviaron para certificar su estancia en los centros respectivos²⁸².

En los apuntes de Roig d'Alós, hemos encontrado que durante su visita a la restauración de las pinturas y al observar la técnica empleada por estos restauradores del Vaticano pudo apreciar que el sistema de inyecciones no era el más adecuado, debido al tipo de deterioro de los frescos y dio su opinión sobre la técnica que consideraba más adecuada en este caso, poniéndola en práctica inmediatamente.

Respecto a las otras dos estancias, y para resumir, mostraremos tan solo una breve descripción y una tabla con las relaciones tanto de los exámenes como de las restauraciones que se han realizado durante el periodo que nos ocupa.

a.- ***Stanza dell' Incendio di Borgo***, realizada entre 1514 y 1517, era la habitación destinada a comedor. Está casi totalmente pintada por los alumnos de Rafael. Los frescos describen episodios de la vida de dos papas, Leone III y Leone IV.

²⁸² Ver anexo 9. Documento nº 9. Carta enviada por Deoclecio Redig de Campos para Luis Roig d'Alós el 18 de diciembre de 1957 desde Monumenti Musei e Gallerie Pontificie. Direzione Generale. Stato Della Città del Vaticano. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1957/FOR_134.

Ver anexo 9. Documento nº 8. Carta enviada por Cesare Brandi para Luis Roig d'Alós el 18 de diciembre de 1957 desde Roma. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: REC-1957/FOR_135.



Figura 3.88.- Pared de la *Scuola d'Atene*. Archivo fotográfico de los Museos Vaticanos.



Figura 3.89, 3.90.; 3.91.- Filósofo en la pared de la *Scuola d'Atene*, antes, durante y después de la restauración. Archivo fotográfico de los Museos Vaticanos.



Figuras 3.92.; 3.93.-
Antes y después del
strappo realizado en la
pared de la *Cacciata di*
Eliodoro dal tempio.
Archivo fotográfico de
los Museos Vaticanos.



Figura 3.94.- Pared de la *Messa di Bolsena*. Archivo fotográfico de los Museos Vaticanos.



Figura 3.95.- Grapas y estucado en la *Messa di Bolsena*. Archivo fotográfico de los Museos Vaticanos.

Tabla 3.7. Exámenes e intervenciones de conservación y restauración, realizados durante la primera mitad del siglo XX en las paredes de la Estancia del Incendio.

	Pared	1930	1940-1949	1950-60
Stanza dell'Incendio di Borgo	<i>L' Incendio di Borgo (Raffaello)</i>	1930-33 Consolidación 1932-33 Restauración 1934 Examen 1934 Restauración 1935 Restauración 1936-37 Consolidación 1938-39 Restauración 1939-42 Restauración	1943-45 Examen y documentación	
	Incoronazione di Carlo Magno (Raffaello y ayudantes)		1943-45 Examen y documentación	
	<i>Giuramento di Leone III (Raffaello y Pellegrino da Modena)</i>	1930 Reparación sobre la pared de la ventana	1943-45 Examen y documentación	1954 Restauración
	<i>Battaglia di Ostia (Raffaello y Pellegrino da Modena)</i>	1930-33 Restauración y consolidación 1933-34 Restauración zona baja 1938 Restauración	1943-45 Examen y documentación	1962-64 Limpieza
	<i>Volta (bóveda) (Perugino e bottega)</i>	1934-35 Examen y consolidación intonaco 1938-39 Restauración parcial 1939-42 Consolidación	1940 Restauración	

b.- **Sala di Costantino** está destinada a ilustrar la derrota del paganismo y el triunfo oficial de la religión cristiana. Rafael no tuvo casi tiempo para decorar esta estancia antes de su muerte en 1520, la cual fue finalizada por sus discípulos, entre ellos Giulio Romano y Giovan Francesco Penni en 1524.

Tabla 3.8. Exámenes e intervenciones de conservación y restauración, realizados durante la primera mitad del siglo XX en las paredes de la Estancia de Constantino.

	Pared	1930	1940-1949
Sala di Costantino	<i>Battesimo di Costantino</i> (Giulio Romano, Gian Francesco Penni y ayudantes)	1930 Examen y eliminación del polvo 1936-37 Examen <i>intonaco</i> y color 1937- Restauración	1945 Restauración y consolidación
	<i>Aparizione della Croce</i> (Giulio Romano, Gian Francesco Penni y ayudantes)	1930 Examen y eliminación del polvo 1935 Examen y documentación 1936 Estado de conservación	1944-46 Restauración
	<i>Battaglia di Costantino contro Massenzio.</i> (Raffaello, Giulio Romano, Gian Francesco Penni y ayudantes)	1930 Examen y eliminación del polvo 1936-37 Examen y documentación 1939-1941 Restauración	
	<i>Donazione di Roma</i> (Giulio Romano, Gian Francesco Penni y ayudantes)	1930 Examen y eliminación del polvo 1935 Examen y documentación 1937 Restauración 1937-38 Restauración 1938-39 Restauración	1945-46 Restauración 1946 Restauración luneto
	<i>Volta (bóveda)</i> (Tommaso Laureti)	1935 Examen 1938- 39 Restauración	1943-44 Restauración 1944 Restauración 1947-48 Restauración

Tras la consulta de los informes que realizaron los restauradores, Iginio Cupelloni, Umberto Mander, Guglielmo Mizzoni, Enrico Guidi, Giovanni Grossi, Luigi Brandi, Giovanni Carlo Rigobello, Raffaele Burattini, B. Caseone, Giorgio Bonetti, Antonio Aloisi. Hemos observado que las técnicas que utilizaban durante la primera mitad del siglo XX, en los Museos Vaticanos, no

variaron prácticamente. A continuación podemos mostrar una tabla donde especificamos las técnicas y procedimientos que utilizaban durante la restauración.

Tabla 3.9. Técnicas y procedimientos que utilizaban los restauradores italianos durante la restauración de pintura mural.

Año	Consolidación	Limpieza	Estucado	Reintegración
1927	Inyecciones con caseína muy diluida Inyecciones con cal y puzolana			
1930	Inyecciones con caseinato cálcico			
1938	Inyecciones con caseinato cálcico			
1939	Inyecciones con caseína muy diluida y mortero		Cal y puzolana	
1944	Caseína y mortero			En las lagunas grandes con fresco. En las pequeñas con acuarela y pigmento con caseína.
1945			Cal y puzolana	
1946			Cal y puzolana	Tempera
1957	Caseinato cálcico	Agua templada		Veladuras con acuarela
1960	Caseinato cálcico	Agua templada		
1963	Caseinato cálcico	Tampones de algodón con Agua templada. Algunos retoques más complicados con bicarbonato sódico		

Después de concluir con el estudio de la pintura mural, realizamos una búsqueda destinada a la pintura de caballete, dentro del archivo del Laboratorio de Restauración de los Museos Vaticanos. Para ello realizamos una selección de las restauraciones que se llevaron a cabo durante los años 1949 y 1957, ya que fue en estos dos años cuando le concedieron a Luis Roig las pensiones de estudios en Italia. Mostramos unas tablas con las técnicas que se utilizaban durante estos periodos, tanto en los Museos Vaticanos como las que utilizaba Luis Roig en España.

En Italia:

Año 1949 (Restauradores: Luigi Chiaserotti, Giovanni Micossi)

Tabla 3.10. Materiales y técnicas utilizados en algunos procesos de intervención sobre pintura de caballete, por los restauradores Luigi Chiaserotti y Giovanni Micossi en 1949.

Reintegración	Colores a témpera Colores pastel para zonas más grandes
Protección final	Barniz Mástice

Año 1957 (Restauradores: Luigi Brandi, Burattini, Giovanni Micossi)

Tabla 3.11. Materiales y técnicas utilizados en algunos procesos de intervención sobre pintura de caballete, por los restauradores Luigi Brandi, Burattini y Giovanni Micossi en 1957

Reintegración	Colores al óleo muy líquidos, con sucesivas veladuras, utilizaban a veces el <i>tratteggio</i> para contornear las zonas reintegradas como método de reconocimiento
Limpieza	El barniz se eliminaba con una mezcla de esencia de trementina y alcohol Utilizaban el <i>bisturí</i> para eliminar residuos de suciedad y excrementos de insectos
Estucado	Yeso de Bolonia y cola de pescado en pequeños faltantes
Protección final	Barniz opaco (<i>Watteau-Mat</i>), Damar

Luis Roig en los años 60:

Tabla 3.12. Materiales y técnicas utilizados por Luis Roig d'Alós en la restauración de pintura de caballete durante los años 60 del siglo XX.

Protección del anverso	Almidón y tiras de papel de manila blanco de 8 a 10 cm
Limpieza	Eliminación del moho con inyecciones de penicilina Si tiene poca suciedad con aguarrás o mezclando este con alcohol. Amoniaco, ácido acético, y combinando los dos Se neutraliza la acción de los disolventes con aguarrás o con agua y bicarbonato
Forado	Tela de lino o hilo
Desprotección del anverso	Agua caliente reblandece el almidón y elimina el papel
Barniz	Holandés (si la pintura es de poco espesor) Almáciga blanca (si tiene una capa de pintura normal)
Estucado	Cola de pescado con blanco panet, dejándolo a nivel
Retoque	Barniz almáciga blanca con pigmento
Protección final	Almáciga blanca

3.5.2.2 Estudio de los frescos trasladados a tela expuestos en el Forte di Belvedere en Florencia.

Las primeras técnicas de arranque utilizadas a lo largo de la historia son las que Giorgio Vasari hace referencia en la vida de Spinello Aretino, Domenico Ghirlandaio y Botticelli en su libro de *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* publicado en 1550 (Procacci, 1957: 13 y 14). En un principio se usaban las técnicas de *stacco a masello* o el *stacco* que permitían arrancar la pintura con parte del muro para su conservación. Estos métodos eran demasiado pesados y hacían muy difícil arrancar pinturas de grandes dimensiones y su posterior traslado. A principios de siglo XX, se buscó una solución intentando que solo se arrancara la película pictórica, utilizando para ello la técnica del *strappo*. Se utilizó con algunos frescos, entre ellos dos muy famosos de Paolo Ucello del *Chiostro Verde en S. Maria Novella* en Florencia, aunque sin mucho éxito, es por ello que los demás frescos no fueron arrancados, siendo consolidados *insitu*. Cincuenta años más tarde fue de nuevo utilizado este método, ya que observaron que las pinturas arrancadas a principios de siglo se encontraban en un mejor estado de conservación que las que permanecían en el muro (Tintori, 1961: 221). Es entonces cuando comienzan a intervenir sobre la obra de arte bajo un aspecto conservativo realizando los *strappos*.

Durante la primera mitad del siglo XX, Florencia fue donde se realizaban más *staccos* y *strappos*. Esta técnica de restauración, que consiste en arrancar una pintura de su soporte mural, *se entendía como la intervención que resolvía todos los problemas de conservación* (Entrevista a Fabrizio Bandini. 5 de mayo de 2010. Ref.- 5).

En 1957 y 1958 se realizaron dos muestras de frescos arrancados en los locales del *Forte di Belvedere*, que ejemplificaban, a través de una serie de obras ilustres, los métodos del *stacco* y *strappo* en las pinturas murales (Paolucci, 1990: 11). En estas muestras se podían admirar obras como las de Andrea del Sarto, Giovan Battista di Jacopo llamado Il Rosso Fiorentino, Domenico Veneciano, Sandro Botticelli, Pietro della Francesca, Andrea del Castagno etc. (Baldini y Berti, 1957).

Luis Roig d'Alós, visitó la exposición en el *Forte di Belvedere* de 1957 durante su pensión de estudios a Italia. Aquí pudo investigar sobre la técnica que utilizaban para realizar estos arranques y contrastarla con la que él utilizaba en Valencia.

Todas estas obras de pintura al fresco, tienen las huellas del pasado conservando parte de intonaco (testigos de la época), compuesto por la argamasa de cal y arena y algunos con una adicción de carbonato de cal (mármol en polvo), cuyo espesor apenas se percibe porque están transportados de la pared al lienzo, para su conservación y saneamiento producido por la humedad que fue acumulando parásitos y hongos recitativos que al caminar de los siglos, han ido destruyendo la superficie del retoque (intonaco) y desprendiendo la capa de color incrustada al fresco. (Roig d'Alós)²⁸³.

Para profundizar más en esta cuestión, nos desplazamos durante un corto periodo²⁸⁴ al *Opificio delle Pietre Dure* en Florencia²⁸⁵, para así introducirnos en el mundo de la restauración en Italia y profundizar en la técnica de arranque de pinturas murales.

²⁸³ “La muestra de los Frescos destacados de los muros expuestos en las salas del Fuerte de Belvedere en Florencia”. En: Memoria sobre la pensión realizada en Italia en 1957 por Luis Roig d'Alós. Archivo de la familia Roig Picazo.

²⁸⁴ Esta estancia la pude realizar gracias al proyecto CHARISMA ARCHLAB, que nos financió la investigación en febrero de 2010.

²⁸⁵ En 1975 con la ley institucional del Ministerio de Bienes Culturales y ambientales todos los laboratorios de restauración florentinos se agruparon bajo el nombre de *Opificio delle Pietre Dure e laboratori di restauro*, gracias al estatus de autonomía que la antigua institución poseía.

En el transcurso de esta estancia visitamos las instalaciones del *Opificio*, consultamos bibliografía y tuvimos la oportunidad de mantener una conversación con dos restauradores, Fabrizio Bandini, director técnico de la sección de restauración de pintura mural y con Sabino Giovannoni, restaurador de los frescos de la Basílica de *Santa María dei Fiore* en Florencia. Estos nos hablaron sobre los métodos de restauración en pintura mural que se utilizaban en Italia durante la primera mitad del siglo XX y más concretamente la técnica que se usaba para la realización de los arranques y su traslado a nuevo soporte. Es aquí donde nos centramos en la técnica de traslado de los frescos a tela, ya que era una técnica que se utilizaba muy a menudo como método de conservación de la obra.

Ugo Procacci realiza una explicación en el catálogo de la Muestra de Frescos arrancados de 1957, sobre cuando se debe utilizar un *stacco* y un *strappo*. La operación de arranque de la pintura podía realizarse de dos maneras distintas, con el arranque de todo el intonaco y con el *strappo* del color. La utilización del *stacco* se realizaba cuando los frescos estaban bien conservados, en los que el color y el intonaco estaban muy bien adheridos. El *strappo*, sin embargo se usaba cuando las superficies no estaban bien cohesionadas con el intonaco (Procacci, 1957: 15).

De la bibliografía consultada y de las entrevistas con los restauradores, pudimos extraer que en los años 50 al no haber muchas aplicaciones científicas, Ugo Procacci, estudioso de la técnica del antiguo fresco toscano hasta finales de los años 1930, *pensaba que la degradación era de la propia obra, que esta había llegado a su declive natural y que por ello necesitaba ser intervenida, pensando que el strappo era un método que podía salvar la obra* (Entrevista a Fabrizio Bandini. 5 de mayo de 2010. Ref.- 5. Traducido por el autor).

Procacci pensaba que la única fórmula para salvar una obra era desprendiéndola del muro, es decir, del *intonaco* que se estaba disgregando. Colocarlo sobre un nuevo soporte era el único remedio y debido a este pensamiento, hubo una época en que se utilizó tanto esta técnica en Florencia.

En Florencia el 90 % de las pinturas eran arrancadas por especialistas en la técnica del *strappo* (Leonetto Tintori, Dino Dini, Giuseppe Rosi, Amedeo Benini, Alfio Del Serra). Se utilizaba esta técnica porque era más manejable y porque el *intonaco* en mal estado no se arrancaba.

La técnica del stacco debía cumplir los siguientes requisitos: intonaco sólido y que no hubieran abolsamientos de color. Para realizar un stacco se necesitaba que la pintura estuviera en buen estado de conservación.

Prácticamente todas las pinturas murales de los claustros de las iglesias estaban arrancadas, porque al estar expuestos directamente a la humedad del ambiente y a las lluvias ácidas, se habían deteriorado. Cuando la pintura estaba dañada y con levantamientos de pintura, previamente a los trabajos de arranque, hacían una preconsolidación con caseína o vinavil para hacer readherir provisionalmente las escamas de la pintura, intentando no fijarla demasiado porque debía ser arrancada. A continuación podían aplicar la cola encima sin peligro de que el color se desprendiera. Si la pintura no estaba en un estado de deterioro muy avanzado la limpiaban previamente. En caso contrario realizaban la limpieza posteriormente, arrancando toda la suciedad con la pintura.

En los años 50 hasta finales de la riada del 66, en Florencia se arrancaba muchísima pintura, hasta cuando la obra estaba en un estado de conservación bastante aceptable. Era un proceso que se realizaba como actuación preventiva, para evitar el deterioro. Estas pinturas dejaban de ser parte de la arquitectura y se volvían móviles, pudiendo ser expuestos en muestras, las cuales giraron por el mundo hasta finales de los años 70 (Entrevista a Fabrizio Bandini. 5 de mayo de 2010. Ref.- 5. Traducido por el autor).

En 1967, frente al problema de sulfataciones que tenía los frescos del Beato Angélico en el claustro de San Marco, Dino Dini (1912-1989), uno de los mejores profesionales surgidos de la escuela florentina, entendía que arrancar el Beato Angélico era destruirlo, porque era una materia muy sutil y al hacer un *strappo* perdía sus características de pintura mural. Este hecho le hizo investigar en un sistema para remediar estas sulfataciones y consolidar la pintura mural con descohesiones. En 1968 comenzó a realizar las primeras pruebas con hidróxido de bario creando un procedimiento al que llamó “Bario”, a base de empacos de carbonato de amonio e hidróxido de bario, el cual salvo muchas pinturas de ser arrancadas del muro (Dini, 1977, 69-80).

*Los históricos del arte, los directores del I.C.R., comenzaron a ver el *strappo* y el *stacco* de manera negativa y se realizó un cambio, no solo en Florencia, si no a nivel general. Fue entonces cuando se entendió que el *strappo* era un método que había que evitar porque destruía la pintura y esta perdía sus características (Entrevista a Fabrizio Bandini. 5 de mayo de 2010. Ref.- 5. Traducido por el autor).*

Tras el arranque, la pintura debía colocarse en un nuevo soporte por lo que hubo una búsqueda por encontrar el soporte idóneo. Este había sido durante

años la tela, que mantenía la pintura en tensión, pero al no ser elástica, hacía que se formaran microfisuras poniendo a la pintura en riesgo de desprenderse del soporte. La tela fue sustituida a partir de 1947 por un soporte más resistente y rígido derivado de la madera, como la Masonite® a base de fibras de madera prensadas con calor y tratadas con aceite de lino para impermeabilizar. Este soporte permitía al estrato pictórico respirar gracias a su porosidad, pero era muy pesado y representaba una verdadera dificultad en el proceso de instalación definitiva. Además era inflamable y biológicamente atacable (Mariotti, 1983: "161-180").

Los primeros soportes de madera estaban compuestos de un marco de madera y una hoja de masonite. A finales de los años 50 fueron sustituidos por el soporte de *masonite temperata de tipo "multistrato"* formado por tres folios de Masonite® de 0,5 mm cada uno, con un espesor total de 1,5 cm más la pintura, adheridos entre sí con cola en frío a base de caseína y formaldehído, unidos con remaches de aluminio.

En 1963 se hacen los primeros soportes de materiales compuestos en Florencia.

Sobre el 1963-64, se comenzaron a utilizar las resinas, soportes de resina de poliéster con fibra de vidrio, que podían ser muy delgados. Los primeros fueron de medio y de un centímetro, pero después los hicieron más ligeros, de un milímetro y medio de espesor. Cuando se trataba con soportes de grandes dimensiones, el que tuviera poco espesor era una ventaja ya que era más flexible y no hacía falta cortarlo en varias piezas para colocarlo en su sitio. La última evolución de los soportes ha sido la sustitución de la fibra de vidrio por la fibra de carbono, que es muy ligera (Entrevista a Fabrizio Bandini. 5 de mayo de 2010. Ref.- 5. Traducido por el autor).

Tras el arranque se nivelaba el reverso de la pintura, dejando entre 1,5 o 2 milímetros, y se colocaba un adhesivo con una tela. Para los frescos arrancados que posteriormente eran colocados en un soporte de Masonite®, utilizaban caseinato de calcio o resinas termoplásticas como adhesivo para unir la pintura a la tela.

El primer adhesivo fue el caseinato cálcico, aplicado por el reverso, con un tejido de lino o cáñamo, previamente lavado para eliminar el apresto, y para evitar los residuos. Se necesita una caseína y una cal de buena calidad (Entrevista a Sabino Giovanoni. 6 de mayo de 2010. Ref.- 11. Traducido por el autor).

A su vez, Fabrizio Bandini nos informó sobre algunos aspectos del proceso para la realización del *strappo* y algunos de los procesos de restauración que utilizaban a principios de siglo XX en Italia.

En los arranques de pinturas al seco, se aconseja la utilización de resinas en vez del tradicional caseinato, para ello, Tintori utilizaba Elvacite, que es una especie de Paraloid en solución

Para la limpieza se utilizaba carbonato de amonio, la consolidación se realizaba con caseinato.

Para estucar utilizaban cal y arena y reintegraban con el método de selección²⁸⁶ y con abassamento del intonaco. En lagunas grandes se dejaba, a veces, bajo nivel, es decir a nivel de arriño. Las lagunas pequeñas se dejaban a nivel. (Entrevista a Fabrizio Bandini. 5 de mayo de 2010. Ref.- 5. Traducido por el autor).

Sabino Giovanoni, también nos informó de los métodos para la reintegración en la restauración.

Los primeros estucos se realizaban con yeso y arena y posteriormente con cal y arena. En los años 60 se le añadía un poco de acetato de polivinilo. En la reintegración utilizaban pigmentos en polvo con caseinato de amonio como aglutinante, aquí también con caseína de buena calidad. En algunos sitios con acuarelas estables. Se buscaba en estas lagunas encontrar un valor respetuoso y no disonante con la parte pictórica, y que no prevaleciera sobre la pintura. En el "Istituto Centrale per il Restauro" utilizaban en los años 60 el rigatino. (Entrevista a Sabino Giovanoni. 6 de mayo de 2010. Ref.- 11. Traducido por el autor).

En Florencia se introdujeron unas variantes en los materiales usados habitualmente, como el caso del caseinato, que fue sustituido por el *Vinavil*[®] (dispersión vinílica) y en lugar de usar el *eternit* (derivado del cemento), usaban la *Masonite*[®] (derivado de la madera). El concepto fundamental era el mismo, liberar a los frescos de incómodos lugares climáticos donde fueron obligados a terminar en un corto periodo de tiempo (Tintori, 1989: 29).

El uso del *eternit* como soporte para las pinturas murales arrancadas, era aún más dañino que el cemento. Este material, además de ser duro y rígido,

²⁸⁶ Consiste en la reconstrucción formal y cromática del tejido pictórico de la laguna mediante el empleo de colores puros (no necesariamente primarios) seleccionados de entre los tonos circundantes al faltante, utilizando un grafismo.

poseía unas características físicas muy problemática, surgiendo eflorescencias salinas, nitratos y cloruros (C.B., 1950:19).

En las actas del Congreso del IIC, realizado en Roma en 1961, Leoneto Tintori expuso los métodos que se usaban en Italia para realizar los arranques de pinturas murales. Aquí explicaba como una operación previa al proceso de arranque era asegurarse de que la pintura era resistente al agua, en caso contrario se consolidaba la superficie con *Shellac* (goma laca) o la resina acrílica Paraloid B-72®. Haciendo hincapié en que estas resinas se debían usar en proporciones muy pequeñas y debían eliminarse siempre al final de la operación.

Antes de poner la cola había que tener en cuenta la humedad relativa del entorno en el que se trabajaba ya que podía influir a la hora de elegir la cola más adecuada. En ambientes secos se utilizaba una cola fuerte de carpintero, compuesta de huesos y en ambientes húmedos se utilizaba una cola de huesos y piel.

Una vez elegida la cola, se extendía una fina capa de cola caliente sobre la tela de cañamazo (tela de trama separada), lavada previamente para quitarle el apresto y encima de esta otra capa más gruesa de cola. Luego se ponía otra tela de algodón mediante una capa de cola más diluida.

Tras el secado de la cola, se procedía al *strappo*, desprendiendo la pintura desde los bordes. En el proceso de consolidación del reverso de la pintura, se podía aplicar tanto caseinato cálcico (utilizado mucho en Italia con muy buenos resultados a lo largo de los años) como una emulsión acrílica (más resistente y flexible, con el inconveniente de que al ser menos transparente que la caseína podía producir cambios de cromatismo en una pintura con poca capa de preparación) o una resina disuelta en bencina y acetona en vez de agua (la mejor elección, ya que la emulsión de resina poseía resistencia, flexibilidad y adhesión a la pintura, sin alterar el tono de la misma).

Una vez consolidado y seco el reverso, se procedía a la eliminación de las telas de arranque con agua caliente, finalizando el proceso con el traslado de la pintura a un nuevo soporte. En Tuscan el fresco se pegaba a una hoja de *Masonite*®. En el Camposanto de Pisa, después de la guerra, se utilizaron hojas de *eternit*, atornilladas a marcos de madera. Tintori prefería la *Masonite* porque era más flexible y porque debido a su composición no era sensible a las oscilaciones de temperatura y humedad (Tintori, 1961: 224).

Mostramos una tabla con algunos de los frescos que fueron expuestos en la Muestra del *Forte di Belvedere* en 1957, señalando la información de la obra expuesta, el restaurador que realizó la intervención de arranque e indicando qué técnica y en qué año se procedió para su ejecución.

Tabla 3.13. Relación de los frescos expuestos en 1957 en la Muestra del Forte di Belvedere.

Información Obra	Restaurador	Técnica	Año Intervención
Andrea del Sarto (1486-1531) <i>Natività della Vergine</i> Claustro de SS. Annunziata. Firencia	Dino Dini	<i>Strappo</i>	1958
Giovanni da San Giovanni (1592-1636) <i>Allegoria di Firenze, Siena e Pisa.</i> Piazza della Calza. Firencia	Dino Dini	<i>Stacco</i>	1952
Cennino Cennini (1370-1440) <i>Madona col Bambino</i> Gallerie. Firencia		<i>Strappo</i>	
Rosello di Jacopo Franchi y Ventura di Moro (1377-1456) <i>S. Pietro Martire Consegna gli stendardi ai capitani di S. Maria.</i> Oratorio del Bigallo. Firencia	Leonetto Tintori	<i>Strappo</i>	1953
Nardo di Cione (S. XIV) <i>Resurrezione</i> S. Maria Novella. Firencia	Leonetto Tintori	<i>Stacco</i>	1955
Andrea Orcagna (1320-1368) <i>Profeti</i> S. Maria Novella. Firencia	Amedeo Benini	<i>Stacco</i>	1940
Giovanni del Biondo (1334-1393) <i>Storia Francescana</i> S. Croce. Firencia	Dino Dini	<i>Stacco</i>	
Sandro Botticelli (1444-1510) <i>Annunciazione</i> Gallerie. Firencia	Leonetto Tintori		
Parri di Spinello (1387-1453) <i>S. Caterina D'Alessandria</i> S. Domenico. Arezzo	Dino Dini	<i>Stacco</i>	1954
Matteo Rosselli (1578-1650) <i>Angioli</i> Museo dell'Opera di S. Croce. Firencia	Dino Dini	<i>Stacco</i>	1952
Giovanni Da San Giovanni (1592-1636) <i>Allegoria dei Pucci</i> Gallerie, Firencia	Amedeo Benini	<i>Stacco</i>	

Giovanni da San Giovanni (1592-1636) <i>S. Lorenzo</i> Tabernacolo delle Stinche. Florencia	Giuseppe Rosi	<i>Strappo</i>	
Francesco Montelatici detto Cecco Bravo (1601-1661) <i>La Vergine; S. Giovanni</i> Museo di S. Marco. Florencia	Dino Dini	<i>Stacco</i>	
Jacopo Carrucci detto Il Pontormo (1494-1557) <i>Tabernacolo di Boldrone</i> Boldrone. Florencia	Giuseppe Rosi	<i>Strappo</i>	1955-56
Taddeo Gaddi (1300-1366) <i>Deposizione</i> Museo dell'Opera di S. Croce. Florencia	Amedeo Benini	<i>Stacco</i>	~ 1930
Gherardo Starnina (1360-1413) <i>Frammento</i> S. Maria del Carmine. Florencia	Amedeo Benini	<i>Stacco</i>	1936
Giovanni del Biondo (1334-1393) <i>Esequie Di S. Francesco</i> S. Francesco. Castelfiorentino	Giuseppe Rosi	<i>Strappo</i>	1957
Paolo Uccello (1397-1475) <i>Il Diluvio; Sacrificio e Ebrezza di Noè</i> Chiostrò Verde di S. Maria Novella. Florencia	D. Fiscale Leonetto Tintori	<i>Stacco</i> Recolocados	1909 1957
Bicci Di Lorenzo (1373-1452) <i>La Madonna col Bambino tra i SS. Leonardo e Giorgio</i> Porta S. Giorgio. Florencia	Giuseppe Rosi	<i>Stacco</i> sinopia	1955
Piero della Francesca (1415-1492) <i>Santo</i> Ex-chiesa di S. Chiara. Sansepolcro	Leonetto Tintori	<i>Stacco</i>	1957

3.5.2.3. Análisis comparativo de los resultados

A principios de siglo XX, en Italia, existían centros especializados para la restauración de obras de arte, con pocos medios en sus inicios, fueron creciendo y desarrollando la dotación instrumental de sus laboratorios, hasta ser unos institutos reconocidos y de gran prestigio internacional. Poseían laboratorios fototécnicos, donde usaban la técnica de inspección a base de ultravioleta, infrarrojos, los rayos X, para identificar las falsificaciones en cuadros y escritos.

En España, sin embargo, la restauración estaba muy poco valorada y la figura del restaurador poco definida. Poco a poco esta figura, fue apareciendo en los laboratorios de los Museos, y más tarde, se creó el Centro de Restauraciones Artísticas y Arqueológicas en Madrid. Roig d'Alós, en Valencia, tuvo la misión de crear una asignatura de restauración en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, sin ningún medio para impartirla, dirigida a la escultura y la pintura. Esto fue su mayor prioridad a lo largo de los 30 años que estuvo al frente de la asignatura, ya que una muerte repentina no le permitió seguir con esta difícil tarea. En este mismo año Cesare Brandi creaba el *Istituto Centrale per il Restauro* en Roma donde, además de restaurar obras de arte, se impartía docencia.

Como se puede apreciar, prácticamente este estudio se centra en los procesos de restauración de pintura mural, tanto en las estancias de Rafael como en los frescos arrancados en Florencia. Es así como hemos observado una similitud en la técnica que Roig d'Alós utilizó para el arranque de las pinturas murales con la que se utilizaba en Italia en ese periodo.

Durante el periodo de 1950 a 1966, en Italia, y mayoritariamente en Florencia, el 90% de las pinturas murales en deterioro eran arrancadas del muro con la técnica del *strappo*, como el único remedio para poder salvarlas. En Valencia, Roig d'Alós, utilizaba métodos que había aprendido consultando manuales e investigando sus propias fórmulas. La técnica del *strappo* solo la utilizaba en los casos en que era imprescindible que la pintura fuera arrancada de su soporte original, en este caso el muro. Es decir, cuando el edificio que albergaba las pinturas iba a ser derruido o cuando el muro tenía una gran cantidad de sales y no podían ser eliminadas. La técnica empleada por los restauradores italianos era la misma que emplearon los Stefananis de Bérgamo en los traslados de los frescos de los Pirineos catalanes hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona (MNAC) y el traslado, por Roig d'Alós, de los muros del Hostal de la Castellona de Sagunto al Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, San Pio V.

En una entrevista que salió publicada en la prensa local, Luis Roig declaraba:

[...] En España somos dos los que podemos hacer tal operación (refiriéndose a la técnica de arranque de pintura mural): Ramón Gudiol de Barcelona y yo, pero ambos con técnicas distintas [...]²⁸⁷.

La segunda parte de este proceso era el de la fijación de la pintura arrancada en un nuevo soporte que, como hemos visto anteriormente, en Italia fue evolucionando pasando de telas a soportes derivados de la madera. Estos soportes de madera podían ser atacados por microorganismos y eran inflamables, por ello siguieron evolucionando hasta los soportes compuestos de resina y fibra de vidrio. Roig d'Alós utilizó en prácticamente todos los arranques la tela y un bastidor como nuevo soporte, produciéndose en algunos casos, desprendimientos de la pintura, por las tensiones que producía la tela. Aunque hubo un caso en el que utilizó un tablero de *Masonite*[®] como nuevo soporte, en el arranque realizado en las pinturas al temple del Hostal de la Castellona en Sagunto.

Dentro ya de los procesos de restauración, diferenciamos las técnicas que se realizaban para la eliminación de la humedad en los frescos. En España, en ese momento, poseían medios modernos para realizar cualquier operación por difícil que fuera, atacando directamente la humedad y saneando el revoque, sin necesidad de recurrir directamente a la realización de un arranque. Para ello utilizaban aparatos eléctricos, inyectables para impermeabilizar y materiales impermeables e ignífugos, como el portland, sin tener necesidad de recurrir a los cambios de pavimentos (que nada tienen que ver con las bóvedas), ni a las inyecciones de goma laca (contraproducentes), ni a eliminar los espesores de los muros hasta llegar a dos centímetros de espesor y posteriormente utilizar braseros ardiendo para expulsar toda la humedad como Secco Suardo nombra en su manual (Secco Suardo, 1927: 547).

Asimismo en los procesos de consolidación, vemos como Roig d'Alós estaba en desacuerdo con los procesos que se utilizaban en Italia, proponiendo y elaborando sus propios métodos. En el siglo XX, el historiador italiano Mauro Pelliccioli, hijo los intonacos de los frescos de Giotto en Asís inyectando en la intermasa soluciones de goma laca y alcohol para que no se desprendiese el color, proceso con el que Roig d'Alós estaba en desacuerdo, ya que la goma

²⁸⁷ Ros Marín, R. "Pinturas murales de Vicente López, restauradas". *Las provincias*, 16 de julio de 1963.

laca y el alcohol poseían la suficiente fuerza adhesiva para unir las dos capas pero al recibir un poco de humedad perdía su fuerza y se reblandecía.

En Italia consolidaban los muros con caseinato cálcico al igual que en España, aunque Roig d'Alós había inventado un sistema que le daba muy buenos resultados añadiendo al caseinato cálcico una resina vinílica.

Para la restauración pictórica de los frescos en Italia utilizaban una tinta neutra para las grandes lagunas, o utilizando el método del estuco bajo nivel y tinta neutra gris. Roig d'Alós solía reconstruir de forma ilusionista las figuras a partir del estudio fotográfico precedente o bocetos, aunque también utilizaba en algunos casos la tinta neutra, como en el arranque del Hostal de la Castellona en Sagunto. Este método lo solía utilizar cuando no poseía ningún tipo de información sobre la zona perdida, con el fin de no cometer un falso histórico.

Introduciéndonos en las técnicas utilizadas para la restauración de pintura de caballete observamos muy pocas variaciones entre ambas. El estuco utilizado para la reintegración era a base de cola de pescado y en los procesos para la reintegración de las lagunas, Roig d'Alós solía utilizar una técnica ilusionista, a diferencia de los restauradores italianos que solían utilizar métodos de diferenciación. Algunos de estos métodos consistían en la utilización del *tratteggio* para contornear las zonas reintegradas como método de reconocimiento. Asimismo utilizaban colores a témpera o colores al pastel para zonas más grandes y colores al óleo muy líquido, con sucesivas veladuras.

Dentro de las técnicas de pintura de caballete, para la realización del forrado, como hemos comentado anteriormente, Roig d'Alós utilizaba resinas plásticas, ceras preparadas, caseinato amónico, plásticos acrílicos y vinílicos. En su viaje se dio cuenta de que Valencia y Stuttgart utilizaban materiales muy similares, s  bien en distintas concentraciones²⁸⁸.

Una vez finalizado todos los trabajos de restauración y aplicaban el barniz como protección final de la pintura. En Italia solían emplear para realizarlo, el barniz almáciga o el dammar y Roig d'Alós utilizaba solo el de almáciga.

Se puede considerar que la técnica que Roig d'Alós utilizaba se formulaba a partir de una base, de su aprendizaje a través de los manuales de restauración existentes en su época y aprendida de sus intercambios con centros extranjeros. Muchos de los procesos era muy similares e iguales, solo que con alguna modificación.

²⁸⁸ "Luis Roig d'Alós ha iniciado el intercambio técnico y científico con el Instituto de Pintura y restauración de Stuttgart". *Las Provincias*, 17 de julio de 1965.

3.5.3. Premio por el Anteproyecto del “Centro de Restauraciones Artísticas y Arqueológicas” de España.

El 26 de julio de 1961 salió publicado en el Boletín Oficial del Estado, la resolución de la Dirección General de Bellas Artes con fecha de 26 de junio de 1961, para la convocatoria a los concursos nacionales de Pintura, Escultura, Grabado, Arte Decorativo, Literatura, Música y Arquitectura. El concurso de arquitectura anunciaba el tema, “Anteproyecto de un Centro de restauración de obras de arte y objetos arqueológicos y Memoria sobre su funcionamiento”²⁸⁹, siendo el premio de 15.000 pesetas y un accésit de 8.000 pesetas.

Al Catedrático de la asignatura de Restauraciones Artísticas, Luis Roig d’Alós y a los arquitectos Fernando Higuera Díaz y Rafael Moneo Vallés, les surgió la idea de colaborar conjuntamente elaborando un Anteproyecto de un Centro de Restauración y su funcionamiento para presentarlo a este concurso²⁹⁰.

Esta idea la arrastraban desde el momento en que se crearon las cátedras de restauración en España, por las necesidades de reconstruir y conservar el Patrimonio Artístico. Esto les impulsó a manifestar un proyecto tantas veces soñado, que era el de realizar en España un gran Centro de Enseñanza como los que funcionaban en Italia, con el *Istituto Centrale per il Restauro* y el *Istituto di Patología del libro* en Roma o en Alemania con el Instituto Doerner, los cuales fueron creados en el año 1939 por las necesidades de su momento.

Inmediatamente se pusieron de acuerdo Fernando Higüeras, Rafael Moneo y Luis Roig d’Alós, para formalizar un anteproyecto, que presentaron al Concurso Nacional, como aportación a la idea que tuvo la Dirección General de Bellas Artes de crear un Centro de Restauración de obras de arte y objetos arqueológicos en España, que tanta falta hacía para encauzar por los senderos científicos y artísticos la especialidad de restauración, formando técnicos especialistas para realizar correctamente las restauraciones. De esta colaboración salió el anteproyecto, con la maqueta presentada y la memoria del funcionamiento.

²⁸⁹ ESPAÑA. Resolución de la Dirección General de Bellas Artes por la que se publican los concursos nacionales de Pintura, Escultura, Grabado, Artes Decorativas, Literatura, Música y Arquitectura del año actual. *Gaceta de Madrid*. 26 de julio de 1961, núm. 177. Pp. 11161 a 11162.

²⁹⁰ Memoria que presenta junto a la solicitud de estudios concedida por el ministerio de Educación Nacional. Archivo de la familia Roig Picazo.

La memoria fue redactada por Roig d'Alós, para la cual se orientó en la organización y el sistema pedagógico que seguían el *Istituto di Patologia del libro* y el *Istituto Centrale per il Restauro* en Roma, las cuales estudió cuando fue pensionado a Italia en 1957. Luis Roig tenía claro el objetivo de que este centro debía formar artistas, científicos y pedagogos, capaces de resolver los problemas que se les presentara, dentro de su campo profesional, siendo los emisarios de España ante los demás países y pudiendo llevar los progresos al mundo entero.

Era un proyecto totalmente estudiado para poderse realizar, todo estaba dispuesto y preparado para que una voz autorizada pusiera en marcha lo que en su momento podía parecer un sueño.

En esta memoria figuraban un total de diez locales y pabellones: en primero estaría la dirección y administración, en el pabellón dos restauración de pintura, en el pabellón tres los talleres de carpintería mecánica, en el pabellón cuatro restauración de escultura, en el quinto arqueología y cerámica, en el sexto patología del libro, en el séptimo laboratorios de física, química y fotografía, en el octavo el salón de actos y exposiciones, en el noveno residencias de catedráticos con capacidad de albergar a diez de ellos y residencia de estudiantes con capacidad de albergar a treinta entre españoles y extranjeros. En el último pabellón habría un jardín experimental, donde estaría la cámara de desinfección y desinsectación, para salvar todas aquellas obras atacadas y contagiadas de distintos parásitos. Cada pabellón constaría de la planta baja y el primer piso, constituidas por despachos, servicios, talleres, laboratorios, salas, departamentos, biblioteca o almacenes. Los pabellones estaban distribuidos de tal manera para que conservara la independencia dentro de cada especialidad pero que conectados entre sí sirviesen los unos a los otros.

El salón de actos era imprescindible para poder desarrollar una labor cultural, donde se celebraran conferencias, representaciones de ensayos, películas y reportajes científicos, festivales, congresos internacionales. La sala de exposiciones necesaria para exponer todas las obras realizadas en el Instituto, en las distintas actividades.

Este centro debía albergar en su interior todo lo necesario para el progreso científico y artístico intentando superar a los demás centros, creados con anterioridad, en países extranjeros²⁹¹. Debía ser un centro de enseñanza y un laboratorio permanente al servicio de la obra de arte en defensa del patrimonio artístico nacional. El alumno se formaría durante tres años, con un pleno conocimiento de la ciencia aplicada al arte, y durante un año

²⁹¹ Memoria realizada por Luis Roig d'Alós sobre el Anteproyecto del "Centro de Restauraciones Artísticas y Arqueológicas" de España. Archivo de la familia Roig Picazo.

realizaría la especialidad entregándole un diploma para poder ejercer la profesión.

Todo lo expuesto era posible realizarlo porque estaba basado en la experiencia y enseñanzas obtenidas de otros centros similares extranjeros, ampliando más el campo de restauración hacia una completa formación del estudioso artista que pudiera penetrar dentro del mundo científico para que, uniendo enseñanzas y procedimientos, pudiera progresar y hacer crecer esta especialidad de la Restauración y evitar que no quedara estacionada a unos cuantos sistemas más buenos o malos con una postura cómoda.

En España se estaba arrastrando las técnicas de hacía dos siglos y sólo unos pocos se habían modernizado gracias a los contactos con Centros extranjeros, en los que se habían creado elementos científicos más modernos, a los intercambios técnicos y a las pensiones dotadas por la Dirección General de Bellas Artes.

Con este Centro de Restauración se pretendían que España creciera y se situara entre los países avanzados en el tema de la restauración, como en su día le correspondió, por ser España donde nació la primera Escuela Restauradora del Mundo, tanto en Madrid con Juan García de Miranda en el siglo XVIII (tras el incendio del viejo Alcázar en 1734 que fue llamado a restaurar las pinturas que se salvaron), como en Valencia con Salvador Martínez Cubells (1845-1914) en el siglo XIX (en 1869 se convirtió en el primer restaurador del Museo del Prado), que eran los restauradores de fama internacional. Los museos nacionales de Inglaterra, Francia e Italia llegaron a encargar la restauración de alguna de sus obras a Martínez Cubells.

El día 15 de noviembre de 1961 se publicó en el "Boletín Oficial", la relación de los Tribunales para juzgar los Concursos Nacionales de Bellas Artes con orden de 24 de octubre de 1961. Entre estos figuraba el de Arquitectura, constituido por Francisco Iñiguez Almech, como Presidente y Fernando Chueca Goitia y Juan Ainaud de Lasarte como vocales. Los suplentes eran Joaquín Rodrigo Vitre, Julio Gómez García y José Peris Lacasa²⁹². La exposición de los trabajos quedó inaugurada en los salones de Amigos del Arte del Museo de Arte Moderno de Madrid. El día 1 de diciembre se reunía el Jurado y proponía para el Premio Nacional el Proyecto presentado por el grupo de Luis Roig d'Alós, rematando así el esfuerzo realizado.

²⁹² ESPAÑA. Orden de 24 de octubre de 1961 por la que se nombran los Jurados que han de discernir los premios de los concursos nacionales de Pintura, Escultura Artes Decorativas, Literatura, Música y Arquitectura del año actual. *Gaceta de Madrid*. 15 de noviembre de 1961, núm. 273, p. 16258-16259.

Este resultado fue para Roig d'Alós, el fruto de los estudios e intercambios realizados en el extranjero y un sueño cumplido profesionalmente al ver premiado el interés que puso durante tantos años de profesión.

El ayuntamiento le felicitó por haber obtenido este premio de Arquitectura y también quisieron dejar constancia de su satisfacción el Excmo. Sr. José Cort Grau, Rector de la Universidad Literaria de Valencia; El Sr. Delegado del Turismo Italiano Giulio Picella; El Director del Instituto de Patología del Libro "Gallo" de Roma; Luigi Longo, Catedrático de Química del Instituto de Patología del Libro de Roma; Mesie H. Linard, Jefe Restaurador y Conservador del Museo del Louvre de París; L Hermana Misionera María Teresa Tonomura, discípula del Sr. Roig; la alumna Marilena Klonaris (egipcia) discípula del sr. Roig; José Borobio, arquitecto de Zaragoza, Jesús Vallina, jefe restaurador del Archivo de la Corona de Aragón (Barcelona); Jesús Barrios, Catedrático de la Escuela de Sevilla; del diario Levante y Jornada; el director de las Provincias D. José Ombuena; del Instituto Internacional de Restauraciones y conservaciones de obras de arte e historia de Londres, del Ateneo Mercantil de Valencia por medio de su presidente Don Joaquín Maldonado y el presidente de la Junta del Centro de Artes y Oficios de Aldaya.

El 7 de diciembre de 1961, fue publicado en el Boletín Oficial del Estado, la propuesta del Ministro de Educación Nacional y previa de liberación del Consejo de Ministros en la reunión que tuvieron el 3 de noviembre de 1961, sobre la creación del Instituto Central de Restauración de Obras y Objetos de Arte el cual dependería directamente de la Dirección General de Bellas Artes. En esta disposición estaba reflejada la misión del centro, los servicios a su disposición y el personal²⁹³.

Este centro nacería como un organismo para centralizar las tareas de conservación y restauración de bienes muebles pertenecientes al Patrimonio Histórico Español, cumpliendo funciones de docencia.

Este premio sirvió para el encargo del actual Instituto del Patrimonio Cultural de España que se construyó en el mismo lugar que eligieron para situar el centro premiado, dentro de la Ciudad Universitaria de Madrid.

El actual Instituto fue un proyecto que se encargó en 1965 a los arquitectos Fernando Higueras y Antonio Miró. Estos mantuvieron el esquema circular del anteproyecto premiado, aunque disminuyendo su tamaño y formalizando el sistema constructivo mediante una modulación más regular de la estructura. El comienzo de la construcción tuvo lugar en 1966, pero se

²⁹³ ESPAÑA. Decreto 2415/1961, de 16 de noviembre, por el que se crea el Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología. *Boletín Oficial del Estado*. 7 de diciembre de 1961, núm. 292, p. 17273-17274.

paralizaron cuatro años más tarde, replanteándose desde entonces y en sucesivos períodos la utilización del edificio como:

- Centro de Arte Contemporáneo.
- Sede de la Universidad a Distancia.
- Biblioteca de la Universidad Complutense.
- Sede del Tribunal Constitucional.
- Y por último Presidencia del Gobierno²⁹⁴.

Desde mediados del siglo XX el Estado contaba con tres organismos dedicados al patrimonio cultural:

- el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN),
- el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA) y
- el Servicio Nacional de Restauración de Libros y Documentos (SELIDO).

En 1985 se unificaron los tres organismos junto con el Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, la Subdirección General de Monumentos y la Subdirección General de Arqueología y Etnología. De la fusión surgió el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICRBC), como un organismo moderno de la Administración del Estado especializado en la protección, Conservación y restauración de los Bienes Culturales, tanto muebles como inmuebles, siguiendo modelos establecidos desde hace años en otros países.

Después de algunos cambios de denominación, en 2008 pasó a convertirse en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)²⁹⁵.

²⁹⁴ INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA. 2011. *Historia del edificio del Instituto del Patrimonio Cultural de España*. [sitio web]. Madrid: IPCE. [Consulta: 12 de abril 2011]. Disponible en:<http://www.mcu.es/patrimonio/MC/IPHE/Presentacion/Edificio.html>.

²⁹⁵ *Ibid.*

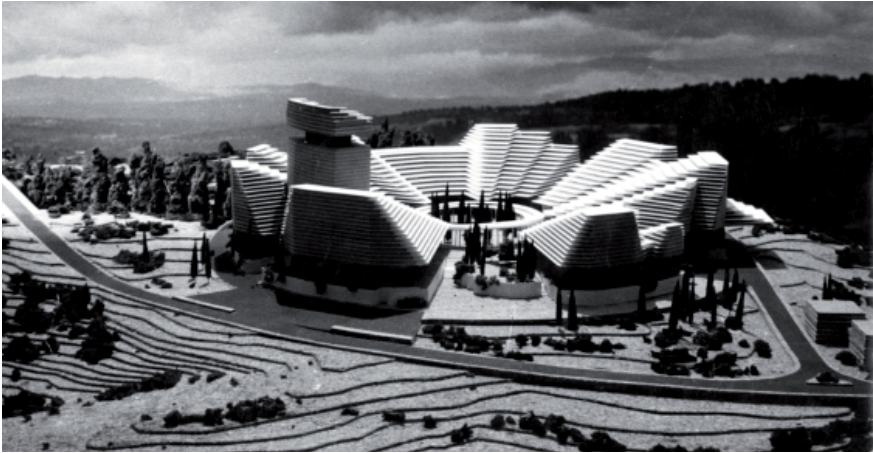


Figura 3.96.- Maqueta del Anteproyecto del “Centro de Restauraciones Artísticas y Arqueológicas” de España.



Figura 3.97.- Vista desde arriba de la maqueta del Anteproyecto del “Centro de Restauraciones Artísticas y Arqueológicas” de España.

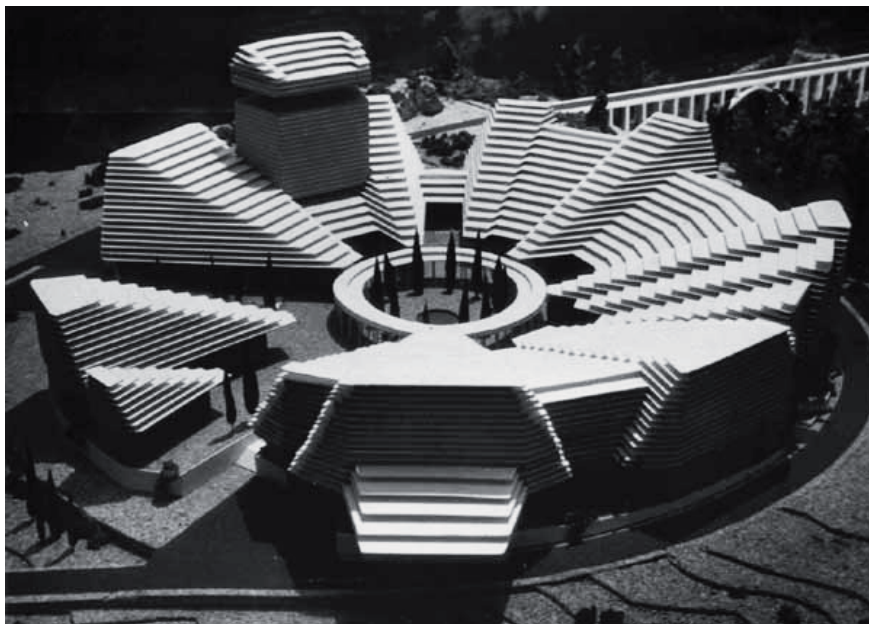


Figura 3.98.- Vista en perspectiva de la maqueta del Anteproyecto del “Centro de Restauraciones Artísticas y Arqueológicas” de España.

3.5.4. Formulas y métodos inéditos para las Bellas Artes y la Restauración

En su trayectoria como profesional, dedicó una gran parte de sus inquietudes a la investigación de nuevos métodos y materiales para aplicarlos en las restauraciones de las obras de arte. Al igual que procedimientos y recetas para aplicarlas a las bellas artes, llegando a diseñar y crear una gama de productos con el nombre de LUROA²⁹⁶.

Dentro de estos productos, creó el Cero-Plast, las Ceras-Lux, lápices de colores, barnices para piedra artificial y una gran cantidad de productos para las bellas artes, como impermeables y encásticos.

El cero-plast se trataba de un producto a base de acetato de polivinilo. Roig d'Alós tenía una ficha técnica sobre este producto donde anotaba y describía sus características:

Impermeable, fija la pintura sobre fondos de yesos y pinturas envejecidas. Sirve de imprimación antes de aplicar la pintura. Consolida los fondos pulverulentos, es un gran fijador de las

²⁹⁶ El nombre de LUROA era una composición con las iniciales de Luis Roig d'Alós.

*pinturas al temple y la cola. Se seca rápidamente y su aplicación es sencilla. Está indicado especialmente para la piedra artificial, toda clase de pavimentos, losetas, imitaciones a mármoles y jaspes, chapados etc.*²⁹⁷.

Este producto ha sido analizado por el catedrático de química analítica, el doctor Francisco Bosch Reig, ya que poseíamos una muestra, facilitada por un discípulo de Roig d'Alós. El análisis dio como resultado:

Aspecto físico: la muestra es un preparado coloidal de color blanco que con el tiempo se deposita parcialmente, sin llegar a perder, durante un tiempo evaluado de seis meses, su aspecto coloidal. Igualmente se mantiene su coloración original durante idéntico periodo. Estimo pues, se trata de un producto muy estable en condiciones ambientales normales.

Identificación y cuantificación: Se trata de una dispersión en agua de acetato de polivinilo y alcohol polivinílico al 8,5% con un claro predominio del primero (95%). Considero que no se trata de una mezcla de ambos productos, sino más bien del proceso intermedio de la polimerización del acetato de polivinilo con alcohol. Dicho grado parcial de polimerización le otorga al producto una viscosidad adecuada para el uso a que se destina.

*Estabilidad: Como he comentado anteriormente, es estable en condiciones ambientales normales, sin embargo, se descompone gradualmente por encima de 180 °C adquiriendo una tonalidad oscura creciente con la temperatura en el tiempo*²⁹⁸.

También se dedicó a investigar diferentes productos realizados con ceras como los lápices plásticos de diferentes colores, a los que llamó RAK, compuestos por cera, vaselina filante, manteca de cerdo y pigmento.

Dentro del archivo de la familia Roig Picazo, hemos encontrado muchas fórmulas y métodos, escritos en manuscrito por Roig d'Alós, para la restauración de obras de arte, para imitar cobre o metal y para decorar marcos.

Asimismo describe cuales son los mejores pigmentos para utilizarlos en la restauración de pinturas al óleo, informando de que deben ser puros para

²⁹⁷ Ficha técnica del *cero-plast*. Archivo de la familia Roig Picazo.

²⁹⁸ Resultado del análisis del *cero-plast* realizado por Francisco Bosch Reig.

que den buenos resultados y pueda ser garantizado el trabajo²⁹⁹. Para hacer los colores, ponía en un bote al sol el color con goma almáciga, trementina de Venecia, vidrio molido y esencia de trementina rectificada, hasta que se disolvía.

Dentro de los tratamientos para la restauración de la escultura, había desarrollado un estudio teórico mediante un sistema para curar el mal de la piedra, mediante un proceso que se inicia con la eliminación de los gérmenes y los microorganismos mediante la aplicación de ultrasonidos, inyecciones de penicilina y estreptomycinina y desinfección con formaldehído. Posteriormente se aplica látex para reproducir los fragmentos, se impermeabiliza la piedra con Cero-Plast y se aplica a pistola un compuesto de poliéster para aislarla del oxígeno del aire y prevenir la humedad y los rayos solares. Por último se barniza con un bálsamo contra los rayos ultravioleta del sol.

Otro tratamiento es la eliminación de la pátina verdosa que se forma en la superficie del bronce, constituida por hidrocarbonato de cobre, que se transforma con el tiempo en óxido de cobre negro, lavaba la estatua con una solución de amoniaco y cloruro amónico o con cianuro potásico.

Dentro de la restauración de pintura mural, después de muchos estudios con las técnicas italianas, alemanas e inglesas mediante fungicidas, desarrolló un procedimiento exclusivo para la eliminación del crecimiento fúngico, motivado por la humedad y por la descomposición de las colas animales empleadas en las pinturas por sus autores. Para ello en primer lugar limpiaba la estructura interna del material desprendido o ajeno al mortero depositado por el tiempo, inyectando agua y alcohol así como antibióticos, en las zonas que estaban afectadas por microorganismos.

Seguidamente, para eliminar los hongos, aplicaba unos cataplasmas para extraer la humedad. Seguidamente unos paños de algodón con almidón de canutillo caliente sobre la superficie atacada. Estos paños los dejaba un tiempo prudencial evitando que la superficie reblandeciera demasiado. Una vez fríos y antes de secarse del todo, los desprendía llevándose consigo el sembrado de hongos (Roig: 1990:72).

²⁹⁹ Roig d'Alós describe: los mejores colores blancos son el de plata o albayalde y el de zinc y litopón; para los ocres- amarillos son la tierra amarilla dorada, el ocre amarillo oscuro, el amarillo de Nápoles, el amarillo de india, el amarillo cadmio y el amarillo rey. Los colores rojos, tierra roja clara, ocre rojo oscuro, cinabrio de China, Cinabrio de Holanda, cinabrio de España, laca rubia-roja (semejante purpura), bermellón de la Chima. Para los azules, ultramar natural (lapislázuli), ultramar artificial de Guirnet, llamado azul de China, Azul de Cobalto. Los verdes, tierra verde, verde de cromo, verde de cobalto, las tierras, tierra de Colonia, oscuro de Prusia brumo (oscuro) inglés, tierra tostada (naturales) y por último los negros, negro de marfil (de huevo), negro café.

Ya por último aplicaba un antibiótico, como el *Bendimicin Passing* en polvo o inyectándolo. También se podían eliminar inyectado 20.000 unidades de Penicilina³⁰⁰ y 30.000 unidades de sulfato de dihidroestreptomina³⁰¹, una vez cada 24 horas durante tres días. Esta operación era inofensiva, respetaba el pigmento y eliminaba todo germen patógeno.

Todo este proceso de saneamiento de la estructura interna para la eliminación del crecimiento fúngico y las sales con su posterior fijación, era un sistema al que llamaba “inyectables de intermasa”.

Otro de los factores de deterioro de las obras murales que se encontraba habitualmente en su trabajo era la capa de humo y grasa acumulada durante años en la superficie de la pintura. Para eliminarlo inventó un procedimiento ejecutado en tres fases. Primero procedió a la aplicación suave de ácido acético impregnado en una esponja para destemplan el humo. Posteriormente aplicó con pincel una disolución de fosfato trisódico en agua, dejándolo reposar y decantándolo al cabo de varios días, para desengrasar el humo y el ácido acético. Por último, limpió la pintura con jabón blando (neutro) diluido con agua caliente hasta lograr la consistencia de una papilla no muy densa y mezclado con agua oxigenada 3:1. La última fase la realizó mediante una limpieza con agua dejándolo reposar y esponjas húmedas, secando inmediatamente la pintura con un aparato eléctrico de aire caliente (Roig: 1990: 70-71).

En los tratamientos de consolidación de los abolsamientos en pintura mural, investigó una fórmula mejorada del tradicional caseinato cálcico para que se fijaran las capas, dando fuerza al mortero, añadiéndole al caseinato una resina vinílica al 10%. Este tratamiento lo aplicó en las pinturas al fresco de la Vall d'Uixò en Castellón, dándole muy buenos resultados.

Para el retoque de los frescos logró un preparado plástico que fijaba el color, no cambiaba el tono y posteriormente se podía eliminar con un diluyente.

Una vez finalizado todas las operaciones de restauración, impermeabilizaba la superficie con un preparado vinílico inventado por él en su laboratorio (cero-plast).

Estos son los procedimientos que experimentó y aplicó en sus restauraciones y de los que tenemos constancia que dieron buenos resultado, como se puede apreciar en la restauración de la bóveda del presbiterio de la Iglesia

³⁰⁰ Antibiótico.

³⁰¹ Antibiótico.

del Santo Ángel en la Vall d'Uixó o la Capilla de la Comunió de los Santos Juanes.

A parte de sus procesos exclusivos, realizó una labor de experimentación aplicando las fórmulas aprendidas a través de los manuales y de sus continuas visitas a centros de investigación extranjeros para elaborar un tratado de restauración que los alumnos pudieran consultar en sus clases.



Figura 3.99.- Carta de colores de los lápices RAK.

Figura 3.100.- Lápices Rak, inventados por Roig d'Alós.

3.5.5. Miembro del Instituto Internacional para la Conservación de Obras Artísticas e Históricas de Londres (IIC).

El Instituto Internacional para la Conservación de Obras Artísticas e históricas de Londres (IIC) fue fundado en 1950 como un organismo internacional de carácter independiente para proteger y preservar todas las reliquias del pasado, eligiendo Londres para establecer su sede. En la actualidad sirve como un foro de comunicación entre los profesionales con responsabilidad en la preservación del patrimonio cultural. Avanza con el conocimiento, las prácticas y normas para la conservación de las obras históricas y artísticas a través de sus publicaciones y conferencias. Se promueve la excelencia profesional y la sensibilización del público a través de sus premios y becas.

Sus objetivos eran:

“mejorar el estado del conocimiento y los estándares de la práctica y proporcionar un punto de encuentro común y una publicación para todos los que estén interesados, como un profesional experto, en la conservación de los objetos de museo”.

Una de las bases fundamentales de su misión consistía en proporcionar información sobre la investigación de todos los procesos relacionados, tanto científica como técnicamente, con el desarrollo de la conservación.

En 1952 este instituto contaba con cerca de 100 becarios, abriendo ese mismo año sus puertas a los miembros asociados. Contaban con una publicación que en sus comienzos fue bimestral y posteriormente y en la actualidad es trimestral, *Studies in Conservation*, que desde 1952 estaba definida como el medio de comunicación entre técnicos en conservación, restauradores, investigadores, arqueólogos e historiadores del arte. Actualmente es la principal revista especializada en materia de conservación de obras históricas y artísticas la cual publica artículos con una amplia gama de temas, incluyendo los avances en la materia de conservación, nuevos métodos de tratamiento, conservación preventiva, los problemas de cuidado de la colección, la historia de la conservación y la ética, los métodos de análisis de obras de arte, una investigación reciente en el análisis de los materiales artísticos o los mecanismos de deterioro y problemas de conservación en la exhibición y almacenaje³⁰².

³⁰² INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS. International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. [sitio web]. Londres: IIC. [24 de octubre 2011]. Disponible en: <http://www.iiconservation.org>.

En 1960, esta institución contaba con 45 países afiliados y con los Museos más importantes del mundo. Los miembros del IIC pertenecen a una sociedad internacional de profesionales que tiene como objetivo proporcionar el nivel más alto posible para el cuidado del patrimonio cultural en el mundo.

Dentro de la historia y evolución del instituto, podemos resaltar las fechas del 25 al 30 de septiembre de 1961 cuando se celebró su primera conferencia internacional en Roma, gracias a la ayuda de una subvención de la Fundación Gulbenkian³⁰³. El título de la Conferencia propuesto fue el de *Recent Advances in Conservation* (Avances recientes en la conservación), donde se expondrían los avances en la teoría y práctica de la conservación y restauración. A esta reunión asistieron 150 personas y los documentos fueron publicados en 1963 bajo el título "*Recent advances in conservation: contributions to the IIC Rome Conference, 1961*". Como hemos comentado anteriormente, entre los asistentes se encontraba como miembro Luis Roig d'Alós, llevando la representación oficial de España al congreso³⁰⁴.

Se formaron Grupos regionales, con el objeto de fomentar las actividades locales, las reuniones y las conferencias. Una labor de estos grupos, consistía en intercambiar información con los visitantes de otros países. Los primeros grupos fueron los del Reino Unido y los Estados Unidos, en la actualidad hay grupos de Escandinavia, Países Bajos, Austria, Francia, Japón, Grecia y España.

Durante el congreso de 1961, Roig d'Alós llevó a término diferentes intercambios profesionales con muchos de los asistentes, informándoles de las técnicas que estaba utilizando en Valencia y recibiendo una opinión positiva sobre sus procedimientos. Entre estos asistentes se encontraban grandes figuras de la conservación y restauración como los restauradores Cesare Brandi, Paolo Mora o Leonetto Tintori de Italia, Dr. Werner del *British Museum Research Laboratory* en Londres, con Juan Corradini del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires en Argentina, D. S. Gabricevic del Museo Nacional de Belgrado en Yugoslavia, Henri Lebrun restaurador del Museo del Louvre de París en Francia, J.E. Leene del *Laboratory for Textile Technology* en Holanda, SR. Straub del *The Swiss Institute for Art Research* en Zurich, entre muchos otros miembros de diversos países como Dinamarca, Estados Unidos, Alemania, Australia, Bélgica, Noruega, Polonia, Finlandia, etc.

³⁰³ La fundación Gulbenkian es una institución portuguesa de derecho privado y utilidad pública, cuyos fines estatuarios son el Arte, la beneficencia, la ciencia y la educación. Sus estatutos fueron aprobados por el Estado Portugués en 1956.

³⁰⁴ Ver punto 3.5.1.2- Estancia en Italia en 1961.

Posteriormente, se han celebrado conferencias dos o tres veces con intervalos de un año con sus respectivas publicaciones por la IIC³⁰⁵.

En el 2000, se publicó una nueva revista anual *Reviews in Conservation* y posteriormente, en 2007 se puso en marcha el periódico del Instituto con el nombre *News in Conservation*.

El Instituto funciona gracias a las cuotas de los socios y la venta de publicaciones y colabora estrechamente con otras organizaciones en el campo como es el ICCROM y el Committee for Conservation of the International Council of Museums (ICOM-CC).



Figura 3.101.- Luis Roig d'Alós (el primero de la quinta fila) junto a su mujer durante la Conferencia Internacional celebrada en Roma en 1961.

³⁰⁵ INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS. A brief history of IIC, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works [sitio web]. Londres: IIC. [27 de julio 2011]. Disponible en: <http://www.iiconservation.org>.

BASE DE DATOS RESCATE.
CATALOGO DE RESTAURADORES
ESPAÑOLES

4



4

BASE DE DATOS RESCATE. CATÁLOGO DE RESTAURADORES ESPAÑOLES. IMPLEMENTACIÓN PRÁCTICA DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.

El trabajo que hemos desarrollado a lo largo de esta investigación, nos ha permitido recoger información para la creación de una base de datos, cuyo objetivo principal es poder introducir los datos obtenidos a través de las entrevistas y archivos personales de los restauradores de mas prestigio del panorama nacional, tomando como modelo el caso de Luis Roig d'Alós. Este objetivo se marca dentro de las líneas de trabajo del ya citado Proyecto de Investigación "Archivo Histórico de Restauradores Españoles", subvencionado por dos Proyectos Nacionales concedidos por el Ministerio de Educación y Ciencia.

El proceso que se ha llevado a cabo para la realización de la base de datos se puede distribuir en dos partes. La primera de ellas sería la función que realizan, tanto los investigadores, como los usuarios que adquieren el rol de administradores. Y una segunda parte sería la introducción de la información en un espacio web para poder consultarla.

Esta base de datos pretende alcanzar tres premisas principales, marcadas a través de estos objetivos:

- Recopilación y estructuración de todos los datos biográficos de los restauradores registrados, además de todas las intervenciones que hayan podido realizar.
- Diseño de la estructura de una base de datos, fundamentada en un sistema eficaz de consultas.

- Difusión de los resultados obtenidos.

Para ello la base de datos intenta cumplir los siguientes requisitos:

- Debe estar planteada sobre un sistema abierto de trabajo. Los investigadores que están participando en el proyecto están ayudando en su diseño, teniendo a su vez acceso a la misma para introducir los datos obtenidos en sus investigaciones.
- Se plantea abierta a las nuevas exigencias tecnológicas, como la comunicación web y las mejoras en los sistemas digitales, adaptando nuestro trabajo a cualquier "lenguaje" informático. Así mismo debe garantizar tanto la seguridad en el almacenaje de los datos como en el sistema de reproducción de los documentos obtenidos en la investigación en curso, ya sean archivos tipo pdf, de imagen, audio o video.

Para conseguirlo se ha establecida una estrecha colaboración externa con Lanfranco Secco Suardo, fundador de la "Asociación Giovanni Secco Suardo", dedicada al estudio y a la conservación y restauración de bienes culturales italianos, mediante el proyecto Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani (ASRI) con la creación de la base de datos RES.I³⁰⁶. Igualmente se ha contado con la experiencia de Clara Baracchini³⁰⁷, utilizando el sistema de gestión de datos ARISTOS³⁰⁸ y SICaR³⁰⁹ y con Donata Levi a través de los trabajos del proyecto "infobc: informática e web per i Beni Culturali"³¹⁰. Esta colaboración busca un mantenimiento de estándares en este tipo de bases de datos, mediante un tesoro propio de la conservación y restauración. Gracias a esta participación está siendo más fácil elaborar los canales de acceso a los datos, facilitando el intercambio entre las bases documentales (Madrid y Valcárcel, 2010: 136).

³⁰⁶ *Banca dati dei Restauratori Italiani.*

³⁰⁷ *Soprintendenza ai Beni Architettonici e al Paesaggio, al Patrimonio Storico Artistico e Demoantropologico, Pisa.*

³⁰⁸ *Archivio informatico per la storia della tutela degli oggetti storico-artistici.*

³⁰⁹ *Sistema Informatico per la Documentazione e la Progettazione dei Cantieri di Restauro.*

³¹⁰ El proyecto ha sido desarrollado en el Laboratorio Informático para la Documentación Histórico Artística (LIDA) de la *Università degli Studi di Udine*, el cual estudia como integrar en una web las base de datos ARISTOS y SICaR, propiedad del *Ministero per i Beni e le Attività Culturali* (MIBAC) y SIRPAC (*Sistema Informativo Regionale del Patrimonio Culturale*).

La estructura que hemos planteado en nuestra tesis, a través de los bloques de docencia, investigación y difusión, ha creado la base de lo que hoy es RESCATE (Catálogo de Restauradores Españoles) o lo que es lo mismo el espacio web del Archivo Histórico de Restauradores Españoles. Dicho trabajo ha constituido la pieza fundamental para el diseño del flujo de la información que se puede ofrecer, la estructuración de información en el panel de control del interface, la gestión del espacio web y por último el tratamiento de la información para la creación del panel de consultas en la página web.

4.1.- FLUJO DE LA INFORMACIÓN.

En este tipo de proyectos es tan importante la cantidad de datos que se pueden llegar a almacenar, como la eficiencia que se puede dar en la búsqueda de un dato particular. Es así que la información y la tecnología deben interrelacionarse perfectamente para ofrecer esos dos aspectos al usuario final.

Las bases de datos relacionales, usada en nuestro caso, son el modelo más empleado hoy en día, ya que permite establecer vínculos entre los datos de diferentes tablas. En ellas hemos ido planificando e introduciendo la información relativa a nuestra investigación, haciendo que se interconecten entre sí para facilitar el trabajo del investigador, pues de este modo no tiene que duplicar datos que ya existan. De esta forma se ha configurado el esquema denominado flujo de la información.

La línea principal de flujo se ha diseñado a través de un eje vertebral que se ajusta a la figura del restaurador, por ser esta la pieza principal de este proyecto. De esta figura derivan los demás temas, organizados en tablas con la información de obras, intervenciones o documentos. De esta misma manera se tiene acceso a otros aspectos, como los personajes vinculados con la propia restauración como son colaboradores o especialistas.

4.2.- DATOS TÉCNICOS Y ENTORNO DE TRABAJO.

Las aplicaciones que se han ido desarrollando a lo largo de este proyecto van encaminadas a crear un entorno de trabajo lo más intuitivo posible, con el objetivo prioritario de que su diseño se establezca como un espacio de trabajo compartido, dando la posibilidad al investigador de introducir la información y al usuario de consultarla, a través de unos pasos sencillos.

Hemos querido minimizar el riesgo que pueda producir la información incluida de forma poco precisa, tanto en su forma como en su contenido. Por ello el uso de listas de términos y el sistema de resaltado facilitarán la elección de los conceptos más adecuados y la supervisión de los mismos.

Para crear el espacio que ocupará la base de datos en la web, la aplicación utiliza las siguientes tecnologías:

- XHTML y CSS para mostrar la información al usuario.
- Las siguientes librerías javascript:
 - JQuery 1.7
 - ExtJS 4.07

Para asegurar los datos introducidos en el servidor y la comunicación con este se utiliza:

- PHP 5.2
- Mysql (MySAM) con soporte para juego de caracteres Unicode_ci
- Librerías php adicionales, GD 2

La aplicación está preparada para funcionar tanto en servidores Linux como Windows IIS con al menos 8MB para la funcionalidad estándar y 64MB para la manipulación de imágenes. El único requisito para poder consultarla es utilizar un navegador web, por ello la aplicación ha sido probada con los siguientes navegadores:

- Internet Explorer 6,7,8 y 9
- Firefox 6
- Opera 16
- Google Chrome 14
- Safari 3
- Navegador Smartphones Android 2.2

Aunque la aplicación podría funcionar con navegadores más antiguos, su rendimiento y funcionalidad podrían diferir del esperado.

4.3.- PANEL DE CONTROL.

Para que el investigador pueda trabajar a través de la red, se ha introducido en el mismo espacio web un acceso de entrada al panel de administración, mediante una clave. De este modo el operador adquiere el rol de trabajo.

La organización del panel de administración se ha realizado a través de una serie de bloques que hemos intentado que sean fáciles de utilizar. El bloque

principal, que se sitúa en la esquina superior izquierda de este espacio, esta dividido en un panel de opciones y en la parte inferior un segundo bloque donde se ofrece el acceso a un servicio de ayuda al usuario. Por último en la parte de la derecha de la pantalla se desarrolla la opción seleccionada en el panel de opciones.

Dentro del panel de opciones encontramos tres apartados:

- El primero se denomina “Principal” donde están las secciones de Inicio, Usuarios, Noticias.
- En el segundo, denominado “Base de Datos”, se sitúan los accesos a Restauradores, Intervenciones, Obras, Documentos, Especialistas, Colaboradores y Bibliografía (en este orden).
- El tercero, denominado “Administración”, con las entradas de: panel de especialidades, panel de técnicas de restauración y tipo de documentos. Más un listado de ubicaciones.

a.- Bloque Principal en el interface.

En este bloque encontramos las siguientes secciones, como inicio, usuario o noticias, siendo un espacio abierto a futuras posibilidades.

- Inicio. Sección reservada para futuras ampliaciones. Mensajes de ayuda, tablón de anuncios, estadísticas de utilización, etc...
- Usuarios. Esta sección permite la administración de los usuarios de la aplicación. Está compuesta por dos listados, el listado de usuarios y el listado de grupos. En el listado de usuarios podremos agregar, editar y eliminar usuarios de la aplicación.
- La adscripción de cada usuario a un grupo definirá los permisos de acceso que tendrán los usuarios que pertenezcan a ese grupo. En líneas generales se establecen dos roles como operador y administrador, siendo esta última la figura que vigila la información que finalmente se puede ver en la red.
- Noticias. En esta última sección se pueden ir ofreciendo, de forma actualizada, todas aquellas noticias que puedan ser de interés dentro del foro creado en relación con este tema. Dentro de esta dinámica encontramos el link para acceder a las redes sociales donde se puede fortalecer la información que los usuarios de esta web puedan considerar.

b.- Bloque de trabajo de la base de datos.

Indudablemente este bloque es el más importante de nuestro trabajo. Desde él se puede introducir la información relativa a las figuras de los restauradores que estamos investigando. Así mismo, se puede introducir la información relativa a las obras restauradas y sus intervenciones, documentos relacionados y el listado de especialistas y colaboradores que puedan relacionarse.

- Restauradores.

Además de los datos de adscripción del restaurador estudiado se puede introducir información relativa a su formación, especialidad, técnica, cargos, documentos, bibliografía, reconocimientos y asociaciones. De esta forma podemos ver el perfil profesional y social del restaurador. Por último se puede incorporar la información referente a los colaboradores que pueda tener este personaje, aspecto que desarrollaremos más adelante.

- Intervenciones.

En la sección de intervención se pueden incluir de forma sintética, todo lo relativo a los procedimientos de conservación y restauración que haya sufrido la obra. En su panel principal se puede introducir la información referente a la descripción del procedimiento empleado en la intervención y observaciones. Aquí hemos querido incorporar una subsección relativa a los principios teóricos aplicados en una intervención, ya que el estudio de la evolución de estos es uno de los referentes que se estableció como objetivo de donde parte este trabajo.

Durante el proceso de creación se ha empleado el sistema de listado en árbol, pues es el mejor sistema para ofrecer la información de forma jerarquizada. Los listados que se ofrecen tanto materiales, como en procedimientos proveen la selección de las palabras clave. Estas palabras clave van a facilitar tanto la relación de contenido con el objeto tratado, como el sistema de búsqueda que se empleará en esta web.

También en esta sección se pueden asociar los documentos que previamente están cargados en nuestra base de datos.

- Obras.

El otro eje de esta base de datos es el relativo a las obras que hayan sido intervenidas. Toda la información como ubicación, autor, técnica

que el operador va incorporando a la base de datos permitirá crear un sistema de búsqueda y filtrado que optimizará las consultas que un usuario pueda hacer en ella. Dentro de esta sección también podemos incorporar todos los documentos relativos a este ítem.

- Documentos.

Una parte importante de nuestro trabajo se ha centrado en la recuperación de toda la documentación que se genera en un proceso de restauración. La recuperación de estos testimonios, como fotografías que muestran el estado de conservación antes y después de un proceso de intervención, textos escritos e incluso documentos sonoros, conforman una información indispensable para la mejor comprensión de las intervenciones estudiadas.

Al independizar esta entrada hemos intentado que todos los investigadores puedan llegar a tener acceso a la información que otros hayan podido colocar. Incluso hemos incorporado un sistema de adquisición de imágenes a través de una cámara web, lo que le otorga inmediatez a este sistema.

Dentro de la sección de documentos hemos introducido una subsección referida al tipo de documento. Esto posibilitará, como en los casos anteriores, el trabajo de búsqueda por parte de los usuarios de este espacio.

- Especialistas y colaboradores.

Dentro de nuestra investigación hemos podido constatar que hay una serie de figuras que no se encuentran en el primer plano de una intervención, pero que son piezas importantes para entender la evolución en algunos campos, como puede ser el físico, químico o meramente tecnológico. Este es el motivo por el que hemos querido incorporar estos datos a nuestra base de datos, a través de las figuras de especialistas y colaboradores. El tratamiento de los datos se compilara de la misma forma que en el caso de la figura de los restauradores, rellenando campos como la adscripción, datos referidos a su formación, especialidad, técnica, cargos, documentos, bibliografía, reconocimientos y asociaciones. Y como indicábamos en el caso de la figura del restaurador, nos ayudarán a conformar el perfil tanto profesional como social de este restaurador.

c.- Bloque de Administración.

En este último bloque se recoge toda la información referida tanto al control de la base datos como la incorporación de datos para los listados generales y los listados de árbol. Gracias al estudio que estamos realizando nos hemos dado cuenta de que existen dudas sobre la aplicación de algunos términos descriptivos. El tratamiento de esta información a través de listas y listados de árbol permite un control de los mismos y facilita su búsqueda posterior por parte de un usuario.

Inicialmente hemos querido incluir dentro de este nivel de seguridad la tabla de panel de técnicas, panel de especialidades, tipo de documentos que deseamos incluir y listado de ubicaciones. Esta estrategia facilitará la creación de un tesoro o glosario especializado.

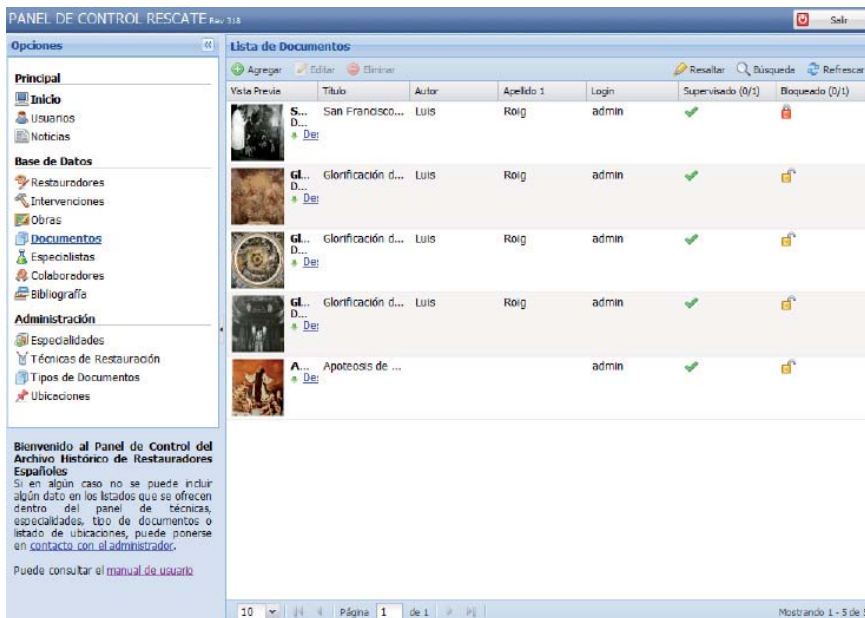


Figura 4.1.- Panel de control RESCATE. En la parte de la izquierda se puede visualizar el panel de opciones y en la parte de la derecha se desarrolla la opción seleccionada en este panel.

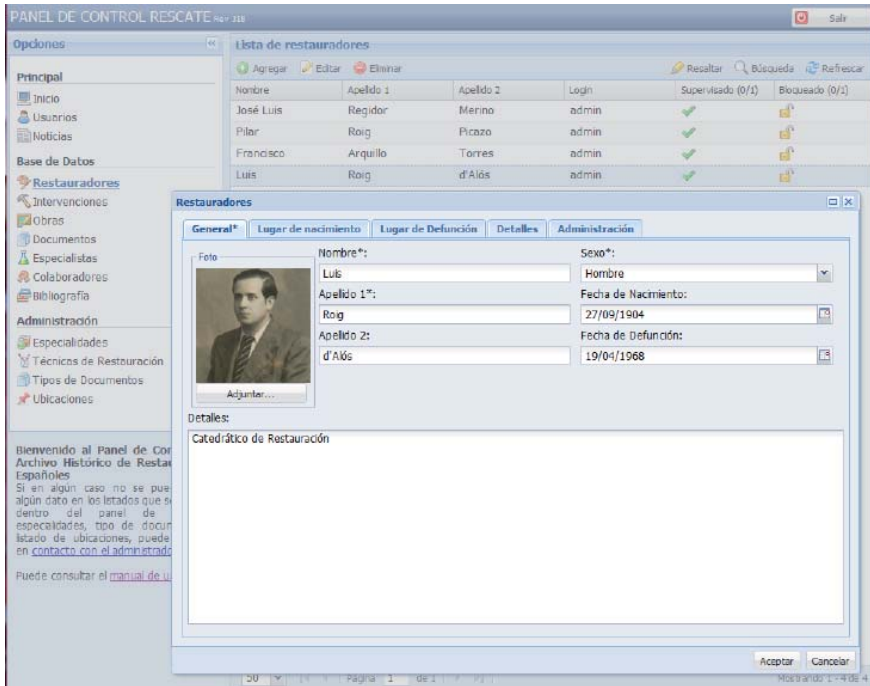


Figura 4.2.- Panel de control RESCATE. Dentro de la opción de restauradores, se puede seleccionar el restaurador para editarlo. En esta imagen se ha seleccionado a Luis Roig d'Alós.

4.4.- SITIO WEB.

Todo lo antes referido se visualiza en un sitio web, de acceso público donde se persigue divulgar la labor realizada durante estos últimos años por el equipo interdisciplinar que trabaja dentro del citado Proyecto de Investigación³¹¹. El modelo seguido y los resultados obtenidos, así como el prototipo de la base de datos denominada RESE³¹² diseñada por Matteo Panzeri a través del Proyecto Europeo “Archivio Storico dei Restauratori Europei” (Panzeri, 2006: 30), nos animó a seguir sus pasos y crear nuestro propio equipo investigador con el mismo espíritu innovador, de revisión y ambición, que el europeo.

³¹¹ La base de datos RESCATE: <http://rescate.webs.upv.es>.

³¹² *Banca dati dei Restauratori Europei*.

La arquitectura que presenta el espacio web, se ha implementado con el objetivo de estudiar e investigar las fuentes documentales, mediante la catalogación de la información, la digitalización de imágenes y documentos de las intervenciones de restauración, etc y finalmente la transferencia y difusión de los resultados.

La barra del espacio web nos muestra los distintos puntos de interés de este proyecto:

- Inicio. Como punto de partida y foro de contacto tanto de las noticias que puedan surgir en este ámbito como conexión directa con las redes sociales.
- Objetivos. Donde le podemos detallar a nuestro visitante que es lo que va a encontrar en este espacio.
- Sobre el equipo. Una página que facilitará información relativa al grupo de investigadores que conforma este proyecto.
- Base de datos. En este link el visitante puede consultar todo nuestro trabajo.
- Publicaciones. Donde intentaremos tener actualizado el tema relativo a las publicaciones a través de las cuales se difunde nuestro trabajo.
- Investigadores. Puerta de acceso al panel de control de la base de datos.

De todas las secciones ofrecidas, mediante las solapas, la que vamos a desarrollar es la que da paso a la consulta de la información de la base de datos. Entendemos que es la más importante de todas ellas y en la que se fundamenta todo este capítulo. Como sucedía en el diseño del panel de control, la idea del trabajo se basa en la facilidad de uso por parte del usuario. Hemos intentado distribuir y agrupar la información de tal forma que sea lo más útil para la visita. La entrada a los datos se puede realizar a través del listado de restauradores, especialistas, colaboradores, obras, ubicaciones y finalmente el panel de consultas.

a.- Espacio de restauradores, colaboradores y especialistas.

El tratamiento que se ha aplicado a estas tres figuras ha sido común. La forma que hemos planteado como nivel de navegación ha sido mediante una lista alfabética, con acceso a cada una de sus letras. De este modo actualmente se

pueden distinguir varios de los restauradores introducidos en la base de datos, entre ellos a Luis Roig d'Alós, objeto estudio de nuestra investigación.

Ya en el nivel de la ficha hemos dividido la información en dos partes. En la primera de ellas se recogen los datos personales, obras en las que realizó alguna intervención y especialidad donde destaca. En cada una de ellas aparece la información en lista de cada uno de los puntos y de allí se direcciona a un panel de información más detallada. La segunda parte recoge la información relativa a los colaboradores relacionados, formación recibida, cargos, reconocimientos, especialidades, técnicas utilizadas o Asociaciones a las que pertenece.

b.- Obras.

Para acceder a la información de la obra se puede entrar tanto a través del restaurador, seleccionando en el apartado de obras intervenidas la ficha que se desea consultar o a través de la lista de obras seleccionando la obra. En ambos casos se direcciona a un panel más detallado, donde se ofrece la información de su ficha técnica con:

- Título de la obra.
- Autor.
- Año de ejecución.
- Ubicación, con la información del edificio o lugar donde se encuentra.
- Localidad.
- Técnica, medidas.
- Breve descripción de la obra.

Bajo esta ficha técnica aparece un listado de las intervenciones que ha sufrido, mostrando el año de intervención, restaurador principal y la referencia con la que se ha ingresado esta información.

En este momento ya se han introducido varias de las obras en las que Roig d'Alós intervino, como la restauración en las pinturas murales de la Iglesia de la Vall d'Uixó, San Esteban o Santos Juanes, así como alguna obra de pintura de caballete como la intervención en el San Francisco de Paula, etc.

c.- Ubicaciones.

Consideramos que otra forma de usar esta información será a través del listado de obras que hayan podido ser intervenidas en una misma ubicación. Esta consulta ofrecerá los datos de adscripción de la ubicación consultada y

bajo éste el listado de obras que tengan algún tipo de intervención referenciada.

d.- Panel de consultas.

Este puede ser el punto más ambicioso de todo nuestro proyecto. La línea de trabajo que estamos llevando intenta ofrecer al visitante la mayor flexibilidad en la consulta que pueda llegar a efectuar, por medio de todos los descriptores implementados en la base de datos. Se fundamenta en el acceso a la información mediante búsquedas de recopilación o de detalle.

Las consultas tipo recopilatorio darán listados de aspectos que los agrupen, como por ejemplo intervenciones de un restaurador, obras restauradas en una misma ubicación, entre otras. Llegando a niveles de precisión como por ejemplo obras intervenidas con un material determinado, restauraciones efectuadas en periodos concretos o por la vinculación de un colaborador.

En el tipo de consulta más detallada, o de tipo avanzado, el usuario puede navegar por la información desde cualquiera de los aspectos principales de la base de datos como son la referencia de los restauradores, obras, ubicaciones o intervenciones y desde ese punto a los siguientes. Un ejemplo será partir desde la figura de un restaurador, entrar en el detalle de la obra restaurada, hasta llegar a un material empleado en la misma u obtener información de la ubicación en la que se encuentra esta obra en la actualidad. Otro ejemplo de búsqueda sería el que se ofrece en dirección inversa, primero con la selección de una ubicación, elección de una de las obras intervenidas y de ahí al restaurador responsable de la misma. Ofreciendo en este lugar un punto de partida para otra consulta.

Somos conscientes de la envergadura de nuestro trabajo y de las mejoras que podemos ir haciendo, pero como en todo trabajo de investigación, donde no se puede determinar un punto de finalización, nos encontramos en plena fase de desarrollo en estos momentos. Los ejes de nuestras líneas de investigación futuras serán la recopilación de la información de los restauradores más significativos del panorama nacional en estos últimos años y la mejora de los sistemas de búsqueda dentro del sitio web desarrollado.



Figura 4.3.- Solapa “sobre el equipo” dentro de la página web de Rescate.




Figura 4.4.- Vista de publicaciones dentro de la página web de Rescate.

Glorificación del Ángel Custodio

[Expandir/Contraer Todo](#)

▲ Datos Personales

Imagen	
Nombre	Glorificación del Ángel Custodio
Nombre Autor	José Vergara Gimeno
Fecha	01/01/0000
Ubicación Actual	Parrquia del Santo Angel
Ubicación Original	Vall d'Uixó (la) Castellón España
Dimensión altura (cm)	
Dimensión anchura (cm)	
Dimensión profundidad (cm)	
Dimensión Superficie (m2)	112
Observaciones	La composición, compuesta por ciento diez figuras, representa la Gloria del cielo cuyo centro ocupa la Santísima Trinidad, con el Padre y el hijo sedentes. A la derecha de Jesucristo y en un plano ligeramente inferior se representa la figura de la Virgen María con los brazos extendidos, escoltada por un grupo de vírgenes. A la izquierda del Padre Eterno se presenta la figura de San Juan Bautista. Debajo del grupo central de la Santísima Trinidad y en un plano inferior pero eminente, se representa la figura del Ángel Custodio con las alas desplegadas. La composición central se cierra con un grupo de ángeles que vuelan sobre las nubes. En el lado izquierdo de la bóveda se sitúan las figuras de los Apóstoles y de los Santos Mártires y en el lado opuesto figuran los Doctores.

▼ Técnicas utilizadas en la Obra

Nombre	Detalles
<ul style="list-style-type: none"> ✓ Pintura al fresco ✓ Óleo 	

▼ Intervenciones realizadas en la Obra

Nombre	Fecha	Restaurador(es)	Ficha Completa
Consolidación de los abolsamientos, limpieza superficial, eliminación de sales y hongos, estucado y reconstrucción pictórica	01/01/1941 01/01/1942	Luis Roig d'Alós	Ficha...

Figura 4.5.- Solapa "Obras" dentro del apartado Base de datos de la página web de Rescate.

DISCUSIÓN DE RESULTADOS

5



5

DISCUSIÓN DE RESULTADOS

En este capítulo queremos reflejar y resaltar algunos de los aspectos de mayor relevancia, tratados en esta investigación. Haciendo para ello una pequeña reflexión de la repercusión que tuvo Roig d'Alós en su época y su vigencia en la restauración actual.

A través de este recorrido por las diferentes facetas del catedrático Luis Roig d'Alós, observamos como los tres perfiles, artista, docente e investigador están intensamente relacionados y dirigidos al mismo objetivo que ocupó la mayor parte de su vida, que fue la salvaguarda del Patrimonio Cultural. Hemos podido constatar que los tres llevan la misma trayectoria, por lo que parece oportuno que, éste sea el enfoque que usemos para articular este capítulo.

El punto de partida en este caso lo encontramos en su experiencia como artista y artesano en el taller de su padre, donde aprendió las técnicas con las que luego investigó y experimentó introduciéndose en el uso de nuevos materiales y procedimientos. Una conclusión clara de que este aprendizaje dio sus frutos fue la realización de una gran cantidad de reproducciones que supuso la permanencia de muchas obras escultóricas. Desde sus inicios en este taller comenzó a investigar y a crear nuevas fórmulas para aplicarlas tanto en sus obras como en la restauración de obras de arte, a base de experimentar y de realizar ensayos y pruebas para obtener los procesos que daban buenos resultados y los podía aplicar en la restauración. Así mismo, la experiencia adquirida en esta experimentación, la transmitió a sus discípulos a través de la docencia dentro de la Escuela de Bellas Artes.

Con ello observamos que el arte, la técnica y la ciencia van íntimamente unidos, sentando las bases del perfil del restaurador moderno. El restaurador actual, dentro del ámbito universitario, necesita un aprendizaje de técnicas, materiales y procedimientos artísticos para sus intervenciones, al igual que debe introducirse en una constante investigación para crear nuevos procedimientos, más modernos, eficaces y menos nocivos para la obra de arte. Como vemos los tres pilares, artista, docente e investigador vuelven a aparecer.

a.- Aportaciones en el campo de la docencia.

Como hemos visto anteriormente, Roig d'Alós dedicó una gran parte de su trayectoria a la docencia, transmitiendo a los alumnos los conocimientos adquiridos. Su implicación ayudó a conseguir que se implantara una asignatura de restauración en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y unos años más tarde ganó la cátedra de restauración en dicha Escuela, todo ello durante la primera mitad del siglo XX y con las dificultades derivadas de la Guerra Civil. Esta labor supuso el inicio de los estudios de restauración y como resultado la formación de restauradores capacitados para abordar las tareas de recuperación del patrimonio. El reconocimiento a su esfuerzo fue alabado por el periodista Pablo Álvarez Rubiano, en un artículo publicado en el periódico *Levante* el 28 de noviembre de 1948. Aquí expresa su satisfacción al ser Roig d'Alós quien ganó la cátedra haciendo un breve recorrido por sus méritos y actuaciones:

[...] Su nombre tiene un solido prestigio, que ha sabido ganar día tras día, en callado trabajo de superación constante, del que pueden ofrecer merecido testimonio sus aportaciones valiosas a los Museos de Reproducciones Artísticas y del Teatro de Madrid y al Histórico Municipal de Valencia. Y en orden a la enseñanza su actividad se consagró a la divulgación de una disciplina tenida tradicionalmente como un secreto profesional[...].

[...] Su designación al frente de la disciplina oficial de Restauración es todo un acierto, que debe cristalizar en la formación de una escuela que, rompiendo con estancamientos y rutinas, continúe la tradición gloriosa, artesana y artística a la vez, de la Valencia de nuestros tiempos mejores³¹³.

³¹³ Pablo Álvarez Rubiano. "Se crean las primeras cátedras de restauración Artística. El valenciano Roig de Alós obtiene la primera". *Levante*, 28 de noviembre de 1948.

Como hemos visto, al ser una asignatura de nueva creación, se le plantearon muchos problemas que fue resolviendo para que los alumnos tuvieran unos espacios reducidos, de 6 m de largo por 2,50 de ancho y de 3 m de largo por 1,50 de ancho y una enseñanza digna.

Durante los 9 años como profesor numerario y los 20 años como catedrático al frente de esta asignatura, investigó, creó y aprendió nuevos procedimientos, desplazándose en muchas ocasiones a centros de investigación extranjeros. Esta constancia hizo que fuera un profesor innovador avanzado en España para su época, siendo significativo el montaje de un laboratorio de fotografía en el aula donde impartía sus clases de restauración, para que los alumnos aprendieran entre otros temas, el proceso de revelado. A través del archivo fotográfico hemos podido comprobar que se realizaron fotografías en el espectro del ultravioleta, técnica aprendida durante su estancia en el *Studio di Restauro di Dipinti e Stampe* y en el *Istituto Centrale per il Restauro* en 1957 y que se utilizaba para inspeccionar las diferencias de fluorescencia en las pinturas y así los posibles repintes.

Dando un paso adelante y queriendo dejar atrás el secreto que algunos artistas restauradores guardaban sobre sus técnicas, fórmulas y procedimientos, sin querer mostrarlos en textos docentes y que llevaba a que fuera nula su labor pedagógica, reunió algunos de los conceptos publicados en esa materia y las experiencias personales, en su Tratado de la Restauración. En este texto mostraba lo que técnicamente podía ofrecer, tanto con sus conocimientos adquiridos, como los experimentos realizados, explicando diferentes técnicas y procesos de restauración. Durante cinco años estuvo trabajando en él, extendiendo sus consultas centros de investigación de otros países europeos en los que se consideraba importante la restauración, con lo que fue ampliándolo a lo largo de los años.

Continuando en esta línea y para luchar por una buena educación y unas instalaciones dignas, en el año 1967 Roig d'Alós formó parte de la Asociación Nacional de Catedráticos y Profesores de las Escuelas Superiores de Bellas Artes, donde, junto con sus compañeros de las demás Escuelas de España, reivindicaron el reconocimiento universitario de las Escuelas de Bellas Artes. Esta Asociación consiguió, en ese mismo año, que las Escuelas de Bellas Artes fueran reconocidas como Facultades, aunque el decreto tardó en gestionarse.

b.- Aportaciones en el campo de la investigación.

Las aportaciones que Roig d'Alós introdujo en el campo de la investigación fueron innovadoras, creando nuevas fórmulas, como por ejemplo una resina vinílica llamada *ceroplast* o un procedimiento exclusivo para la eliminación de los crecimientos fúngicos mediante inyecciones de antibióticos, que se aplicaban en los procesos de restauración.

También debemos recordar las visitas que realizó a diferentes centros de restauración internacionales, como Italia y Alemania, para aprender las técnicas y los métodos de los que disponían. Todo ello con la intención de incorporarlos en la docencia y aplicarlo en sus intervenciones. Un claro ejemplo es la introducción de la técnica del *strappo* en Valencia, aprendida en uno de sus viajes a Italia y que aplicó en varias ocasiones para impedir que las obras desaparecieran.

En este sentido podemos considerar a Roig d'Alós como un pionero en la puesta en práctica de las diferentes disciplinas de restauración a nivel nacional, trabajando tanto con lienzos, tablas, esculturas, pintura mural o documentación gráfica, sin dejar de investigar y profundizando en las técnicas y materiales como por ejemplo la cera, que la utilizó tanto para sus restauraciones como para sus composiciones artísticas como escultor anatómico en la Facultad de Medicina de Valencia.

Así mismo tomó buena nota de una mesa automática de vacío para el forrado de los lienzos, que utilizaba el profesor Straub en Alemania y al que le pidió permiso para construirla y utilizarla en su asignatura de restauración en Valencia.

Además sus aportaciones fueron acogidas con mucho interés por restauradores de gran prestigio internacional. Durante sus viajes al extranjero o durante las visitas de los restauradores a Valencia, estos valoraron las técnicas y las utilizaron en sus restauraciones. La estrategia de trabajo que Roig d'Alós mostró en su época, interesándose por los intercambios con otros países, para que los alumnos y los profesionales pudieran tener conocimiento de las técnicas que se utilizaban fuera de España, fue el referente inicial para la realización de los numerosos intercambios internacionales que nuestro actual departamento de Conservación y Restauración lleva a cabo con importantes restauradores en la actualidad, como Gianluigi Colalucci y Salvatore Misseri (ambos Honoris Causa de la UPV), Daniela Bartoletti, Carlo Giantomasi, Donatela Zari, Carlo Lali, Paolo Bensi, Francisco Arquillo, Teresa Eschotado, Víctor Medina, Milagros Vaillant, Raquel Carreras, Carlo Bertelli, Sabino Giovannoni, Pinin Branbilla, Paolo Cremonesi, Marion Mecklenburg,

Elisa Valero, Teresa Toca, Raquel Carreras, Joaquín Company, Giorgio Bonsanti, Cristina Danti, Oriana Sartiani, Giuseppe de Maio, Pippo Basile, Ursula Schädler-Saub, entre muchos otros.

Sus viajes tenían la finalidad de incrementar su formación y aprender técnicas que no se conocían en España. Así, en uno de ellos, realizó una exhaustiva investigación de las instalaciones que disponían tanto el *Istituto Centrale per il Restauro*, como el *Istituto di Patologia del libro* ambos en Roma, para posteriormente realizar en España el anteproyecto, tantas veces soñado, de un gran Centro de Enseñanza e investigación para restaurar y conservar el Patrimonio Artístico. Es así como colaboró en la definición del Anteproyecto del “Centro de Restauraciones Artísticas y Arqueológicas” de España, junto con los arquitectos Fernando Higuera Díaz y Rafael Moneo Vallés, ganador del concurso de anteproyectos de 1961, cuyo proyecto definitivo con algunas variaciones, no se comenzó a construir hasta 1966. Hoy en día es el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE).



Figura 5.1.- Roig d'Alós en el aula de Restauración junto con sus alumnos realizando análisis.

c.- Aportaciones en el campo de la gestión o difusión.

Podemos destacar de su faceta de gestor, su participación activa en la transformación de las antiguas Escuelas Superiores en Facultades de Bellas Artes adscritas, a todos los efectos académicos y administrativos en la Universidad Española. Esta labor llevada a cabo desde la Asociación Nacional de Catedráticos y Profesores de las Escuelas Superiores de Bellas Artes, le supuso desplazarse en varias ocasiones a Madrid para asistir a las diferentes Asambleas y comisiones como representante de Valencia. Así mismo hizo presión, a través de la Asociación, para que la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia tuviera un nuevo edificio en la Ciudad Universitaria, aunque finalmente no consiguieron que se cediera el solar para tal fin.

Su cargo de Restaurador Municipal le permitió estar en contacto con los diferentes alcaldes que fueron ocupando el cargo en el Excmo. Ayuntamiento de Valencia, como José Manglano Selva (de 1947 a 1951), Baltasar Rull Villar (de 1951 a 1955), Tomás Trénor Azcárraga³¹⁴ (Marqués del Turia. de 1955 a 1958) y Adolfo Rincón de Arellano García (de 1958 a 1969). Estos le informaron de varias de las intervenciones o informes que debía realizar además de su participación en los diferentes jurados para adjudicar diversos premios durante las fiestas de las fallas de San José.

Fue elegido en múltiples ocasiones, para formar parte del jurado que tenía que calificar concursos, algunos convocados por la Sociedad Valenciana de "Lo Rat Penat", por la Delegación Provincial de Sindicatos, por la Sociedad Española de Radiodifusión o por la Casa de los Obreros. De este modo se relacionó con personalidades de la sociedad valenciana, como los presidentes de "Lo Rat penat", Manuel González Martí³¹⁵, Juan Segura de Lago o Enrique L. Selva Tur. Con Vicente Ros Belda de la Sociedad Española de Radiodifusión o con el presidente de la Casa de los Obreros Vicente Machancoses Esteller, entre otros. Así mismo, fue invitado en varias ocasiones a realizar conferencias sobre restauración en el Ateneo Mercantil de Valencia, poniéndose en contacto con el presidente del mismo, Joaquín Maldonado Almenar. Estos acercamientos permitieron que se diera a conocer, valorando su trabajo y dedicación, requiriendo sus servicios en varias ocasiones³¹⁶.

Para el anteproyecto presentado en 1961 del "Centro de Restauraciones Artísticas y Arqueológicas" de España, Roig d'Alós aportó una gran documentación para la realización de un centro con las suficientes instalaciones y tecnología necesaria para poder abordar las labores de

³¹⁴ Ver anexo 5. Selección biográfica de personalidades con las que se relacionó.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ Ver anexo 6. Contactos internacionales, nacionales y locales.

restauración que le fueran encomendadas. El actual Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), que comenzó a funcionar en 1962 en unas instalaciones provisionales, tuvo un desarrollo muy positivo dotándose de medios modernos de investigación y estudio.

Las exposiciones realizadas durante su juventud, las intervenciones en obras relevantes, los viajes al extranjero, su labor como Restaurador Municipal de Valencia, la organización de varias exposiciones, la participación en jurados, las conferencias realizadas o los premios concedidos, fueron difundidas en la prensa local: *Diario de Valencia*, *las Provincias*, *Levante*, *Jornada* y periódicos de tirada nacional como: *Arriba*.

En algunos de estos periódicos se publicaron varias entrevistas interesándose por su actividad como docente, restaurador y su aprendizaje en los Institutos europeos. A través de este medio se pudo conocer la labor que se llevaba a cabo en Valencia y compararla con la restauración fuera de España. En algunas de estas entrevistas afirmaba que algunos de los métodos que se utilizaban en Valencia eran mejores que los utilizados en Alemania, pero ellos estaban más avanzados en el terreno científico, en el montaje de los laboratorios, en metodología de trabajo y en el forrado de los lienzos.³¹⁷ Del mismo modo en otra de las entrevistas que le realizaron se muestra el interés por conocer las técnicas aprendidas durante sus diferentes viajes al extranjero además de la metodología que utilizaba en sus restauraciones.

Una de las técnicas que fue difundida en la prensa y planteada en el Congreso Internacional de Roma organizado por el IIC en 1961, es la que utilizaba para recuperar las obras atacadas por microorganismos mediante antibióticos como la penicilina y la estreptomina³¹⁸. Así mismo, durante este congreso tuvo la oportunidad de relacionarse con varios de los asistentes, de diferentes países como Alemania, Argentina, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Holanda, Londres, Suiza, Yugoslavia y como no Italia. Entre estos se encontraban Juan Corradini de Argentina, con el que siguió en contacto a través de la correspondencia, el profesor Rolf E. Straub del Instituto de Conservación de Zurich (Suiza), con el que posteriormente tuvo varios intercambios en Alemania y Valencia. Así mismo se relacionó con diferentes restauradores Italianos como Paolo Mora que ya había conocido durante su viaje en 1957 o Pasquale Rotondi, director del I. C.R.

³¹⁷ "Días de la Ciudad". *Las Provincias*, 10 de octubre de 1964, p. 13.

"Luis Roig d'Alós ha iniciado el intercambio técnico y científico con el Instituto de Pintura y Restauración de Stuttgart". *Las Provincias*. 17 de julio de 1965, p. 11.

³¹⁸ Cámara, Pedro. "Diálogo con Luis Roig d'Alós". *Arriba*, 22 de julio de 1965, p. 23.

A parte de las publicaciones en prensa, algunas de las exposiciones que sistematizó como restaurador Municipal y las restauraciones que realizó fueron publicadas en revistas, como la exposición de la colección de Miguel Martí Esteve, en la revista *Valencia Atracción* nº 259 del año 1956, los frescos de Palomino en el Santo Ángel de la Vall d' Uixó en el nº 28 de la revista *Reconstrucción* en 1942 o la labor de Luis Roig en la revista *Ribalta*, nº 49-50, en 1948.

d.- Aportaciones más significativas al campo de la restauración.

Como hemos visto anteriormente, durante la primera mitad del siglo XX en España no se seguían los criterios de intervención normalizados en las diferentes cartas internacionales. Estos criterios de mínima intervención, restauración reconocible y el de respeto al original, no se aplicaban aun en España. Sin embargo Roig d'Alós sí que los aplicaba, utilizando la tinta neutra en los casos en los que se había perdido el original y no se tenía conocimiento riguroso de cómo era, aplicando la reintegración ilusionista cuando sí que se tenían datos ciertos del original. Cuando empleaba esta última los criterios de discernibilidad y respeto al original los tenía presentes ya que siempre documentaba la zona intervenida antes y después de la restauración para dejar constancia de la zona reintegrada y además utilizaba materiales que no fueran nocivos para la obra evitando invadir las partes originales. Acción que



Figura 5.2.- Luis Roig, junto con una alumna durante la restauración de la tabla de San Francisco de Paula.

hemos podido constatar gracias al estudio de la documentación referida. Así mismo tenía conocimiento de las técnicas de reintegración diferenciada que se habían utilizado durante las restauraciones de las pinturas de los maestros primitivos expuestas en el Museo de la Umbría de Perugia, en Italia en 1957. Estos sistemas que consistían en reproducir la forma y el color, eran el *rigattino* y el rayado.

Además utilizó en sus restauraciones un método de limpieza investigado por él, que le dio muy buenos resultados y le ayudó a recuperar varios conjuntos pictóricos importantes dentro de la Provincia de Valencia y que aun en la actualidad, se encuentran en muy buen estado de conservación. Prueba de ello la tenemos en las pinturas murales al fresco de José Vergara tanto en la Capilla de la Comunión de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia como en la bóveda de la iglesia del Santo Ángel de la Vall d' Uixó en Castellón.

También hay que destacar su cargo de Restaurador Artístico Municipal de Valencia, en el cual desarrolló una labor de restauración, tasación y realización de informes sobre el estado de conservación de muchas pinturas ubicadas dentro de la Provincia de Valencia. Esta tarea le hizo especializarse en la técnica y procedimientos que utilizaban los diferentes artistas a lo largo de los siglos.

La labor que Luis Roig d'Alós realizó a lo largo de los años, fue valorada y difundida por la prensa, aunque tras su muerte, ese esfuerzo y dedicación se fue perdiendo. A través de algunos recortes de periódico que hemos recogido del Archivo de la familia Roig Picazo, vemos la huella que dejó entre los que le conocieron.

Repentinamente ha fallecido en Valencia el ilustre catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos don Luis Roig d'Alós, una eminente figura del arte, un valenciano distinguidísimo por sus afectos y amores a la tierra y, sobre todo, un hombre cabal. Cuantos con él hemos compartido la amistad pudimos conocerle a lo largo de muchas horas de diálogo y de sinceridad, sabemos cuanta sencillez había en todos los momentos de la vida.

Luis Roig no era solo un maestro en ese arte tan difícil de la restauración artística, (él nos ha deparado la recuperación de piezas eminentes e insustituibles) sino que tenía en todos los momentos de su existencia una actitud de auténtico artista: de hombre al que se le desborda el alma, que es como, según la frase unamunesca, tiene que producirse el que siente el arte de verdad. Amigo del diálogo, sencillo con sus amigos de siempre, era un enamorado del paisaje y muchas veces él nos lo hizo sentir a través de su versión pictórica, permitiéndonos que nos

recreáramos en aquello mismo que juntos habíamos contemplado en una breve excursión.

Los últimos veranos, Luis Roig d'Alós acudía a Viver a descansar de sus múltiples y fatigosos trabajos y allí teníamos la oportunidad de gozar de su conversación y de sus juicios; de oírle y de verle pintar en aquellas mañanas de sol que él se iba a encontrar entre los pinos de una vaguada o en los contrafuertes de unos muros que se volcaban hacia el barranco. Y la verdad es que está ahora en nuestro recuerdo todo este pequeño anecdotario de un hombre que tenía tantos méritos, entre ellos, el de su bondad inestimable.

La muerte repentina nos ha causado un gran dolor, porque Valencia pierde a un artista eminente y a un valenciano ejemplar. Desde estas columnas le damos el pésame a su esposa, doña Pilar Picazo y a sus hijos y demás familiares³¹⁹.

En otro recorte de periódico podemos leer:

Inesperadamente, nos sorprende la noticia del fallecimiento de Luis Roig d'Alós, en la plena madurez de sus talentos artísticos y cuando cabía esperar de él abundante y muy sazonadas realizaciones.

El nombre de Roig d'Alós era notorio y prestigioso en el mundo artístico valenciano y aun en el de fronteras afuera, en el ámbito de la difícil y trascendental técnica de la restauración en la que se había especializado y a la que se había aportado con su tenaz laboriosidad, iniciativas muy oportunas y éxitos muy destacables. Precisamente estos últimos años registraron su atenta y provechosa presencia en congresos, reuniones y cursos internacionales, en Italia y en Alemania principalmente, a los que llevó valiosas experiencias y enseñanzas y de los que trajo renovados conocimientos y técnicas. Su labor cristalizó en restauraciones difíciles y coronadas por el más franco éxito, como había cristalizado anteriormente en la formación de discípulos con los que ejerció un constante y fecundo magisterio. Su ciencia de los procedimientos artísticos y de la técnica restauradora definía cabalmente su personalidad como artista y como maestro. Era profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia.

³¹⁹ Necrología, recorte de periódico, 1968.

Su modestia era ejemplar y ha de ser inscrita junto a sus más relevantes méritos. Hacía acompañar sus éxitos de una sencillez realmente admirable, y admirables eran también su profundo sentido de la amistad, su hombría de bien, su buen temple humano y su cordialidad inagotable.

Forzoso es que en esta apresurada reseña de los méritos que adornaban a Roig d'Alós queden muchos sin mención, pero sería olvido imperdonable el omitir su muy arraigada valencianía y la calidad de su espíritu cristiano.

De un modo súbito, inesperadamente ha sido arrebatado a Valencia uno de sus hijos que la servían con tesón; nosotros nos hemos visto privados de un querido amigo.

Afectados por la dolorosa noticia, expresamos nuestra más sentida condolencia a los familiares del finado³²⁰.

Mediante estas descripciones podemos observar que además de ser una persona abierta, se volcó por aprender y transmitir la disciplina de la restauración. Su capacidad de trabajo y su constancia hicieron que participara en la conservación y restauración de muchos conjuntos pictóricos y escultóricos valencianos que en su momento se daban por perdidos. Fue una tarea dura que compartía con todo aquel que quería ser partícipe y su mayor satisfacción era la de transmitir sus conocimientos y conseguir que las obras se conservaran y permanecieran a lo largo del tiempo.

Algunas de las obras que restauró, han sido de nuevo intervenidas, como las rocas del Corpus de Valencia, o las obras de pintura de caballete ubicadas en la Catedral o el Colegio del Patriarca, aunque hay una parte, sobre todo en pintura mural, que permanecen en el mismo estado y que, tras valorar su estado de conservación, hemos podido comprobar que la técnica que aplicó para su restauración fue acertada y respetuosa con el original, presentando todas ellas, hoy en día, un buen estado de conservación.

Es el caso de la Capilla de la Comunión de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia, donde las pinturas conservan su luminosidad y colorido, tras los 45 años que han transcurrido después de su restauración. A simple vista no se observan pérdidas de pintura, abolsamientos o variaciones cromáticas, por lo que las pinturas continúan estables y sin necesidad de ser intervenidas de nuevo.

³²⁰ Necrología. *Las Provincias*, 21 de abril de 1968, p. 6.

Las pinturas de la bóveda del presbiterio en la Iglesia del Santo Ángel de la Vall d' Uixó, presentan un estado similar a las anteriores, a excepción de una mancha de humedad producida por una filtración en la cubierta de la iglesia que fue reparada hace varios años. A parte de este daño ajeno a la intervención de Roig d'Alós, las pinturas se encuentran estables y en buen estado de conservación, aunque si sería necesaria una intervención para eliminar esa mancha de humedad. Otra de las obras que se conservan en buen estado, es la pintura del Niño Jesús de Martín de Vos, ubicada en el Real Colegio del Corpus Cristi de Valencia. Este lienzo es una de las obras que no han sido intervenidas posteriormente y no presenta ninguna alteración a simple vista.

En sus intervenciones siempre aplicaba productos que fueran compatibles y no nocivos para la obra, a la vez que tuvieran las propiedades de durabilidad y fueran de alta calidad.

La técnica del *strappo* que empleaba en sus intervenciones era similar a la que usaban los italianos. En España, concretamente en Madrid, fue utilizada por primera vez en 1873 por Martínez Cubells para arrancar las Pinturas Negras al óleo de Goya. Roig d'Alós la utilizó en Valencia para arrancar pintura al seco preparando de antemano la superficie pintada con una protección que la aislara con el fin de que al aplicar las telas para el arranque la pintura no se perdiera, ya que el material utilizado para ese fin, la cola fuerte, era acuoso. Esta técnica la aplicó en las pinturas del Hostal de la Castellona en Sagunto, las cuales, tras observarlas de cerca en la actualidad y a pesar de tratarse de un proceso agresivo para la pintura al tener que ser arrancado de su soporte original, hemos observado que hoy en día siguen estables.

La aplicación de procedimientos avanzados para su época, se puede observar en los materiales utilizados para la realización de los entelados a base de resinas vinílicas y ceras preparadas, entre otros, tratándose de métodos similares a los que se utilizaban en Alemania. Estos materiales los utilizaba de forma paralela con los que se empleaban en España desde Martínez Cubells a base de pastas.

e.- Repercusión de su labor.

Después de su fallecimiento, en 1968, la asignatura de restauración de la Escuela de San Carlos quedó sin ningún catedrático que la continuara, aunque fue su discípulo José Luis Regidor Merino quien se ocupó de la misma hasta 1970, año en que Francisco Arquillo ganó la cátedra de restauración en Valencia. En la entrevista que le realizamos en 2009 cabe deducir que el aula de restauración en 1970 tenía unos medios avanzados para la época.

Me encontré un aula en unas condiciones normales, se veía que allí hubo una persona que tenía gran interés por potenciar el tema de la restauración. Incluso una cosa sorprendente para mí fue encontrarme un laboratorio fotográfico, un poco casero, pero que era de mucha utilidad y eso me sorprendió porque no era normal que en un aula de restauración hubiese un laboratorio de fotografía. [...] Yo no llegué a conocer al anterior catedrático pero por lo que me encontré al llegar me di cuenta de que había trabajado mucho, que tenía mucha inquietud, con grandes deseos de convertir la restauración en una especialidad importante (Entrevista a Francisco Arquillo, el 3 de diciembre de 2009. Ref.- 3).

Unos años después, el nuevo catedrático Francisco Arquillo se trasladó a Sevilla y la asignatura quedó de nuevo desprovista de la cátedra, pero se mantuvo gracias a Rafael Catalá, discípulo de Roig d'Alós y de Francisco Arquillo, con una gran reducción lectiva, pasando a ser una asignatura optativa solo de tres horas semanales.

A partir de 1984 la actual catedrática Pilar Roig Picazo colaboró en la asignatura de restauración junto con Rafael Catalá, organizando un nuevo plan de estudios de restauración, a partir del modelo que se estaba impartiendo en las Facultades de Bellas Artes de Barcelona, Madrid y Sevilla, pero ampliándolo y modificando algunos aspectos. De este modo se pretendía sustituir la asignatura optativa por una especialidad mediante la homologación del plan de estudios con respecto a los existentes en el resto de facultades. Este plan fue aprobado y publicado en el Boletín Oficial del Estado del 28 de abril de 1988³²¹, transformándose la asignatura de tres horas en una especialidad.

Esta asignatura y especialidad de restauración pertenecía, como en el resto de Facultades españolas, al departamento de pintura, que había sido constituido durante la Ley Orgánica de Reforma Universitaria (L.R.U.) de 1983, pero gracias a la gestión y los esfuerzos de Pilar Roig, junto con profesores y alumnos de las primeras promociones de la especialidad de restauración así como con la ayuda del entonces Rector de la Universidad Politécnica de Valencia, Justo Nieto y con la propuesta unánime de la Junta de Gobierno de la UPV, en 1992, el Ministerio concedió que se aprobara el área de conocimiento propia de Conservación y Restauración de Bienes Culturales así como el departamento del mismo nombre, dentro de la

³²¹ ESPAÑA, Acuerdo de 17 de marzo de 1988. *Boletín Oficial del Estado*. 28 de abril de 1988, núm. 102 p. 13106.

Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia³²². Dicho departamento ha sido dirigido por la misma Pilar Roig hasta Junio de 2010. Cabe decir en este tema, que tanto el área como el departamento son los únicos que desde entonces y hasta la fecha existen en la Universidad Española.

En definitiva cabe decir que el esfuerzo y dedicación de Luis Roig d'Alós por consolidar las enseñanzas de restauración dentro del grado más alto posible que es la Universidad, y gracias al trabajo continuado de los indicados profesores durante estas casi cinco décadas, ha pasado de ser un deseo añorado a convertirse en una indiscutible realidad, disponiendo en la actualidad de un Grado Oficial Universitario y un Máster también oficial, que gozan ambos de un alto prestigio internacional.

³²² Informe con fecha de 9 de Junio de 1992, sobre la creación del área de conocimiento en Conservación y Restauración de Bienes Culturales y en consecuencia la creación del Departamento específico en Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la UPV. Firmado por el secretario general del Consejo de Universidades.

CONCLUSIONES



CONCLUSIONES

A continuación exponemos las conclusiones de nuestro trabajo recogidas en tres apartados principales. En ellas destacamos los puntos más significativos alcanzados en este trabajo de investigación, gracias al estudio de la figura del restaurador Luis Roig d'Alós.

1.- La investigación ha servido para establecer una nueva mirada a la historia de la restauración en la España de la primera mitad del siglo XX, en la que se seguían utilizando en gran medida los procedimientos decimonónicos del “repintado” con producción de “falso histórico” como norma de actuación, obviando los diferentes avances que ya se habían establecido en Europa en especial con la primera carta del Restauo planteada por Camilo Boito en 1883, y la Carta de Atenas de 1931.

Con nuestra investigación hemos tratado de poner en valor el reconocimiento y la importancia que tuvo en esos años la actuación de la Administración Central, creando talleres de restauración en los museos más importantes como el Museo del Prado y el Museo de Arqueología de Madrid, así como introduciendo la enseñanza de la restauración a nivel nacional, gracias a la figura clave del Marqués de Lozoya como Director General de Bellas Artes, que puso en marcha en los años 1940-41, la especialidad de Restauración a desarrollar en las cuatro Escuelas Superiores de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, San Carlos de Valencia, San Jorge de Barcelona y Santa Isabel de Hungría en Sevilla, desempeñadas respectivamente por los profesores Fernando Labrada, Luis Roig d'Alós, y Manuel Grau Mas en los años 40 y por Manuel Álvarez Fijo en Sevilla en el año 1965.

2.- En relación con la figura y trayectoria de Luis Roig d'Alós, cabe resaltar el trabajo desarrollado para el vaciado, organización y recuperación de su archivo personal, así como la comparación con los criterios, técnicas y procedimientos utilizados en Italia en los años 40-50, que ha servido para reconocer y valorar la gran labor que este restaurador realizó a lo largo de su trayectoria profesional, tanto en el panorama español, y más concretamente en la Comunidad Valenciana, así como fuera de España. Debiendo destacar las siguientes conclusiones:

2.1.- Su figura se entronca con lo que en la actualidad y dentro de la Universidad se entiende como excelencia, en la que existe una fuerte coherencia entre el pensamiento desarrollado a través de la investigación, la docencia impartida en la formación y la realización de la práctica profesional. Tres facetas interconectadas que se muestran como tres pilares de una misma estructura.

2.2.- Su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos junto a su continua experimentación artística en el taller escultórico artesanal de su padre, fueron soportes clave en el desarrollo autodidacta de la investigación en restauración, creando nuevas fórmulas eficaces para aplicarlas tanto en sus creaciones artísticas como en la restauración de obras de arte.

2.3.- Fue un adelantado en su época, utilizando criterios, procedimientos y técnicas claramente avanzadas, que todavía tardarían décadas en extenderse en España, que las descubrió y asimiló durante sus visitas a los centros de restauración extranjeros. Nos referimos a temas como: la realización del examen previo de la obra para reconocer sus materiales, técnicas y deterioros, utilizando técnicas fotográficas avanzadas como la fotografía de espectro ultravioleta; el uso de la mesa de forrado al vacío inventada en Alemania; la utilización de materiales reversibles en los diferentes procesos de la restauración; el uso de criterios de restitución claramente avanzados para su época, como la tinta neutra; o la documentación del proceso de intervención con datos del antes, durante y después de las intervenciones.

2.4.- Fue pionero en la práctica y la enseñanza de la restauración en el sentido moderno de la acepción, sembrando la semilla del buen hacer y creando escuela, donde sus alumnos aventajados siguieron su línea emprendedora situándola en lo más alto de la investigación.

2.5.- No limitó su actuación a una única actividad restauradora, dedicándose a varias disciplinas como la intervención en pintura mural, pintura de caballete, escultura y ampliando su visión investigando en

nuevas especialidades como la restauración de documento gráfico en el *Istituto de Patologia del libro* de Roma.

2.6.- Los procedimientos y técnicas que investigó y aplicó en sus restauraciones fueron adecuadas y eficaces, de forma que en la actualidad y tras el paso de varias décadas, permanecen en buen estado de conservación.

3.- La investigación ha servido para fomentar la necesidad de recuperar la documentación que se va produciendo a lo largo de la historia, de manera que pueda permanecer, junto con la obra y que muchas veces por no tener los medios para conservarla, se pierde, se destruye y con ello se crea un vacío en la historia de la restauración, por lo que podemos concluir:

3.1.- Desarrollo y elaboración de un protocolo que ayuda a la reconstrucción biográfica, información sobre los procesos de restauración, tanto técnicos, como de vivencias, de los restauradores españoles. Protocolo que vertebrará la información investigada para ayudar a conocer las características y evolución de la profesión del restaurador en nuestro país.

La información recogida se está introduciendo en la base de datos RESCATE, elaborada dentro del Proyecto Nacional "Archivo Histórico de Restauradores Españoles, Fase II" en el que está inscrita esta tesis, para que pueda ser consultada de forma ordenada por los investigadores interesados.

CONCLUSIONI

Di seguito, esporremo le conclusioni del nostro lavoro esplicitate in tre parti principali. In cui evidenzieremo i punti più significativi di questo lavoro di ricerca, grazie allo studio della figura del restauratore Luis Roig d'Alós.

1.- La ricerca è servita a stabilire un nuovo sguardo sulla storia del restauro in Spagna della prima metà del XX sec. dove ancora si usavano procedure desuete come la "ridipintura" provocando "falsi storici" come prassi di lavoro, non tenendo conto delle diverse innovazioni diffuse in Europa in seguito alla prima Carta di Restauro teorizzata da Camillo Boito nel 1883, e la Carta di Atene del 1931.

Con la nostra ricerca abbiamo cercato di evidenziare il riconoscimento e l'importanza che ha avuto in quegli anni la Amministrazione Centrale, creando laboratori di restauro nei musei più importanti come quello del Museo del Prado e il Museo Archeologico di Madrid e, introducendo l'insegnamento del restauro a livello nazionale, grazie alla figura del Marchese di Lozoya come Direttore Generale delle Belle Arti, che dette vita negli anni 1940-41, alla specialistica di Restauro nelle quattro Scuole Superiori di Belle Arti di San Fernando de Madrid, San Carlos di Valencia, San Jorge di Barcellona e Santa Isabel de Hungría a Siviglia, coinvolgendo rispettivamente i professori Fernando Labrada, Luis Roig d'Alós, y Manuel Grau Mas negli anni 40 e Manuel Álvarez Fijo a Siviglia dall'anno 1965.

2.- Rispetto alla figura e il percorso professionale di Luis Roig d'Alós bisogna mettere in risalto il lavoro sviluppato per lo spostamento, organizzazione e recupero del suo archivio personale, e la comparazione con i criteri, le tecniche e le procedure usate in Italia negli anni 40-50, che sono servite per riconoscere e avvalorare il grande lavoro che questo restauratore ha realizzato durante la sua storia professionale, tanto nel panorama spagnolo quanto nella Regione Valenciana e, al di fuori della Spagna. Arriviamo dunque alle seguenti conclusioni:

2.1.- La sua figura si leggerebbe nei giorni odierni come una eccellenza universitaria, nella quale esiste una forte coerenza tra il pensiero sviluppato attraverso la ricerca, la docenza e la pratica professionale. Tre elementi interconnessi che si mostrano come tre pilastri di una stessa struttura.

2.2.- La sua formazione nella Scuola Superiore di Belle Arti di San Carlos insieme alla sua continua sperimentazione artistica nella bottega di scultura del padre, furono, decisivi nello sviluppo della ricerca autodidatta nel restauro, creando nuove formule efficaci tanto per le sue creazioni artistiche come nel restauro di opere d'arte.

2.3.- Fu un precursore nella sua epoca, usando criteri, procedure e tecniche innovative, che scopre e assimila durante le sue visite ai centri di restauro all'estero, che tuttora impiegherebbero decenni a diffondersi in Spagna. Parliamo di temi come: la realizzazione della scheda tecnica dell'opera per riconoscere i materiali costitutivi e l'eventuale deterioramento, usando tecniche fotografiche avanzate come la fotografia U.V.; l'uso del tavolo di foderatura a bassa pressione inventato in Germania; l'uso di materiali reversibili nei diversi processi di restauro; l'uso di criteri di restituzione avanzati per la sua epoca, come il ritocco a tinta neutra; o la documentazione del processo di intervento con dati del prima, durante e dopo l'intervento.

2.4.- Fu pioniere nella pratica e la docenza del restauro nel senso moderno della parola, seminando il ben fare e creando scuola di pensiero, che i suoi migliori allievi continuarono collocandola ad altissimi livelli di ricerca.

2.5.- Non limita il suo lavoro ad una unica attività di restauro, dedicandosi a varie discipline come l'intervento in pittura murale, pittura da cavalletto, scultura e ampliando la sua visione con la ricerca in nuove specializzazioni come il restauro del documento grafico nel Istituto di Patologia del Libro a Roma.

2.6.- Le procedure e tecniche che ricercò e applicò nei suoi restauri furono adeguate ed efficaci, ancora oggi dopo vari decenni, perdurano in un buono stato di conservazione.

3.- La ricerca è servita a implementare la necessità di recuperare la documentazione che si produce lungo la storia, per farla rimanere assieme all'opera e ovviando alla mancanza di mezzi per conservarla, evitando che si perda, che si distrugga creando un vuoto nella storia del restauro. Per tanto possiamo concludere:

3.1.- Abbiamo sviluppato ed elaborato un protocollo di aiuto alla ricostruzione bibliografica, di informazione sui processi di restauro, tanto tecnici quanto pratici, dei restauratori spagnoli. Il protocollo strutturerà l'informazione ricercata per aiutare a riconoscere le caratteristiche dell'evoluzione della professione del restauratore del nostro paese.

Le informazioni raccolte che si stanno introducendo nel data-base RESCATE, elaborate all'interno del Progetto Nazionale "Archivo Histórico de Restauradores Españoles, Fase II" nel quale si inserisce questa tesi, sono volte a favorire la consultazione in modo ordinato ai ricercatori interessati.

BIBLIOGRAFÍA



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV. *Ordenanzas antiguas y modernas del gremio de Maestros Sastres de Valencia*. Valencia: Artes gráficas, 1949. 91 p.

AAVV. *Michelangelo e Raffaello in Vaticano. Con Botticelli-Perugino, Signorelli-Guirlandaio e Roselli. Tutta la Capella sistina, la capella Paolina, le Stanze e le Logie*. Edizione Musei Vaticani. 1994. 216 p.

AAVV. *Restauracions pictòriques Municipals*. Grafiques Paterna, Valencia, 1995. 82 p. ISBN: 84-88639-72-4.

AAVV. *Espills de justícia*. Valencia: Universitat de València, 1998. 237 p. ISBN: 84-370-3491-4.

AAVV. "Martirio de San Pedro". *Recuperando nuestro Patrimonio*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1999, p. 38.

AAVV. *Herència pintada. Obres pictòriques restaurades de la Universitat de València*. Valencia: Universitat de València, 2002. 331 p. ISBN: 84-380-5358-7.

AAVV. *L'Acadèmia de Santa Bàrbara i la Reial de les tres Nobles Arts de Sant Carles. Cent Anys d'Ensenyament de l'Art (1754-1854)*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004. 361 p. ISBN: 84-933282-6-X.

AADV. *Amplius vetusta servare. Primi esiti del progetto europeo. Archivio Storico dei Restauratori Europei*. Associazione Giovanni Secco Suardo. Lurano: Il prato editore, 2006. 418 p. ISBN: 88-900741-7-5.

AADV. *Archivo Histórico de Restauradores Españoles*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010, 239 p. ISBN: 978-84-8363-563-6.

AADV. *Pastor Sanctus Virtutis Cultor. El legado del Patriarca Juan de Ribera IV centenario*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2011. 221 p. ISBN: 978-84-938347-4-6. p.75.

Atti del convegno sul restauro delle opere d'arte. Opificio delle Pietre Dure e laboratorio di restauro di Firenze. Firenze 2-7 novembre 1976. Edizioni Polistampa-Fienze. 1981.

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. Valencia: Albatros, 1999. ISBN: 84-727-4241-5.

ALBA, Laura. "Descendimiento de la Cruz". En: *El nacimiento de una pintura: de lo invisible a lo visible*. Museo de bellas Artes. Valencia, 2010, p. 92-97.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "La academia de Santa Bárbara y la Real de Bellas Artes de San Carlos. Noticia Histórica". En: *L'Acadèmia de Santa Bárbara i la Reial de les Tres Nobles Arts de Sant Carles*. 2004, p. 19-32.

ALMAGRO GORBEA, M.J. *Catálogo del Arte Medieval*. 1998.

ARQUILLO TORRES, Francisco. "Aportaciones de la investigación al conocimiento de una Obra de Arte". En: *Preprints of the XVII International Meeting on Heritage Conservation*. Castellón: Fundación de la Comunidad Valenciana La Llum de les Imatges. Consellería de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008, pp. 281-285.

ARQUILLO TORRES, Francisco. "El conocimiento de las posibilidades de recuperación de una obra de arte no debería ser exclusivo del especialista". En: *Preprints of the XVII International Meeting on Heritage Conservation*. Castellón: Fundación de la Comunidad Valenciana La Llum de les Imatges. Consellería de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008, pp. 373-378.

BALDINI, U.; BERTI, L. *Mostra di affreschi staccati*. Tipografía Giuntina. Firenze: Forte di Belvedere, 1957. 70 p.

BALDINI, U.; BERTI, L. *Mostra di affreschi staccati*. Tipografía Giuntina. Firenze: Forte di Belvedere, 1958. 83 p.

BANDINI, F; “I graffiti policromi di Cosimo Daddi alla Villa la Petraia di Firenze. II. L'intervento di restauro di Gaetano Bianchi”. En: *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione a cura di Cristina Danti, Mauro Matteini, Arcangelo Moles*. Opificio delle Pietre Dure e laboratorio di restauro di Firenze. Firenze: Centro DI., 1990, pp. 131-136.

BARACCHINI, Clara; FABIANI, Francesca; GRILLI, Raffaella. “La documentazione condivisa: verso un sistema informativo in rete”. En: *Preprints of the XVII International Meeting on Heritage Conservation*. Castellón: Fundación de la Comunidad Valenciana La Llum de les Imatges. Consellería de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008, pp. 35-40.

BARROS GARCÍA, José Manuel. “Características de la obra: su constitución”. En: *Nuestra Señora de la Sapiencia patrona de la Universitat de València. Estudi general*. Valencia: Universitat de València, 1989, pp. 43-51.

BARROS GARCÍA, José Manuel. “Ángel Barros Montero: el privilegio de la memoria”. En: *Archivo Histórico de restauradores españoles*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010, pp. 47-63.

BELLUCCI, R.; GIOVANNINI, C.; PETRONE, P. “Restauro di rivelazione: un punto di vista tecnico”. En: *Problemi di restauro. Riflessioni e ricerche. I sessanta anni di attività del laboratorio di restauro dei dipinti 1932-1992*. Firenze: EDIFIR, edizioni Firenze, 1992, pp. 125-142.

BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*. Valencia: Federico Doménech. S. A., 1980. 391 p. ISBN: 84-85402-08-1.

BENITO DOMÉNECH, Fernando; GALDÓN, José Luis. *Vicente Macip (h. 1475-1550)*. Museo de bellas Artes de Valencia. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1997. 221 p. ISBN: 84-482-1472-2.

BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Juan de Juanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000. 269 p. ISBN: 84-482-2358-6.

BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. *La clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001. 476 p. ISBN: 84-482-2803-0.

BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2006. 373 p. ISBN: 84-482-4189-4.

BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009. 287 p. ISBN: 978-84-482-5156-7.

BENITO GOERLICH, Daniel. "El cuadro y su historia". En: *Nuestra Señora de la Sapiencia patrona de la Universitat de València. Estudi general*. Valencia: Universitat de València, 1989, pp. 9-31.

BENITO GOERLICH, Daniel. *La capilla de la Universitat de València*. Valencia: Universitat de València, 1990. 182 p.

BENITO GOERLICH, Daniel. "María y la iglesia de Valencia: La Mare de Déu". En: *Áreas expositivas y análisis de obras. Catálogo de la exposición; La Luz de la Imágenes*. 3 vol. Catedral de Valencia, 4 de febrero 30 de junio. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, vol II, pp.221-231.

BENITO GOERLICH, Daniel. "Juan de Ribera y las Artes. Sensibilidad, gusto y aliño al servicio de una fe sincera". En: *Pastor Sanctus Virtutis Cultor. El legado del Patriarca Juan de Ribera IV centenario*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2011, pp. 17-29.

BORJA DOSDÁ, Mossen Vicente. *El Legado del Ángel. Historia y patrimonio*. Parroquia del Santo Ángel Custodio de Vall de Uxó, 2008. 328 p. ISBN: 978-84-482-5136-9.

BOSCH REIG, Ignacio. "El lugar". En: *Las herramientas del arquitecto*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, 2005a, pp. 131-139.

BOSCH REIG, Ignacio. "Criterios de Intervención en el Patrimonio". Publicado en 2ª Edición de *Las Herramientas del Arquitecto*, Valencia 2005b, p. 135.

BOSCH REIG, Ignacio. "Encuadre arquitectónico de San Joan del Mercat de Valencia". En: *Restauración de pintura mural. Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 15-63.

BOSCH ROIG, Lucia, MADRID GARCÍA, José A., ROIG PICAZO, Pilar. "Archivo Histórico de conservadores y restauradores españoles: la actuación del restaurador Luis Roig D'Alós (1905-1968)". En: *Preprints of the XVII International Meeting on Heritage Conservation*. Castellón: Fundación de la Comunidad Valenciana La Llum de les Imatges. Consellería de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008, pp. 357-360.

BOSCH ROIG, Lucía, MADRID GARCÍA, José A., GUEROLA BLAY, Vicente. "El interés documental, técnico y biográfico de los archivos de los grandes restauradores españoles. Breve recorrido a través de la vida del restaurador Luis Roig D'Alós". En: *Archivo Histórico de restauradores españoles*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010, pp. 79-98.

BOSCH ROIG, Lucía, MADRID GARCÍA, José A., GUEROLA BLAY, Vicente. "Restauración de pintura de caballete desde la metodología de actuación del restaurador Luis Roig d'Alós. (Valencia 1904-1968)". En: *XVIII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales- 18Th International Meeting on Heritage Conservation*. Granada: Universidad de Granada, 2011, pp. 476-479.

BOSCH ROIG, Lucía; ROIG PICAZO, Pilar; NEBOT DIAZ, Ester; MOLTÓ ORTS, Maite. "La recuperación de la memoria oral de la restauración en Bilbao a través del proyecto HAR. 2010-20242". En: *XVIII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales- 18Th International Meeting on Heritage Conservation*. Granada: Universidad de Granada, 2011, pp. 317-318.

BOSCH ROIG, Pilar; MONTES ESTELLÉS, Rosa; REGIDOR ROS, José Luis; SORIANO SANCHO, Pilar. "Biocleaning of Wall Paintings with bacteria". En: *15th International Biodeterioration & Biodegradation Symposium*. Viena, 2011a, p. 85.

BOSCH ROIG, Pilar; DOMENECH CARBÓ, Teresa; MONTES ESTELLÉS, Rosa; BOLIVAR GALIANO, Fernando. "Caracterización del biodeterioro y desarrollo de nuevos tratamientos de limpieza aplicables a los frescos restaurados de Antonio Palomino en la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia". Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Tesis. Univ. Politécnica de Valencia, 2011b. 408 p.

BRANDI, Cesare. *Teoria del restauro*. Edizioni di Storia e letterature, 1963. 158 p.

BRUSCHINI, E. *Vaticano. I Capolavori*. Edizioni, Musei Vaticani, Scala Group SPA, Firenze, 2004. 160 p. ISBN: 1-85759-270-0 (inglés); 88-8117-088-4 (italiano).

CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Serbal, 1997. 256 p. ISBN: 84-7628-194-3.

CANEVA, G; NUGARI M. P.; SALVADORI, O. *La biología en la restauración*. Guipúzcoa: Nerea, 1994. 274 p.

CARABAL MONTAGUD, M^a Ángela; ROIG PICAZO, Pilar; SANTAMARINA CAPOS, Beatriz; SANTAMARINA CAMPOS, Virginia. "Los talleres "Artesanales" en la Valencia de preguerra y posguerra. Memoria y desmemoria en la Historia de la Restauración". En: *Preprints of the XVII International Meeting on Heritage Conservation*. Castellón: Fundación de la Comunidad Valenciana La Llum de les Imatges. Conselleria de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008, pp. 415-418.

CARRERES ZACARÉS, Salvador. *Las Rocas*. Valencia: Ediciones de la delegación de fiestas, 1957.

CEAN BERMÚDEZ, J.A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España: tomo V*. Madrid: La viuda de Ibarra, 1800. 290 p.

COLALUCCI, Gianluigi. "Il restauro della volta e del Giudizio della Cappella Sistina e la técnica nella pittura ad affresco di Michelangelo: nuove riflessioni". En: *La sistina e Michelangelo*. Milano: Silvana editoriale, 2003.

COLALUCCI, Gianluigi; BONOMETTI, Pietro. *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia: storia e restauro*. Milano: Silvana editoriale, 2008. 258 p.

CONTI, Alessandro. *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milano: Biblioteca Electa, 1988. 383 p. ISBN: 88-435-2497-6.

CORNINI, Guido; DE STROBEL, Anna M.; SERLUPI CRESCENZI, Maria. "Gli affreschi". En: *I dipinti del Vaticano*. Magnus edizioni SPA, Udine, Italy, 1996, pp. 265-281.

CORTÉS LATRE, Antonio. *Corpus de Valencia: de las Rocas al Patriarca*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1999. 130 p. ISBN: 84-95171-11-2.

CRUILLES, Marqués de. *Guía Urbana de Valencia antigua y moderna*. Tomo II. Valencia: Imprenta de José Rius, 1876. 493 p.

DEL VALLE BARTOLOMÉ, Paula; ROIG PICAZO, Pilar. "El conjunto de pinturas murales de la antigua casa Ferraz de Valencia. Pasado, presente y futuro". En: *16th International Meeting on Heritage Conservation. Vol. 3*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006, pp. 1485-1497.

DEL VALLE BARTOLOMÉ, Paula; ROIG PICAZO, M^a Pilar; SORIANO SANCHO, Pilar. "Los murales de la antigua casa Ferraz de Valencia. Propuestas para su futura exhibición". En: *Preprints of the XVII International Meeting on Heritage Conservation*. Castellón: fundación de la Comunidad Valenciana La Llum de les Imatges. Conselleria de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008, pp. 667-671.

DEL VALLE BARTOLOMÉ, Paula. "Los Murales de la Casa Ferraz 1963/2011: criterios de intervención". En: *XVIII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales- 18Th International Meeting on Heritage Conservation*. Granada: Universidad de Granada, 2011, pp. 539-541.

DI LUCA, M, "Il laboratorio Restauro Dipinti dei Musei Vaticani". En: *I Musei Vaticani 1929-2009*. Edizioni Musei Vaticani. Giunti Sillabe. Musei Vaticani, 2009, pp. 275-304.

DIAZ MARTOS, Arturo. *Primera exposición: 25 años de paz; Conservación y restauración del Patrimonio Artístico de España*. Madrid: Instituto Central de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico de España, 1964.

DIAZ MARTOS, Arturo. *Restauración y conservación del arte pictórico*. Madrid: Arte restauro, S.A., 1975. 213 p. ISBN: 84-400-8629-6.

DINI, Daniela. "Un nuevo metodo di intervento nel restauro degli affreschi, dal diario di Dino Dini. 1967-1983". En: *Gli affreschi del Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze. Rilettura di un capolavoro attraverso un memorabile restauro a cura di Daniela Dini, Umbreto Allemandi*. 1977, pp. 69-80.

DURÁN SAMPERE, Agustín; AINAUD DE LASARTE, Juan. *ARS HISPANIAE: Escultura Gótica*. Madrid: Plus Ultra, 1956. Vol. VIII. 409 p.

DURÉNDEZ, M. Carmen; MAS, Xavier; GRAFIÁ, José Vicente; SIMON, J. Manuel. "Estudio, catalogación y puesta en valor de la colección de escultura y moldes del Taller Roig D'Alós de Valencia". En: *XVIII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales- 18Th International Meeting on Heritage Conservation*. Granada: Universidad de Granada, 2011, pp. 187-190.

FELICI, A.; LUCIOLI, L.; POPPLE, A. "Catalogazione ragionata di affreschi staccati in Firenze nel periodo 1945-1980". En: *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione a cura di Cristina Danti, Mauro Matteini, Arcangelo Moles*. Opificio delle Pietre Dure e laboratorio di restauro di Firenze. Centro DI. Firenze, 1990, pp. 303-311.

FERRER MORALES, Ascensión. *La pintura mural. Su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998. 224 p. ISBN: 84-472-0464-2.

FERRONI, E. "Il contributo della scienza ai problemi della conservazione e del restauro". En: *Atti del convegno sul restauro delle opere d'arte. Firenze 2-7, novembre 1976. Opificio delle pietre dure e laboratori di restauro di Firenze*. Edizioni Polistampa. Firenze, 1981, pp. 169-178.

FERRONI, E. "Una nuova proposta per la rigenerazione degli affreschi soggetti al degrado della solfatazioni". En: *Gli affreschi del Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze*. Ricettura di un capolavoro attraverso un memorabile restauro a cura di Daniela Dini, Umbreto Allemandi. 1977, pp. 137-148.

FONTENLA SAN JUAN, Concepción. *Restauración e historia del arte en Galicia*. Santiago de Compostela: Cuadernos de Estudios Gallegos, 1997. 301 p.

GABRIELLI, N. "Il Gabinetto di Ricerche Scientifiche dei Musei Vaticani", En: *I Musei Vaticani 1929-2009*. Edizioni Musei Vaticani. Giunti Sillabe. Musei Vaticani, 2009, pp. 305-319.

GARRIDO, Carmen; GARCÍA-MAÍQUEZ, Jaime. "Tríptico del Juicio Final". En: *El nacimiento de una pintura: de lo invisible a lo visible*. Museo de bellas Artes. Valencia, 2010, pp. 108-119.

GARRIDO, Carmen. "El descendimiento de la cruz". En: *El nacimiento de una pintura: de lo invisible a lo visible*. Museo de bellas Artes. Valencia, 2010, pp. 84-91.

GÓMEZ FRECHINA, José. "Gonçal Peris Sarrià". En: *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2006, pp. 72-74.

GÓMEZ FRECHINA, José. "Santa Marta y San Clemente". En: *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009a, pp. 108-109.

GOMEZ FRECHINA, José. "Protagonistas del barroco en Valencia: de Francisco Ribalta a Jerónimo Jacinto de Espinosa". En: *La Gloria del Barroco*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009b, pp. 35-63.

GÓMEZ FRECHINA, José. "Transfiguración" En: *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009c, pp. 162-163.

GOMEZ FRECHINA, José. "Martirio de san Lorenzo". En: *La Gloria del Barroco*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009d, p. 196.

GOMEZ FRECHINA, José. "Visión mística de santa Teresa de Jesús". En: *La Gloria del Barroco*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009e, p. 198.

GONZÁLEZ BOSCH, Amparo. *Obra poética completa. Francisco de A. Bosch Ariño*. Editorial Germanía, 2008. 529 p. ISBN: 978-84-96147-97-3.

GONZALEZ TORNELL, Pablo. "El Restaurador Luís Roig D'Alós". En: *16th international Meeting on Heritage Conservation*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006, p. 799-808.

GONZALEZ TORNELL, Pablo. "La historia de la restauración en España y su situación con respecto a la Teoría de la Restauración de Cesare Brandi". En: *17th Interim Meeting On Conservation Training. Jornada Internacional a 100 anni Della nascita di Cesare Brandi*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 135-160.

GONZALEZ TORNELL, Pablo. "La restauración en España ante la teoría de Cesare Brandi". En: *A 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi. Il pensiero di Cesare brandi dalla teoría alla pratica*. Associazione Giovanni Secco Suardo, Il prato editore, 2008, pp. 119-122.

GONZÁLEZ VARAS, Ignacio. *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Manuales arte Cátedra, 1999. 628 p. ISBN: 84-376-1721-9.

GIL ALCAIDE, Ramón. *Víctor Manuel Gimeno Baquero. Retrato apasionado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009. 263 p. ISBN: 978-84-8363-429-5.

GIL GAY, Manuel. *Monografía histórico-descriptiva de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia*. 1909, 167 p.

GUEROLA BLAY, Vicente. "Ideología y metodología en la reintegración de lagunas. De la técnica del "Ne Rian Faire" al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de texturizarían basados en los "filamenti" e "tratteggi" de Cesare Brandi". En: *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica*. Il Prato editore, 2008, pp. 110-114.

GURRIERI, Francesco. "Itinerari del restauro". En: *Anastilosi. L'antico, il restauro, la città*. (A cura de Francesco Perego). Roma-Bari: Editori Laterza, 1987, p. 8.

HAZEN, Dan; HORRELL Jeffrey; MERRILL- OLDHAM, Jan. *Como seleccionar colecciones de investigación para la digitalización*. (Proyecto Cooperativo de Conservación para Bibliotecas y Archivos). Santiago de Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración, DIBAM, 2000. 31 p. ISBN: 956-244-110-5.

HEREU, Pere; MONTANER, Josep María; OLIVERAS, Jordi. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea, 1994. 497 p.

HUERTAS TORREJÓN, Manuel. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I*. Madrid: Akal, 2010. 318 p. ISBN: 978-84-460-1862-9.

HUESO SANDOVAL, María José. "San Francisco de Paula". En: *Áreas expositivas y análisis de obras. Catálogo de la exposición*; La Luz de la Imágenes. 3 vol. Catedral de Valencia, 4 de febrero 30 de junio. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, vol II, pp. 136-137.

INEBA, Pilar. "Santa Marta y San Clemente". En: *El nacimiento de una pintura: de lo invisible a lo visible*. Museo de bellas Artes. Valencia, 2010, pp. 166-171.

IZQUIERDO RAMÍREZ, Alicia. "Glorificación de San Estaban". En: *La Gloria del Barroco*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, p. 277.

LIONI, Ottavio; BELLORI, Giovanni Pietro. *Ritratti di Alcuni Celebri Pittori del secolo XVII*. Roma, 1731. 272 p.

LUCIANI, Roberto. *Il restauro: storia, teoria, technique, protagonisti*. Roma: Fratelli Palombi, 1988. 220 p.

LULL MARTÍ, Enrique. *Jesuitas y pedagogía*. Madrid: Ortega ediciones gráficas, 1997. 710 p. ISBN: 84-89708-16-9.

LLORENS HERRERO, Margarita; CATALÁ GORGUES, Miguel A. *La Inmaculada concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007, pp. 363-368.

MACARRÓN MIGUEL, Ana M^a; GONZÁLEZ MOZO, Ana. *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid: Tecnos, S.A., 1998. 217 p. ISBN: 84-309-3165-1.

MACARRÓN MIGUEL, Ana M^a. *Historia de la conservación y la restauración desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Tecnos, S.A., 2002. 267 p. ISBN: 84-309-3770-6.

MADRID GARCÍA, José; VALCÁRCEL ANDRÉS, Juan Cayetano. “Modelo conceptual de una base de datos relacional para la puesta en valor de la memoria histórica de los restauradores españoles”. En: *Archivo Histórico de restauradores españoles*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010, pp. 141-146.

MADRID, José. A.; BOSCH, Lucía; VALCARCEL, Juan; ROIG, Pilar. “RESCATE. Espacio web del Archivo Histórico de Restauradores Españoles”. En: *XVIII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales-18Th International Meeting on Heritage Conservation*. Granada: Universidad de Granada, 2011, pp. 317-318.

MAETZKE, A.M. “L'affresco. Note storiche”. Un progetto per piero della francesca. *Indagini diagnostiche- conoscitive per la conservazione della “Leggenda della vera croce” e della “Madona del Prato”*. Tipografia Paoletti. Alinari. Firenze, pp. 345-350.

MANZUTTO, G. *Arte in Vaticano*. Touring Club Italiano. Milán, 1974. 269 p.

MARIOTTI, P. “Supporti impiegati per il distacco e strappo delle pitture murali, in sostituzione dell'originale, dalle origini ad oggi. Ricerca tecnica sui materiali e sui metodi di impiego. Letture di comportamento”. Directores dott. Ssa Cristina Danti- Sabino Giovannoni- Antonello Pandolfo. Tesi O.P.D. (Opificio delle Pietre Dure). Firenze: 1983, pp. 161-180.

MASSI, E.G. *Descrizione delle Gallerie di Pittura nel Pontificio Palazzo Vaticano per il Cav. Uff. Prof. E.G. Massi. Primo custode dei Musei e delle Gallerie Pontificie, Archeologo, Paleografo e Lingüista*. Agostiniana. Roma, 1914-1922. 131 p.

MATALON, Stella. *La pinacoteca di Brera a Milano*. Milano: Aldo Garzanti Editore, 1952. 205 p.

MATTEINI, M. “Ossidazione della biacca in pitture murali- metodi proposti per la riconversione del pigmento ossidato nelle pitture di A. Baldovinetti della chiesa di S. Miniato (Firenze)”. En: *Atti del convegno sul restauro delle opere d'arte. Firenze 2-7, novembre 1976. Opificio delle pietre dure e laboratori di restauro di Firenze*. Edizioni Polistampa. Firenze, 1981, pp. 257-269.

MESALLES DE ZUNZUNEGUI, Jaime. *Restauración de Muebles. Historia del mueble, técnicas, recetas antiguas y secretos de taller. Pinturas, tintes, barnices, efectos y pátinas*. Madrid: Visión Libros, 2010. 348 p. ISBN: 978-84-9886-483-0.

MIARELLI-MARIANI, Gaetano. *Historia de los criterios en el patrimonio arquitectónico*. 1987.

MIR SORIA, Patricia. *Los fresquistas barrocos Vicente y Eugenio Guilló*. Castellón: Editorial Antinea y Ayuntamiento de Vinaròs, 2006. 342 p. ISBN: 84-96331-28-8.

MORA, Paolo; MORA, Laura; PHILIPPOT, Paul. *La conservación de las Pinturas Murales*. Colombia: Universidad Externado de Colombia, 2003. 733 p.

MOYA CASALS, Enrique. *Estudio crítico acerca del pintor Antonio Palomino de Castro y Velasco (1653-1726)*. Valencia: Tipografía moderna, 1941. 59 p.

NESSELRATH, A. "Stanza di Eliodoro". En: *Raffaello. Monumento, Musei, Gallerie Pontificie. Nell'appartamento di Giulio II e Leone X*. ENEL. Realizzazione. Direzione Relazione Pubbliche e Comunicazione. Musei Vaticani, 1993, pp. 203-246.

NESSELRATH, A; PAOLUCCI, A. "I Musei Vaticani". En: *Ottanta anni dello Stato della Città del Vaticano*. Governatorato dello Stato della Città del Vaticano 1929-2009. Città del Vaticano, 2009, pp. 145-156.

OLMEDO DE CERDÁ, M^a. Francisca. *Callejeando por Valencia*. 2003. 228 p. ISBN: 84-87398-72-3.

PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1983. 432 p.

PANZERI, Matteo. "Un modello concettuale per una base di dati multilingue a sostegno della storia del restauro in Europa". En: *Amplius vetusta servare. Primi esiti del progetto europeo. Archivio Storico dei Restauratori Europei*. Associazione Giovanni Secco Suardo. Lurano: Il prato editore, 2006, pp. 27-40.

PANZERI, Matteo. "ASRI nel web: strutture e funzioni per una nuova storiografia del restauro". En: *Archivo Histórico de restauradores españoles*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010, pp. 147-166.

PAOLUCCI, A. "Per una storia del restauro degli affreschi a Firenze: la stagione degli stacchi". En: *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione a cura di Cristina Danti, Mauro Matteini, Arcangelo Moles*. Opificio delle Pietre Dure e laboratorio di restauro di Firenze. Centro DI. Firenze, 1990, pp. 11-19.

PAOLUCCI, A. "1929-2009. Un bilancio per ottanta anni di storia". En: *I Musei Vaticani 1929-2009*. Edizioni Musei Vaticani. Giunti Sillabe. Musei Vaticani, 2009, pp. 7-13.

PAPAFAVA, F. *Vaticano*. Firenze: Scala, 1989. 191 p.

PATETTA, Luciano. *Historia de la arquitectura. Antología crítica*. Madrid: Herman Blume, 1984.

PÉREZ EMBID, Florentino. *Enciclopedia de la cultura española*, Volumen 2. Madrid: Editora Nacional, 1963.

PÉREZ SANCHEZ, Alfonso. E. *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000. 206 p.

PERUSINI, Giuseppina. *Introduzione a la restauración: historia, teorías, técnicas*. Udine: Bianco editore, 1985. 204 p.

PIETRANGELI, C. *I dipinti del Vaticano*. Magnus edizioni SPA, Udine, Italy, 1996. 604 p. ISBN: 88-7057-156-4.

PINEDO HERRERO, Carmen; MAS ZURITA, Elvira; MOCHOLÍ ROSELLÓ, Asunción. *La enseñanza de las bellas Artes en Valencia y su repercusión social*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2003. 280 p. ISBN: 84-600-9889-3.

PIRANESI, Giam Battista. *Parere sul'architettura*. Roma, 1765.

PROCACCI, U. *Del distacco degli affreschi e della loro conservazione*. Tipografia giuntina. Firenze, 1957. 19 p.

PROUS ZARAGOZA, Socorro. "Fuentes documentales sobre el tesoro artístico durante la guerra civil, en el Instituto del Patrimonio Histórico Español". En: *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Museo Nacional del Prado, Madrid. Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2003, pp. 221-241.

REDIG DE CAMPOS, D. *Itinerario pittorico dei Musei Vaticani*. Danesi editore. Roma, 1949. 280 p.

REDIG DE CAMPOS, D. *Las Estancias de Rafael*. Roma: Turco Editore, 1955. 68 p.

REDÓN JULIÁ, José. *Itinerario turístico de las casa de Valencia de valor histórico o arquitectónico*. Valencia: F. Domenech, 1958. 27 p.

REGIDOR MERINO, José Luis. "Restauración de la Cúpula de la Capilla de la Comunión de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia". En: *Restauración de pintura mural. Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 133-145.

REGIDOR ROS, José Luis, ROIG PICAZO, Pilar; BLANCO MORENO, Francisco; HERRAEZ BOQUERA, José. "Últimos avances en la restauración pictórica de los frescos de Palomino en la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia". En: *Preprints of the XVII International Meeting on Heritage Conservation*. Castellón: Fundación de la Comunidad Valenciana La Llum de les Imatges. Consellería de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008, pp. 697-700.

ROIG D'ALÓS, Luis. *Tratado teórico-práctico de la restauración*. (Inédito). 1939. 684 p. Archivo de la familia Roig Picazo.

ROIG D'ALÓS, Luis. *Artes y Oficios. Materiales y procedimientos escultóricos, industriales y artísticos*. Valencia: La Gutemberg, 1934. 129 p.

ROIG D'ALÓS, Luis. *Restauración de una pintura mural al fresco. Estudio técnico realizado en la restauración de las pinturas de la bóveda del presbiterio de la Iglesia del Santo Ángel de Vall de Uxó (Castellón de la Plana)*. 1943. (Ed. Facsímil. Asociación Arqueológica de la Vall d' Uixó, 1995). 56 p.

ROIG D'ALÓS, Luis. *Restauración de las Rocas*. Valencia: Mariano Guillot, 1959. 12 p.

ROIG PICAZO, Pilar; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. "La historia de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales en España". En: *Amplius Vetusta Servare. Primi esiti del progetto europeo. Archivio Storico dei Restauratori Europei*. Associazione Giovanni Secco Suardo. Lurano: Il prato editore, 2006a, pp. 69-74.

ROIG PICAZO, Pilar; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. "Bibliografía general sobre la historia de la restauración en España". Editor: Pilar Roig Picazo, Pablo González Tornel. En: *Amplius vetusta servare. Primi esiti del progetto europeo. Archivio Storico dei Restauratori Europei*. Associazione Giovanni Secco Suardo, il prato. Lurano, 2006b, pp. 385-386.

ROIG PICAZO, Pilar; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. "Fuentes sobre historia de la restauración en España". Editor: Pilar Roig Picazo, Pablo González Tornel. *Amplius vetusta servare. Primi esiti del progetto europeo*. Associazione Giovanni Secco Suardo, il prato. Lurano, 2006c, pp. 387-389.

ROIG PICAZO, Pilar. *La Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Proceso de intervención pictórica 1936-1990*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990. 152 p. ISBN: 84-7721-120-5.

ROIG PICAZO, Pilar. "Diversos aspectos de la Conservación de las Pinturas Murales". Tesina de Licenciatura. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 20 de Septiembre de 1981.

ROIG PICAZO, Pilar. "Evolución de los diversos proyectos de restauración de las pinturas murales de la bóveda de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia". En: *Restauración de pintura mural. Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 103-131.

ROIG PICAZO, Pilar; MOLTÓ ORTS, Maite; NEBOT DÍAZ, Ester; BERNAL NAVARRO, Juana. "Archivo Histórico de los Restauradores Españoles. Fase II". En: *XVIII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales- 17Th International Meeting on Heritage Conservation*. Granada: Universidad de Granada, 2011, pp. 329- 332.

RUIZ DE LACANAL, M^a. D. *El conservador-restaurador de bienes culturales, historia de la profesión*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999. 302 p. ISBN: 84-7738-705-2.

RUIZ DE LIHORI, Joseph (Baró d' Alcahalí y de Mosquera). *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Federico Domenech, 1897. 443 p.

RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Ed. Alta Fulla. Barcelona, 1987. 250 p.

SAMPER EMBIZ, Vicente. "Ángel Custodio". En: *Áreas expositivas y análisis de obras. Catálogo de la exposición; La Luz de la Imágenes*. 3 vol. Catedral de Valencia, 4 de febrero 30 de junio. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, vol. II pp. 352-353.

SANCHIS Y SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia, 1909. 592 p.

SECCO SUARDO, Giovanni. *Il restauratore dei dipinti*. Quarta edizione. Milano: Ulrico Hoepli, 1927. 574 p.

SECCO SUARDO, Lanfranco. "ASRI- Archivo Storico Nazionale e Banca Dati ei restauratori italiani: genesi e prospettive di un progetto interistituzionale". En: *Archivo Histórico de restauradores españoles*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010, pp. 205-239.

SERRA DESFILIS, A. "San Francisco de Paula". En: *Áreas expositivas y análisis de obras. Catálogo de la exposición*; La Luz de la Imágenes. 3 vol. Catedral de Valencia, 4 de febrero 30 de junio. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, vol. II pp. 136-137.

SCHÄDLER-SAUB, Ursula. "Teoría e metodología del restauro. Italian contributions to conservation in theory and practice". In: *Conservation and Preservation. Interactions between Theory and Practice. In Memoriam Alois Riegl (1858-1905), Proceedings of the International Conference of the ICOMOS International Scientific Committee for the Theory and the Philosophy of Conservation and Restoration, 23-27, April 2008 (Vienna, Austria)*. Firenze: Michael Falser et al., 2010, pp. 81-94.

SOLER D'HYVER, Carlos. "San Vicente Ferrer". En: *Áreas expositivas y análisis de obras. Catálogo de la exposición*; La Luz de la Imágenes. 3 vol. Catedral de Valencia, 4 de febrero 30 de junio. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999a, vol. II p.410-411.

SOLER D'HYVER, Carlos. "Santo Entierro". En: *Áreas expositivas y análisis de obras. Catálogo de la exposición*; La Luz de la Imágenes. 3 vol. Catedral de Valencia, 4 de febrero 30 de junio. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999b, vol. II pp. 430-431.

SOLER D'HYVER, Carlos. "Adoración de los pastores". En: *Áreas expositivas y análisis de obras. Catálogo de la exposición*; La Luz de la Imágenes. 3 vol. Catedral de Valencia, 4 de febrero 30 de junio. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999c, vol. II pp. 446-447.

SOLER D'HYVER, Carlos. "Los Improperios". En: *Áreas expositivas y análisis de obras. Catálogo de la exposición*; La Luz de la Imágenes. 3 vol. Catedral de Valencia, 4 de febrero 30 de junio. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999d, vol. II pp. 458-459.

SORIANO SANCHO, Pilar; ROIG PICAZO, Pilar; OSCA PONS, Julia. *Los frescos de Palomino en la Bóveda de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia: Estudio y aplicación de un nuevo soporte*. Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Tesis. Univ. Politécnica de Valencia, 2005. 349 p.

SORIANO SANCHO, Pilar; BOSCH ROIG, Lucía. "Estudio de nuevos soportes para pinturas murales arrancadas. Aplicación a las pinturas de la bóveda de la nave central de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia" En: *Restauración de pintura mural. Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 319-337.

TADOLINI, P. *Breve guida delle gallerie di pittura nel Palazzo Vaticano compilata dal Pittore cav. P. Tadolini custode delle camere e Logge di Raffaello*. Editore: Desclée, Lefebvre & C. Roma, 1902. 66 p.

TALAMANTES PIQUER, M.C., VIVANCOS RAMÓN, M.V., BARROS GARCÍA, J.M. "La roca Valencia: estudio preliminar de su policromía". En: *XVIII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales- 17th International Meeting on Heritage Conservation*. Granada: Universidad de Granada, 2011, pp. 139- 142.

TINTORI, Leonetto. "Methods used in Italy for detaching frescos". In: *Contributions to the IIC Rome Conference, 1961*, pp. 218-224.

TINTORI, Leonetto. *Antichi colori sul muro. Esperienze nel restauro*. Opus libri edizioni. Comune di Prato, 1989. 120 p.

TINTORI, Leonetto. "Note sulla "Trinità" affrescata da Masaccio nella Chiesa di Santa Maria Novella in Firenze. III. Gli ultimi interventi di restauro". En: *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione a cura di Cristina Danti, Mauro Matteini, Arcangelo Moles*. Opificio delle Pietre Dure e laboratorio di restauro di Firenze. Centro DI. Firenze, 1990, pp. 261-264.

TORRES, J. "Sobre la intervención en el patrimonio arquitectónico". Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1995.

TORRESI, A. P. *Primo Dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*. Liberty house. Ferrara, 1999. 212 p.

VICENTE RABANAQUE, María Teresa; ROIG PICAZO, Pilar; SANTAMARINA CAMPOS, Virginia; SANTAMARINA CAMPOS, Beatriz. *Historia de la restauración. Del clásico estudio del objeto al sujeto como objeto de estudio*. Universidad Politécnica de Valencia Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Tesis. Univ. Politécnica de Valencia, 2010. 690 p.

VILLARQUIDE, Ana. *La pintura sobre tela II: Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Nerea S.A., 2005. 732 p. ISBN: 84-89569-50-9.

VIVANCOS RAMÓN, Victoria; SIMÓN CORTÉS, José M.; PEREZ MARÍAN, Eva. "Las Rocas del Corpus de Valencia, ejemplo de controversia entre uso y/o conservación de un Bien Cultural". En: *16th International Meeting on Heritage Conservation. Vol. 3*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006, pp. 729-735.

VIVANCOS RAMÓN, Victoria; SIMÓN CORTÉS, José M.; GRAFIÁ SALES, José V.; De LANUZA FRECHINA, Mar. "La restauración de la Roca Diablera". En: *Preprints of the XVII International Meeting on Heritage Conservation*. Castellón: fundación de la Comunidad Valenciana La Llum de les Imatges. Consellería de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008, pp. 303-305.

XARRIÉ, Josep Maria. *Restauración d'obres d'art a Catalunya*. Publicacions de Montserrat. Barcelona, 2002. 346 p.

REVISTAS

AAVV. Revista *Ribalta*. Valencia, (Noviembre 1945).

AAVV. "Obra Restaurada". Revista *Ribalta*. Valencia. Nº 40 (Abril 1947).

AAVV. *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 1953. Nº 14-15, 168 p.

AAVV. "La restauració artística com a pont de la Història". Revista *Ribalta*. Valencia, 1955. Nº 133-134.

AAVV. "La colección Martí Esteve en el Ayuntamiento de Valencia". Revista *Valencia Atracción*. Valencia, 1956. Nº 259, pp. 8-11.

AAVV. *Boletín de Información Municipal*. Valencia, 1960. Nº 26.

AAVV. "I mille volti de l'arte del Restauro. Entrevista a Giorgio Accardo". En: *Speciale Archeomatica*, unido al número 5 de la revista *GEOMedia*. Roma, 2007. Nº 5, pp. 6-12.

ALVAREZ RUBIANO, P. "Se crean las primeras cátedras de Restauración artística. El valenciano Roig de Alós obtiene la primera". Revista *Ribalta*. Valencia. Nº 59 (Noviembre 1948).

ARQUILLO TORRES, Francisco. "Las colas: adhesivos naturales y sintéticos". Revista *R&R Restauración & Rehabilitación*. Editorial: América Ibérica, Madrid. Nº 50, pp. 70-75. (Marzo 2001).

BASILE, Giuseppe. "Restauradores de nuestro tiempo: Cesare Brandi". Revista *R&R Restauración & Rehabilitación*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2006. Nº 101, pp. 66-69.

BOSCH REIG, Ignacio. "Intervención en el Patrimonio: un continuo proceso de innovación". Revista *R&R Restauración & Rehabilitación*. Madrid, 2003. Nº 79, pp. 20-27.

BOSCH ROIG, Lucía, MADRID GARCÍA, José A., GUEROLA BLAY, Vicente. "Comparación entre los procedimientos, materiales y técnicas pictóricas utilizados en Italia y España durante la primera mitad del siglo XX". Revista *ARCHÉ* (publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV). Editorial: Universidad Politécnica de Valencia, 2009-2010. Nº 4-5, pp. 159-168.

BRANDI, Cesare. "Il fondamento teorico del restauro". En: *Bollettino Dell'Istituto Centrale del Restauro de 1950*. Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Cesare Brandi. Florencia, Nardini Editore, 2006, pp. 5-12.

C.B. "Sui problemi dei supporti". En: *Bollettino Dell'Istituto Centrale del Restauro de 1950*. Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Cesare Brandi. Florencia, Nardini Editore, 2006, pp. 13-19.

CARITÀ, Roberto. "Pratica della parchettatura" En: *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 1956. Nº 27-28, pp. 101-131.

DE MARCHI, Andrea G. "Il restauro marattesco delle Stanze: aspetti tecnici e storico-critici". *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, S.III, XIII, 1990, pp. 265-281.

FORNIES, Julián Francisco. "Los frescos de Palomino en el Santo Ángel de Vall d'Uxó". Revista *Reconstrucción*, 1942. Nº 28, pp. 421-432.

GALLO, Piero. "Considerazioni sui rapporti tra i funghi ospiti della carta e le micosi umane". En: *Bollettino dell'Istituto di Patologia del Libro Alfonso Gallo*. Roma, 1953. Luglio-Dicembre, pp. 77-89.

GUEROLA BLAY, Vicente; BOSCH ROIG, Lucía; GOMIS CORELL, Juan Carlos. "Dos noticias para la biografía de Roig D'Alós. La operación rescate de radio nacional de España y TVE de 1967 y dos documentos de trabajo en la Vall D'Uixó". Revista *ARCHÉ* (publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV). Editorial: Universidad Politécnica de Valencia, 2008. Nº 3, pp. 87-96.

J.Mª.B. "Roig D'Alós. Restaurador Artístico". *Revista Ribalta*. Valencia. Nº 49-50 (Enero 1948).

RALLO GRUSS, Carmen. "Memoria de la restauración del S. Antonio de Murillo en el Archivo de la Academia de San Fernando". *Atrio: Revista de historia del arte*. Editorial: Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, 1995, Nº 7, pp. 77-93.

ROIG D'ALÓS, Luis. "El Capell de Cardenal al pare Vicent Ferrer". Revista del *Altar del Tros-Alt*. Nº 40 (Abril 1964).

ROIG PICAZO, Pilar; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo; NEBOT DIAZ, Esther; CARABAL MONTAGUD, M^a A. "Historical Archive of European Restorers". Revista *ARCHÉ* (publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV). Editorial: Universidad Politécnica de Valencia, 2006. Nº. 1, pp. 11-16.

SOLER D'HYVER, Carlos. "La Virgen de la Sabiduría de la Universidad de Valencia y Nicolás Falcó I". Revista *Archivo de Arte Valenciano*, 1966. Nº 37, pp. 87-93.

USTÁRROZ, Alberto. "La Arquitectura a escena. Grassi y Portaceli en el teatro Romano de Sagunto". Revista *R&R Restauración & Rehabilitación*, Madrid, 2003. Nº 79, pp. 40-45.

VERMEHREN, Augusto. "Sulle possibilità Sereo-strato-radiografiche, di un nuovo tipo di apparecchio a raggi X in dotazione presso l'Istituto Centrale del Restauro in Roma". En: *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 1952. Nº 11-12, pp. 221-132.

VIDAL, Ventura. "Un error de peso". Revista *Valencia Atracción*. 1949. Nº. 168, p. 5.

PERIÓDICOS

"Premios Roig de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia". *Diario de Valencia*, 4 de Noviembre de 1929.

"Exposición Roig de Alós". *Las Provincias*, 2 de abril de 1932.

Hache. "De Arte. Exposición Roig de Alós". Recorte de periódico, 5 de abril de 1932.

"De Arte. Exposición de Arte Decorativo de Luis Roig". *Las Provincias*, 7 de abril de 1932.

J. M^a B. "Ateneo Mercantil. Exposición Roig de Alós". *Diario de Valencia*, 7 de abril de 1932.

"Valencia al día". *Las Provincias*, 4 de marzo de 1941, p. 2.

"Estampas de artesanía. Figuras de cera". *Las Provincias*, 9 de junio de 1941.

M.B. "Rotundo éxito de España en la feria de Lyon". *Jornada*, 7 de noviembre de 1942, p. 5.

"La restauración de la pintura al fresco de la iglesia del Santo Ángel de Vall de Uxó por el profesor Don Luis Roig d'Alós". *Las Provincias*, 11 de abril de 1943, p. 9.

"Valencia al día". *Las Provincias*, 8 de abril de 1945.

"Restauración de las pinturas murales Saguntinas". *Levante*, 3 de julio de 1946.

"Labor Artístico cultural de la Diputación Provincial". *Las Provincias*, julio de 1946.

Pablo Álvarez Rubiano. "Se crean las primeras cátedras de restauración Artística. El valenciano Roig de Alós obtiene la primera". *Levante*, 28 de noviembre de 1948.

Salvador Chanzá. "Ha sido creada en Valencia la cátedra de restauración artística". *Jornada*, 4 de noviembre de 1949, p. 3.

"Una maqueta en cerámica de la "roca" San Vicente, para el ministro de Educación". *Jornada*, 26 de junio de 1950, p. 7.

"Arte y ciencia de la labor de restauración". *Las Provincias*, 14 de septiembre de 1953.

Vicente Aguilera Cerni, "El salvamento de San Clemente y Santa Marta". *Levante*, 9 de julio de 1954.

Vicente Aguilera Cerni, "Se ha salvado el San Vicente Ferrer atribuido a Jacomart". *Levante*, 1954, p. 16.

Vicente Aguilera Cerni, "Una "Piedad" y unas evocaciones". *Levante*, 3 de septiembre de 1954, p. 3.

Carlos Senti Esteve. "La joya del arte valenciano que está siendo restaurada en la Lonja". *Jornada*, 9 de septiembre de 1954, p. 3.

Vicente Aguilera Cerni. "Un Ángel Custodio". *Levante*, 7 de enero de 1955, p. 3.

"Actualidad Valenciana". *Las Provincias*, 5 de junio de 1957, p. 16.

"Luis Roig d'Alós, pensionado a Italia". *Levante*, 3 de agosto de 1957.

Chanzá. "A Roma a por todo". *Levante*, 21 de septiembre de 1957, p. 4.

"L. Roig regresa de su viaje de estudios por Italia. España puede ir a la cabeza de la restauración mundial". *Levante*, 26 de febrero de 1958.

"Se cree que podrán ser restauradas las pinturas de Palomino. Y que la bóveda de los Santos Juanes recobrará toda su original belleza". *Jornada*, 23 de agosto de 1958.

"La restauración de las pinturas de Palomino en los Santos Juanes". *Levante*, 24 de agosto de 1958.

Justo de Avila. "Las "Rocas", restauradas. Entrevista con Roig d'Alós, que nos cuenta el proceso de su trabajo". *Levante*, 3 de mayo de 1959.

"Un Juan de Juanes restaurado. El San Francisco de Paula que se venera en la iglesia de San Sebastián". *Las Provincias*, Abril de 1960.

"Parroquia de San Esteban. Valencia". *Aleluya*, 2 de octubre de 1960. Núm. 1038.

Francisco Navarro Calabuig. "El arte sufre accidentes, contrae enfermedades y puede desaparecer del mundo de la belleza". *Cordoba*, 2 de diciembre de 1962, p. 9.

R. Ros Marín. "Pinturas murales de Vicente López, restauradas". *Las Provincias*, 16 de Julio de 1963.

"El último derribo". *Levante*, 10 de julio de 1963.

"Días de la Ciudad". *Las Provincias*, 10 de octubre de 1964, p. 13.

"Luis Roig d'Alós ha iniciado el intercambio técnico y científico con el Instituto de Pintura y restauración de Stuttgart". *Las Provincias*. 17 de julio de 1965, p. 11.

Pedro Cámara. "Diálogo con Luis Roig d'Alós". *Arriba*, 22 de julio de 1965, p. 23.

"Cursillo monográfico sobre técnica de la pintura mural, vidrio y mosaicos en la Escuela Superior de San Carlos. Será inaugurado mañana por el profesor, doctor Yelin". Recorte de periódico, 24 de abril de 1966.

"Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Cursillo Monográfico". *Las Provincias*, 21 de abril de 1966.

"Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Cursillo Monográfico". *Jornada*, 20 de abril de 1966.

"Se halla en Valencia el profesor alemán doctor Rudolf Yelin. Dará conferencias en un cursillo monográfico de pintura mural, vidrieras y mosaicos". *Jornada*, 25 de abril de 1966.

"El profesor Alemán doctor Rudolf Yelin, en Valencia. Ayer pronunció una interesante conferencia sobre pintura mural, vidrios y mosaicos". *Levante*, 26 de abril de 1966.

"Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Cursillo Monográfico". *Las Provincias*, 28 de abril de 1966.

"Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Cursillo monográfico". *Levante*, 20 de abril de 1966.

"Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Cursillo monográfico por el profesor Yelin". *Levante*, 28 de abril de 1966.

"Primera Asamblea Nacional de Catedráticos de Bellas Artes. Fueron tratados temas de gran interés para la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos". *Levante*, 16 de abril de 1967.

"Primera Asamblea Nacional de Catedráticos de Bellas Artes. Interesante estudio, aportado por la representación de Valencia". *Las Provincias*, 14 de mayo de 1967.

Pedro Antonio. "La primera cátedra de restauraciones artísticas de pintura y escultura que se creó en España. Fue en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia". *Levante*, 14 de mayo de 1967.

"Las fiestas a San Agustín en Bocairente". *Levante*, 9 de septiembre de 1967.

“La riada y las Rocas”. *Las Provincias*, 15 de octubre de 1967.

Necrología. *Las Provincias*, 21 de abril de 1968, p. 6.

“L’aula de restauració Roig d’Alós compleix cent anys”. *Cultura*, 24 de febrero de 2005.

“Felipe Garín Ortiz de Taranco, investigador y académico del arte”. *El País*, 8 de junio de 2005.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

ASOCIACIÓ AMICS DEL CORPUS DE VALÈNCIA. *La Casa de las Rocas*. [Consulta: 12 de mayo de 2011]. Disponible en: www.corpusvalenciaamics.com/la_casa_de_las_rocas.html.

Bolletino dell’Istituto di Patologia del libro Alfonso Gallo. Archivo periódico [sitio web]. Italia: 1971. [Consulta: 28 de marzo de 2012]. V. 30. 229-233. Disponible en: http://www.icpal.beniculturali.it/archivio_periodici.html.

CEBRIAN ALONSO, Enriqueta; AMIGO BORRÁS, Vicente. “Estudio analítico para la intervención de un grupo escultórico en latón del siglo XV: San Martín y el Pobre”. En: Actas del II Congreso del GEIIC. Investigación en Conservación y Restauración. [Sitio web]. Barcelona, 2005. [Consulta: 6 marzo 2012]. Disponible en: <http://ge-iic.com/>, ruta: GE Publicaciones.

EL REINO DE VALENCIA [sitio web]. La Actual Feria de Valencia [2011]. [Consulta: 31 marzo 2012]. Disponible en: www.elreinodevalencia.es/historia.

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SEVILLA. Reseña histórica [sitio web]. Sevilla [Consulta: 12 de septiembre de 2011]. Disponible en: <http://bellasartes.us.es>.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” [sitio web]. [Consulta: 28 de marzo de 2012]. Disponible en: www.mnceramica.mcu.es.

INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA. 2011. Historia del edificio del Instituto del Patrimonio Cultural de España. [sitio web]. Madrid: IPCE. [Consulta: 12 de abril 2011]. Disponible en: <http://www.mcu.es/patrimonio/MC/IPHE/Presentacion/Edificio.html>.

INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS. A brief history of IIC, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works [sitio web]. Londres: IIC. [Consulta: 27 de julio 2011]. Disponible en: <http://www.iiconservation.org/>.

PARDO CANALÍS, Enrique. *Necrología del Excmo. Sr. D. Gratiniano Nieto Gallo* [sitio web]. Madrid: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Segundo semestres de 1986. Número 63. Págs. 9-13. [Consulta: 29 de marzo de 2012]. Disponible en: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com.

PENYARROJA TORREJÓN, Leopoldo. “Església de l’Angel Custodi de Vall d’Uixó”. En: Consell Valencià de Cultura, 1999. [Consulta: 12 de abril 2011]. Disponible en: http://cvc.gva.es/documentos/1st_informes.asp?anyo=1999.

ZARAGOZA ADRIAENSENS, Salvador. 2010. De las exposiciones de la Real Sociedad Económica de amigos del País a la Feria Muestrario Internacional de Valencia. En: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. Ilustración y Progreso: La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (1776-2009) [sitio web]. Valencia: Artes Gráficas Soler, 379-406. [20 diciembre 2011]. Disponible en: www.uv.es/rseapv/web.shtml, ruta: Publicaciones, Ilustración, RSEAP.

LEGISLACIÓN

ESPAÑA. Real decreto del 26 de noviembre de 1901, del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, aprobando el reglamento para el régimen de los Museos Arqueológicos del Estado servidos por el Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. *Gaceta de Madrid*, 3 de diciembre de 1901, núm. 337, pp. 932-934.

ESPAÑA. Real orden del 14 de mayo de 1920, del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, sobre el régimen y funcionamiento del Museo Nacional del Prado. *Gaceta de Madrid*, 16 de mayo de 1920, núm. 137, pp. 642-647.

ESPAÑA. Decreto aprobando el Reglamento de las Escuelas Superiores de Pintura, Escultura y Grabado. *Gaceta de Madrid*. 17 de Noviembre de 1935, núm. 321, pp. 1341-1343.

ESPAÑA. Decreto de 30 de julio de 1940 por el que se reorganizan las Escuelas Superiores de Bellas Artes. *Boletín Oficial del Estado*. 11 de agosto de 1940, núm. 224, pp. 5574-5577.

ESPAÑA. Real orden del 19 de noviembre de 1941, donde se crean en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona la enseñanza de "Restauración de Cuadros". *Boletín Oficial del Estado*, 6 de diciembre de 1941, núm. 340, pp. 9521-9522.

ESPAÑA. Real orden del 18 de noviembre de 1942, donde se confirma a Manuel Más en su cargo de profesor encargado de curso de "Restauración". *Boletín Oficial del Estado*, 29 de noviembre de 1942, núm. 333, p. 9711.

ESPAÑA. Decreto por el que se declaraba Monumento Histórico Artístico, la Iglesia Parroquial de los Santos Juanes de Valencia bajo la tutela del Ministerio de Educación Nacional. *Boletín Oficial del Estado*, 26 de febrero de 1947, núm. 57, p. 1388.

ESPAÑA. Real orden del 21 de octubre de 1947, donde se nombra encargado de curso en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona a Martín Roca Maristany, de "Restauración de estatuas". *Boletín Oficial del Estado*, 3 de enero de 1948, núm. 3, p. 50.

ESPAÑA. Orden de 24 de febrero de 1948 por la que se convocan a concurso-oposición las Cátedras vacantes en las Escuelas Superiores de Bellas Artes. *Boletín Oficial del Estado*. 12 de junio de 1948, núm. 164, p. 2453.

ESPAÑA. Orden de 16 de junio de 1948 por la que se nombra Tribunal para juzgar el concurso-oposición para proveer la cátedra de "Restauración de Cuadros y Estatuas" vacante en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. *Boletín Oficial del Estado*, 12 de julio de 1948, núm. 194, p. 3137.

ESPAÑA. Declarando la admisión definitiva e opositores a la cátedra de "Restauración de cuadros y estatuas" de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. *Boletín Oficial del Estado*. 16 de octubre de 1948, núm. 290, p. 4862.

ESPAÑA. Real orden del 10 de noviembre de 1948, donde se confirma a Francisco Núñez Losada catedrático numerario de Restauración de cuadros de la escuela central de BBAA de San Fernando de Madrid. *Boletín Oficial del Estado*, 30 de noviembre de 1948, núm. 335, pp. 5381-5382.

ESPAÑA. Real orden del 6 de diciembre de 1948, por la que se nombra, en virtud de concurso-oposición, a don Luis Roig Alós, catedrático numerario de Restauración de cuadros y estatuas de la Escuela Superior de BBAA de San Carlos de Valencia. *Boletín Oficial del Estado*, 22 de diciembre de 1948, núm. 357, p. 5716.

ESPAÑA. Pensiones de Estudio.- Orden por la que se resuelve el concurso convocado en 1 de abril anterior para su concesión a Catedráticos, funcionarios y graduados. *Boletín Oficial del Estado*. 12 julio de 1957. núm. 179, pp. 3111-3115.

ESPAÑA. Orden de 5 de enero de 1961 por la que se convoca, a través de la Comisaría General de Protección Escolar y Asistencia Social, concurso de méritos para la adjudicación de cuarenta pensiones de estudio para Catedráticos numerarios de Centros docentes oficiales de Grado Superior y Medio. *Boletín Oficial del Estado*. 17 de enero de 1961, núm. 14, pp. 783-785.

ESPAÑA. Resolución de la Dirección General de Bellas Artes por la que se publican los concursos nacionales de Pintura, Escultura, Grabado, Artes Decorativas, Literatura, Música y Arquitectura del año actual. *Gaceta de Madrid*. 26 de julio de 1961, núm. 177, pp. 11161-11162.

ESPAÑA. Orden de 24 de octubre de 1961 por la que se nombran los Jurados que han de discernir los premios de los concursos nacionales de Pintura, Escultura Artes Decorativas, Literatura, Música y Arquitectura del año actual. *Gaceta de Madrid*. 15 de noviembre de 1961, núm. 273, pp. 16258-16259.

ESPAÑA. Decreto 2415/1961, de 16 de noviembre, por el que se crea el Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología. *Boletín Oficial del Estado*. 7 de diciembre de 1961, núm. 292, pp. 17273-17274.

ESPAÑA. Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. *Boletín Oficial del Estado*. 6 de agosto de 1970, núm. 187, pp. 12525-12546.

ESPAÑA. Decreto 3422/1973, de 21 de diciembre, por el que se determina la incorporación de la Escuela Superior de Bellas Artes a la Universidad de Sevilla. *Boletín Oficial del Estado*. 23 de enero de 1974, núm. 20, p. 1307.

ESPAÑA. Decreto 2503/1975, de 23 de agosto, por el que se determina la incorporación de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid y Valencia a las Universidades de Barcelona, Bilbao, Complutense de Madrid y Politécnica de Valencia, respectivamente. *Boletín Oficial del Estado*. 23 de octubre de 1975, núm. 254, p. 22298.

ESPAÑA. Real Decreto 968/1978, sobre transformación de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia en Facultades de las respectivas Universidades. *Boletín Oficial del Estado*. 12 de mayo de 1978, núm. 113, pp. 11319-11320.

ESPAÑA. Resolución de 14 de julio de 1981. *Boletín Oficial del Estado*, 6 de octubre de 1981, núm. 239, p. 23381.

ESPAÑA, Acuerdo de 17 de marzo de 1988. *Boletín Oficial del Estado*. 28 de abril de 1988, núm. 102, p. 13106.

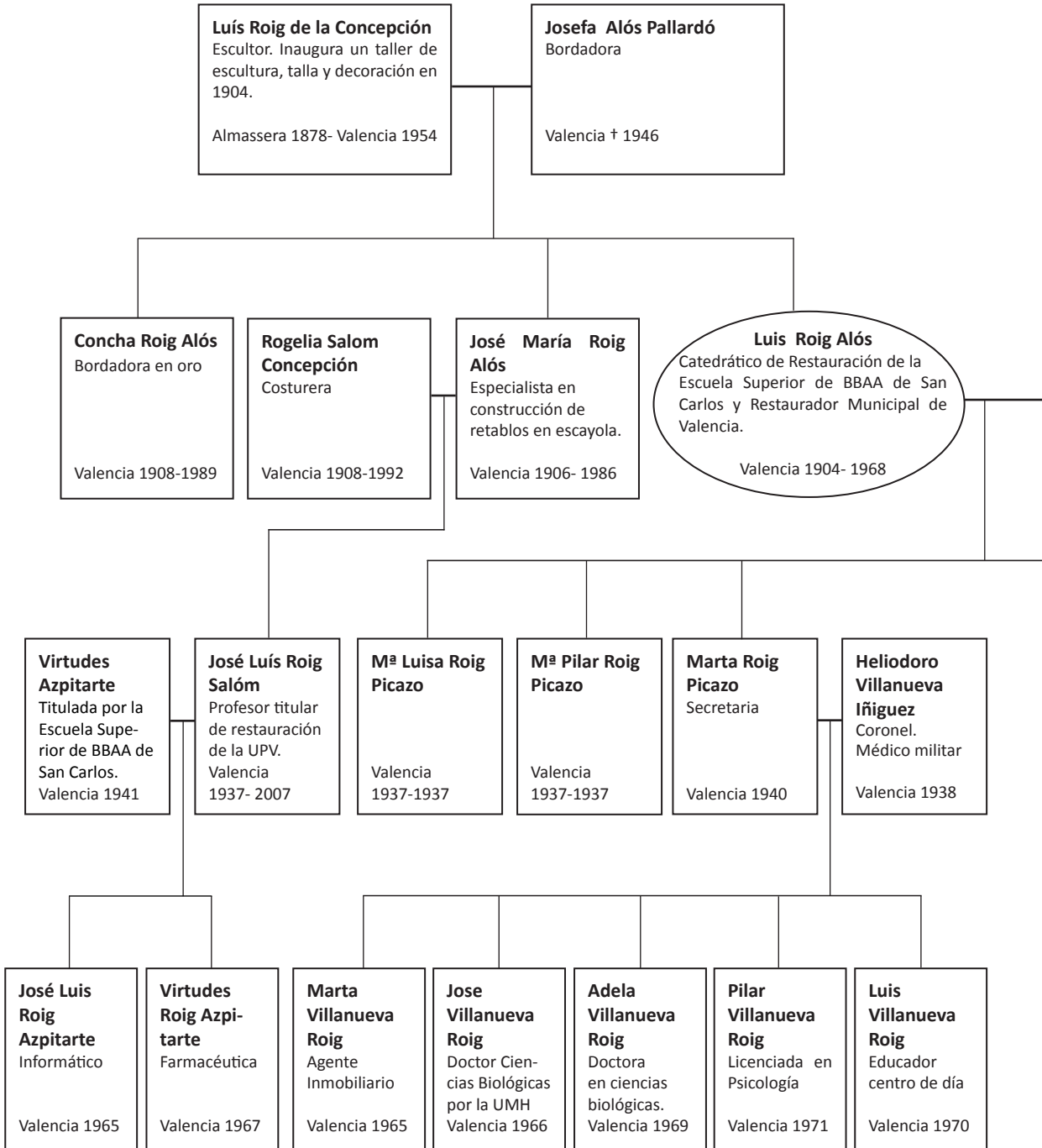
ESPAÑA. Resolución del 16 de mayo de 1997. *Diario Oficial de la Comunitat Valenciana*, 24 de junio de 1997, núm. 3020, p. 10070.

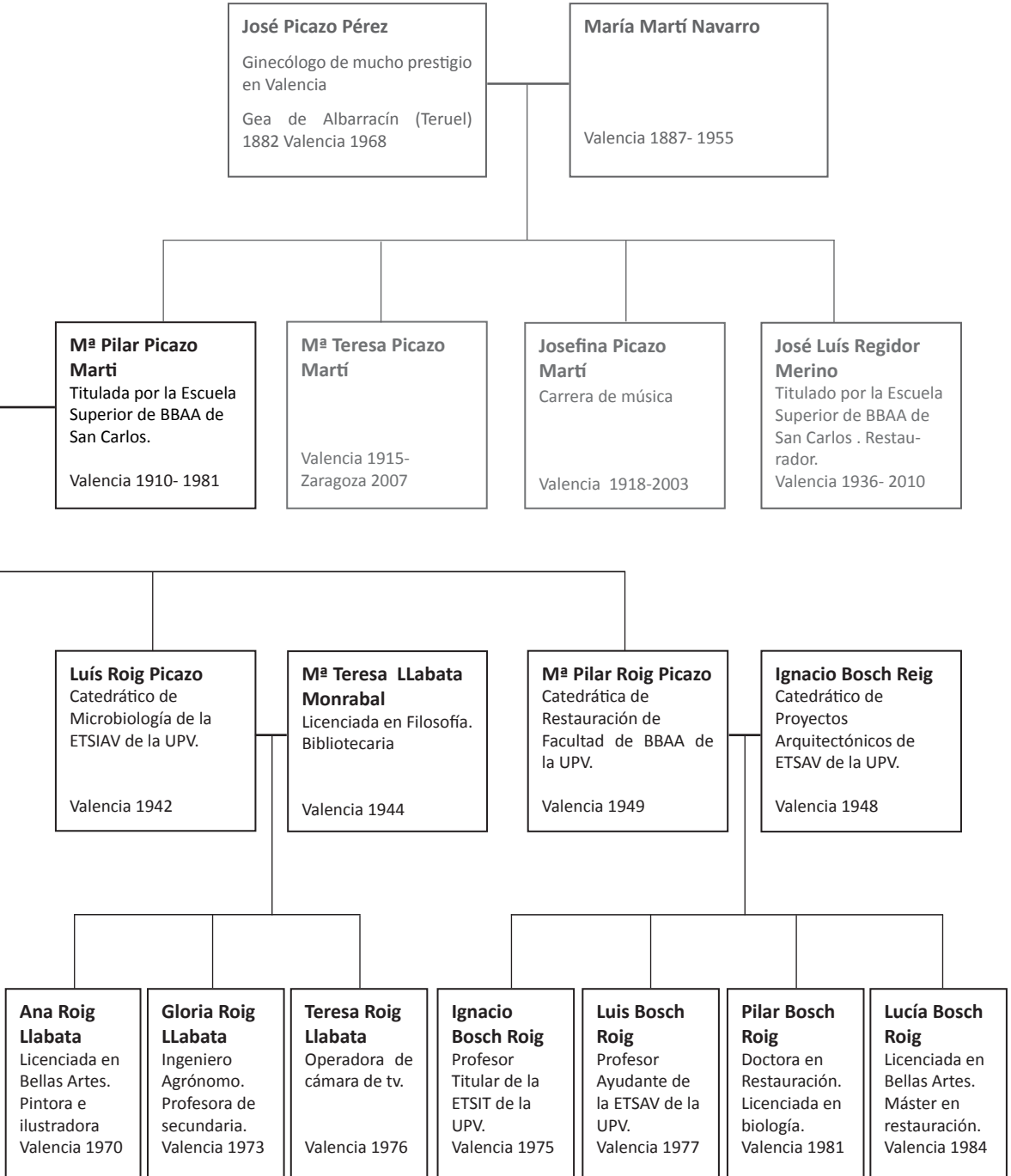
ANEXOS



ANEXO 1.- ÁRBOL GENEALÓGICO

En este esquema hemos representado cuatro generaciones de la familia de Luis Roig d'Alós, entre las que hay una separación, de la primera a la última, de más de 100 años.





ANEXO 2.- ENTREVISTAS REALIZADAS

Durante nuestro periodo de investigación hemos realizado un total de 22 entrevistas, entre discípulos, compañeros, familiares y a aquellas personas que nos han podido aportar información relevante para el conocimiento de Luis Roig d'Alós. Todas han sido grabadas en soporte digital y transcritas para su posterior estudio. A continuación mostraremos por orden alfabético, las personas entrevistadas indicando el lugar, la fecha y la duración de los registros sonoros.

Algarra, Amparo

<i>Ref.- 1</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Entorno familiar.	Familiar/prima.	Lugar: Casa particular. Valencia Fecha: 21 de diciembre de 2007 Duración: 01:14:17 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Algarra, Manola

<i>Ref.- 2</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Entorno familiar.	Familiar/prima.	Lugar: Casa particular. Valencia Fecha: 21 de diciembre de 2007 Duración: 01:14:17 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Arquillo, Francisco

<i>Ref.- 3</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Catedrático de Restauración de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.	No se conocieron personalmente.	Lugar: Facultad de Bellas Artes de Sevilla Fecha: 3 de diciembre de 2009 Duración: 00:38:44 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Azpitarte, Virtudes

<i>Ref.- 4</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Licenciada en Bellas Artes. Especialidad de Restauración. Escuela de Bellas Artes de San Carlos.	Alumna de 1959 hasta 1962.	Lugar: Casa particular. Valencia Fecha: 23 de julio de 2009 Duración: 00:58:23 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Bandini, Fabrizio

<i>Ref.-5</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Responsable del sector de pintura mural del Opificio delle Pietre Dure.	No se conocieron personalmente.	Lugar: Opificio delle Pietre Dure. Florencia Fecha: 5 de mayo de 2010 Duración: 01:14:02 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Catalá, Rafael

<i>Ref.-6</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Profesor titular de restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.	Alumno curso 1966-67/ profesional.	Lugar: Academia de pintura de Rafael Catalá en Catarroja. Valencia Fecha: 19 de junio de 2009 Duración: 01:29:50 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Contreras, Rafael

<i>Ref.-7</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Profesor de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.	Profesional.	Lugar: Ateneo Mercantil. Valencia Fecha: 29 de mayo de 2009 Duración: 01:10:11 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Contreras, José

<i>Ref.-8</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Profesional de la restauración.	Profesional.	Lugar: Ateneo Mercantil. Valencia Fecha: 29 de mayo de 2009 Duración: 01:10:11 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Garín Llombar, Felipe

<i>Ref.-9</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Catedrático de Historia del Arte.	Profesional.	Lugar: Centro del Carmen. Valencia Fecha: 16 de noviembre de 2009 Duración: 00:11:12
	Director del Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana.		Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Gimeno, Víctor Manuel

<i>Ref.-10</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Catedrático de dibujo del movimiento. Facultad de Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia.	Alumno curso 1966-67/ Profesional.	Lugar: Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia Fecha: 14 de julio de 2008 Duración: 00:44:29 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si
<i>Ref.-10.1</i>			Lugar: Casa particular. Valencia Fecha: 17 de julio de 2008 Duración: 00:46:81 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si
<i>Ref.-10.2</i>			Lugar: Casa particular. Valencia Fecha: 28 de mayo de 2009 Duración: 01:29:41 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Giovannoni, Sabino

<i>Ref.-11</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Restaurador.	No se conocieron personalmente.	Lugar: Estudio particular- Florencia Fecha: 6 de mayo de 2010 Duración: 01:11:39 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Michavila, Joaquín

<i>Ref.-12</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Pintor. Ex Presidente de la Real Academia de Bellas artes de San Carlos-Valencia.	Profesional.	Lugar: Casa particular. Albalat del Tarongers. Valencia Fecha: 2 de febrero de 2008 Duración: 01:37:00 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Pérez, Carmen

<i>Ref.-13</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Catedrática de restauración Directora del Institut Valencià de Conservació y restauració de Béns Culturals (IVCR).	Alumna de 1961 hasta 1965.	Lugar: Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia Fecha: 27 de mayo de 2008 Duración: 00:07:17 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Regidor, José Luis

<i>Ref.-14</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Restaurador. Profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia.	Alumno de 1954 hasta 1960/familiar/Ayudante de cátedra y colaborador.	Lugar: Casa particular. Valencia Fecha: 5 de junio de 2009 Duración: 00:57:20 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Rodríguez, Santiago

<i>Ref.-15</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Catedrático de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.	Profesional.	Lugar: Casa particular. Valencia Fecha: 26 de noviembre de 2009 Duración: 01:49:28 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Roig Picazo, Luis

<i>Ref.-16</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Catedrático de Microbiología de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Valencia.	Familiar (Hijo).	Lugar: Casa particular. Valencia Fecha: 17 de febrero de 2011 Duración: 02:46:23 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Roig Picazo, Marta

<i>Ref.-17</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Familiar.	Familiar (Hija).	Lugar: Casa particular. Valencia Fecha: 10 de agosto de 2011 Duración: 01:23:27 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Roig Picazo, Pilar

<i>Ref.-18</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Catedrática de Restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.	Familia (Hija)/ Alumna curso 1966-67.	Lugar: Casa particular. Valencia Fecha: 22 de enero de 2008 Duración: 01:09:16 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si
	<i>Ref.-18.1</i>		Lugar: Casa particular. Valencia Fecha: 27 de mayo de 2008 Duración: 00:25:38 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

Violini, Paolo

<i>Ref.-19</i>	Perfil	Relación	Datos entrevista
	Restaurador.	No se conocieron personalmente.	Lugar: Andamio en la Estancia de Heliodoro de Rafael. Museos Vaticanos. Roma Fecha: 5 de octubre de 2010 Duración: 00:35:02 Sistema de grabación: Digital Transcripción: Si

ANEXO 3.- RELACIÓN DE ALUMNOS

En las tablas que mostramos a continuación podemos observar cuales fueron los alumnos de Luis Roig d'Alós desde su ingreso como profesor ayudante en 1939 hasta que falleció en 1968. Para ello hemos separado los alumnos en dos tablas: una con aquellos que iniciaron y finalizaron los tres cursos de restauración con Roig d'Alós y otra con los que empezaron pero se dejaron los estudios o los que comenzaron pero no finalizaron los tres cursos debido al fallecimiento de Roig d'Alós.

Listado de alumnos de restauración en la especialidad de pintura y escultura.

Aguilar Romo de Oca	Juana María	Restauración de cuadros	1961-64
Azpitarte Camy	Virtudes	Restauración de cuadros	1959-62
Carbonell Artur	Antonio	Restauración de cuadros	1943-46
Clausell Fonte	Encarna	Restauración de cuadros	1960-63
Corbin Pérez	Vicente	Restauración de cuadros	1954-57
Crespo Alonso	Antonio	Restauración de escultura	1947-50
Domenech Monllor	Concepción	Restauración de cuadros	1962-65
Domingo Cebriá	Juan	Restauración de cuadros	1955-58
Fagoaga Pérez	Rosa	Restauración de cuadros	1955-58
Fernández Arenas	María Luisa	Restauración de cuadros	1963-66
Fornés Gómez	Manuel	Restauración de cuadros	1963-66
Fuster Bascuñana	Andrés	Restauración de cuadros	1950-53
García del Moral Puig	Pilar	Restauración de cuadros	1959-62
Gómez Gómez	Soledad	Restauración de cuadros	1959-62
Manent Gomis	Ricardo	Restauración de cuadros Restauración de escultura	1944-47 1947-50
Mateu Guiot	Carmen	Restauración de cuadros	1963-66
Mora Yuste	Manuel	Restauración de cuadros	1956-59
Mir Moret	Julia	Restauración de cuadros	1953-56
Pastor Martínez	Pascuala	Restauración de cuadros	1963-67
Pérez García	Carmen	Restauración de cuadros	1961-65
Regidor Merino	José Luis	Restauración de cuadros Restauración de escultura	1954-57 1957-60
Rodríguez Solaz	Olvido	Restauración de cuadros	1963-66
Roig Salóm	José Luis	Restauración de escultura	1959-62
Rovira Fontelles	José	Restauración de cuadros Restauración de escultura	1943-46 1946-49
Sánchez Domingo	Manuel	Restauración de cuadros Restauración de escultura	1944-47 1948-49
Sosa González	Carlos	Restauración de cuadros	1941-46
Torres Pastor	Luis	Restauración de escultura	1939-42
Torres Yague	Salvador	Restauración de cuadros	1964-67

Alumnos ayudantes en el seminario de investigaciones Científicas y Artísticas del laboratorio de Restauración de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos.

Gimeno Baquero	Víctor Manuel	Cuadros, temples, frescos, arranques	1966-67
Manent Gomis	Ricardo	Cuadros	1966-67
Mir Moret	Julia	Cuadros, frescos, temples	1960-61
Regidor Merino	José Luis	Cuadros, estatuas, frescos, temples, arranques	1960-61
Roig Salóm	José Luis	Esculturas y procedimientos escultóricos	1966-67
Rovira Fontelles	José	Cuadros, estatuas, frescos	1966-67

Alumnos que comenzaron los estudios de restauración en la especialidad de pintura y escultura pero no finalizaron con Luis Roig d'Alós, tanto por no continuar con los estudios como por su fallecimiento en 1968.

Abellán Mula	Marcelino	Restauración de cuadros	1952-53*
Aparicio Villada	Felisa	Restauración de cuadros	1966-67
Armiñana Catalá	Vicente	Restauración de cuadros	1960-61*
Barca Guardia	Josefina	Restauración de cuadros	1964-65*
Bellver Crespo	Antonio	Restauración de escultura	1946-47*
Bonora Peiró	José Luis	Restauración de cuadros	1960-61*
Borrás Artál	Leonardo	Restauración de escultura	1940-41*
Campayo Sánchez	José	Restauración de cuadros	1963-65*
Carbonell Artur	Antonio	Restauración de escultura	1946-47*
Cardona Catalá	Salvador	Restauración de escultura	1961-62*
Catalá Catalá	Ana M ^a	Restauración de cuadros	1966-67
Catalá Rosaleny	Rafael	Restauración de cuadros	1965-67
Císcar Rovira	Concepción	Restauración de cuadros	1961-63*
Domingo Cebriá	Juan	Restauración de cuadros	1955-57*
Enguidanos Arnal	Juan	Restauración de cuadros	1955-56*
Enrique de Navarra	Luis	Restauración de cuadros	1945-47*
Esteban Núñez	Lucía	Restauración de cuadros	1966-67
Esteva Ferragut	Gabriel	Restauración de cuadros	1962-63*
Esteve Edo	José	Restauración de escultura	1939-41*

ARCHIVO HISTÓRICO DE CONSERVADORES Y RESTAURADORES ESPAÑOLES:
LA ACTUACIÓN DEL RESTAURADOR LUIS ROIG D'ALÓS (1904-1968)

Forment Costa	Ana M ^a	Restauración de cuadros	1966-67
García Moreno	Josefina	Restauración de cuadros	1965-67
García Torres	Jose	Restauración de cuadros	1961-63*
Gil Masanet	Antonio	Restauración de cuadros	1961-62*
Gómez Domingo	Luis	Restauración de cuadros	1965-66*
Gómez García	Vicente	Restauración de cuadros	1952-53*
Inglés Capella	Ramón	Restauración de cuadros	1956-57*
Izquierdo González	Vicente	Restauración de cuadros	1942-43*
López García	Camelia	Restauración de cuadros	1960-62*
Lorente Tallada	Ignacio	Restauración de cuadros	1953-55*
Llorens Riera	Juan Bautista	Restauración de cuadros	1952-53*
LLiso Moreno	Juan	Restauración de cuadros	1952-54*
Manzanera Tárrega	Salvador	Restauración de cuadros	1960-62*
Marí Mulero	Francisco	Restauración de cuadros	1961-62*
Mansilla Hernández	Rosario	Restauración de cuadros	1966-67
Martí Roca	Pascual	Restauración de escultura	1942-44*
Martínez González	Vicente	Restauración de cuadros	1955-57*
Martínez Lacalle	Tere	Restauración de cuadros	1961-63*
Mestre Estellés	Enrique	Restauración de cuadros	1957-58*
Mir Roig	Vicente	Restauración de cuadros	1952-53*
Muruzaval Aldunate	José M ^a	Restauración de cuadros	1966-67
Palao	Salvador	Restauración de cuadros	1966-67
Polit Alabau	Ramón	Restauración de cuadros	1960-62*
Ricós Soriano	José	Restauración de cuadros	1960-62*
Rodrigo Puig	Francisco	Restauración de cuadros	1962-63*
Roig Picazo	Pilar	Restauración de cuadros	1966-67
San Isidro Paredes	Enrique	Restauración de cuadros	1966-67
Sebastiá Marés	Francisco	Restauración de cuadros	1955-57*
Tomás Sanmartín	Antonio	Restauración de cuadros	1959-61*
Tur Aragón	Álvaro	Restauración de escultura	1940-41*
Valero Cuenca	Aurora	Restauración de cuadros	1960-62*
Velilla Aguilar	José Javier	Restauración de cuadros	1966-67
Vento González	José	Restauración de cuadros	1960-61*
Viribay Abad	Miguel	Restauración de cuadros	1964-65*

*Alumnos que iniciaron los estudios con Luis Roig d'Alós pero no continuaron. Los alumnos que no tiene asterisco son los que comenzaron los estudios pero no finalizaron con Roig d'Alós debido a su fallecimiento en 1968.

ANEXO 4.- RESUMEN DE LAS MEMORIAS ESCRITAS POR LUIS ROIG D'ALÓS DE LOS CURSOS DE 1939 A 1948.

Desde que comenzó en 1939 a impartir la asignatura de restauración, de nueva creación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, hasta que en 1948 ganó la cátedra de restauración, realizó una memoria de cada curso para dejar constancia de su situación económica y de los medios que poseía. Así mismo dejó escrito las materias que se impartían en sus clases y de los trabajos que realizaban los alumnos.

Aquí se puede observar los pocos medios de que disponía para el buen funcionamiento de sus clases y como a pesar de ello, realizó una gran labor docente. Todo gracias a que se volcó en la asignatura y buscó los medios necesarios para poderla desarrollar, necesitando en algunos casos aportar materiales de su uso particular.

Curso	1939-1940
Asignatura	Restauración. Libre elección.
Medios de los que dispone	No tiene local, material, ni libro de texto. Dificultades en adquirir el material por no tener recursos económicos y porque la mayoría había que conseguirlos del extranjero.
Recursos conseguidos a lo largo del curso	Consigue un aula y adquiere las sillas, mesas y caballetes de algunas aulas de la escuela. El material se lo pide al ejército, que le concede los materiales gratuitamente del almacén de recuperación de farmacia, del cuerpo de sanidad militar, ubicada en Valencia. Pone a disposición de los alumnos un libro, escrito por él, con sus ideas, proyectos y realidades.
Trabajos realizados durante el curso	<ul style="list-style-type: none">- Limpieza de estatuas de yeso sucias, haciendo ensayos, pruebas.- <i>La victoria de Samotracia</i>- reproducción de alabastro de 110 centímetros.- Relieves- procedimientos de vaciado al estilo español y reproducciones al sistema italiano con el procedimiento a la gelatina.- <i>Grupo de San Martín</i>: reproducir e imitar el grupo escultórico.- Policromías y pátinas.

Curso	1940-1941
Asignatura	Restauración. Considerada como “especial” dentro del plan de enseñanza. No era obligatoria para el alumno y solo se matriculaban los que deseaban especializarse o conocer la técnica de restauración.
Nombramiento	Profesor auxiliar encargado del curso.
Horario clases	Horario de 19:30 a 21 horas de la noche fuera del horario ordinario.
Medios de los que dispone	A la espera de publicar su tratado de restauración (libro de texto para los alumnos). Necesidad de un laboratorio para hacer análisis y de un aula bien acondicionada.
Recursos conseguidos a lo largo del curso	No hay información.
Programa asignatura	Programa asignatura consta de tres partes: <ul style="list-style-type: none"> •Teoría de la restauración. •Práctica de la restauración de escultura. •Conocimientos generales de la pintura y su restauración. Dividido en 30 lecciones y cada lección en varios temas.
Trabajos realizados durante el curso	<ul style="list-style-type: none"> - Moldes a piezas - Moldes perdidos - Moldes de barro - Moldes a la española - Moldes a la italiana - Vaciados en alabastro - Montajes - Reconstrucciones - Imitaciones de maderas - Imitaciones de bronce antiguo - Imitaciones a hueso, marfil, terracota, baños - Imprimitaciones de la madera, del alabastro y del barro - Pruebas de pintura al fresco, encáustica, al óleo, temple, al silicato, - Técnicas del dorado - Exámenes parciales

Curso	1941-1942
Asignatura	Restauración. Considerada como “especial” dentro del plan de enseñanza.
Nombramiento	Profesor auxiliar encargado del curso mediante orden ministerial expedida el 24 de febrero de 1941.
Horario clases	Horario de 19:30 a 21 horas de la noche.
Medios de los que dispone	En un mismo aula se daban varias disciplinas. No tenía material y la escuela no le proporcionaba nada a pesar de sus constantes peticiones a la dirección de la misma.
Recursos conseguidos a lo largo del curso	Esculturas del taller de su padre. Cuadros viejos.
Programa asignatura	Clases teóricas.
Trabajos realizados durante el curso	Llevó a los alumnos a su estudio personal para que pudieran ver las restauraciones que estaba realizando. Prácticas con esculturas del taller de su padre y con algunas estatuas inservibles de la escuela. Trabajos de restauración con cuadros viejos sin valor artístico y posteriormente con obras encomendadas a Luis Roig.

Curso	1942-1943
Asignatura	Restauración. Considerada como “especial” dentro del plan de enseñanza.
Nombramiento	Profesor encargado del curso mediante orden ministerial expedida el 15 de octubre de 1942.
Horario clases	Horario de 19:30 a 21 horas de la noche.
Medios de los que dispone	No hay dotación económica para material.
Recursos conseguidos a lo largo del curso	No hay información.
Programa asignatura	No hay información.
Trabajos realizados durante el curso	No hay información.

Curso	1943-1944
Asignatura	Restauración. Denegada la solicitud de introducir la asignatura en el plan de enseñanza.
Nombramiento	Profesor encargado del curso mediante orden ministerial expedida en 17 de noviembre de 1943.
Horario clases	Clases diarias. Horario amoldado a los alumnos: De 17 a 19 para escultores. De 19:30 a 21:30 para pintores.
Medios de los que dispone	Nuevo taller- sin medios. No tiene dotación económica para comprar el material indispensable. Le denegaron un cursillo de conferencias de restauración.
Recursos conseguidos a lo largo del curso	No hay información.
Programa asignatura	<ul style="list-style-type: none"> - Procesos de limpieza. - Procesos técnicos de la resistencia de los materiales. - Estudios sobre eliminación de la carcoma.
Trabajos realizados durante el curso	<ul style="list-style-type: none"> - Informes escritos de obras analizadas. - Conferencias por alumnos. - Restauraciones de estatuas. - Restauración del Altar Mayor y grupo central de la Iglesia de Monteolivete. - Restauración de pintura sobre lienzo. - Ensayos sobre reconocimiento barniz y colores. - Fabricación de colores al óleo, temple a la acuarela y lápices.

Curso	1944-1945
Asignatura	Restauración.
Nombramiento	Profesor encargado del curso mediante orden ministerial expedida en 18 septiembre de 1944.
Horario clases	Clases diarias: De 19 a 21 horas de la noche prolongándose los meses de febrero, marzo y Abril hasta las 10 de la noche.
Medios de los que dispone	Aula muy reducida de 6 metros de largo por 2,50 de ancho, con una pequeña ventana. Además utilizó otra aula, ubicada encima de la anterior, de 3 metros de largo por 1,50 de ancho, ambas conectadas mediante una escalera de madera. No tiene dotación económica para comprar el material indispensable.
Recursos conseguidos a lo largo del curso	No hay información.
Programa asignatura	No hay información.
Trabajos realizados durante el curso	<ul style="list-style-type: none">- Restauración de varios lienzos, un cobre, esculturas.- Dos cuadros proporcionados por el profesor Felipe Garín: un apóstol y un retrato de un profesor de la Escuela (s. XIX).- Escultura de Diego de León.- Varios informes de obras restauradas.- Conferencias sobre técnicas.- Ensayos químicos de colores.- Ejercicios de investigación pictórica.

Curso	1945-1946
Asignatura	Restauración.
Nombramiento	Profesor encargado del curso mediante orden ministerial expedida en 21 de septiembre de 1945.
Horario clases	Clase diaria: De 17:30 a 18:30h primer curso. De 18:30 a 20h segundo curso. De 20:30 a 21:30h tercero curso.
Medios de los que dispone	Aula muy reducida de 6 metros de largo por 2,50 de ancho, con una pequeña ventana. Además utilizó otra aula, ubicada encima de la anterior, de 3 metros de largo por 1,50 de ancho, ambas conectadas mediante una escalera de madera. No tiene dotación económica para comprar el material indispensable.
Recursos conseguidos a lo largo del curso	Necesidad de ampliar el aula y de dotarla de productos y material. Aportación particular de materiales y obras restaurables. Utilización de su estudio particular.
Programa asignatura	Exámenes parciales: Mensualmente elegía un tema para cada alumno el cual tenía 15 días para estudiarlo. Lo exponía delante de sus compañeros y al finalizar, los compañeros le hacían preguntas. El trabajo escrito quedaba en el archivo del curso.
Trabajos realizados durante el curso	<ul style="list-style-type: none"> - Anónimo. Óleo sobre lienzo, escuela valenciana. Propiedad de la escuela de San Carlos. - <i>Cazador</i>. Anónimo. Óleo sobre tabla, escuela Holandesa. Propiedad de D. Luis Enrique de Navarra. - <i>Figuras de Santos</i>. Anónimo. Plancha de cobre al óleo. Propiedad de Universidad de la Laguna (Canarias). - <i>Cabeza de un médico de su época</i>. Juan Zapater. Óleo sobre lienzo, escuela valenciana. Procedencia. Sra. De Aldas. - <i>Santa teresa de Jesús</i>. Anónimo. Óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Procedencia: D. José Velarte. - <i>Retrato de señora</i>. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Propiedad: Sr. Peris (director de los jardines de Viveros).

Curso	1946-1947
Asignatura	Restauración.
Nombramiento	Profesor encargado del curso mediante orden ministerial expedida en 29 de septiembre de 1946.
Horario clases	Clase diaria: De 17:30 a 18:30h primer curso. De 18:30 a 20h segundo curso. De 20:30 a 21:30h tercer curso.
Medios de los que dispone	No tiene dotación económica para comprar el material indispensable. El aula no tiene condiciones para el buen desarrollo de la asignatura.
Recursos conseguidos a lo largo del curso	Se hicieron muchos trabajos en su estudio particular por no haber suficiente espacio en los locales de la Escuela.
Programa asignatura	No hay información.
Trabajos realizados durante el curso	<ul style="list-style-type: none">- Realización de fotografías con revelado en clase.- Pintura al temple de huevo sobre piedra alabastrina de 0,32cm x 0,25cm. Siglo XVI.- <i>Ecce-homo</i>, óleo sobre lienzo. Propiedad de los padres franciscanos.- <i>Retrato de Isabel II</i>, Vicente López. Propiedad de la facultad de medicina de Valencia.- <i>Anunciación de la Virgen María</i>. Retablo de madera de pino. Propiedad: D. Luis Enrique de Navarra.

Curso	1947-1948
Asignatura	Restauración.
Nombramiento	Profesor encargado del curso mediante orden ministerial expedida en 18 de septiembre de 1947. Se le nombró Catedrático interino, según orden ministerial de 24 de Febrero de 1948.
Horario clases	Las clases se convirtieron en estudio-taller pasando de 2h diarias a un seminario de 6 u 8 horas.
Medios de los que dispone	No tiene dotación económica para comprar el material indispensable. El aula no tiene condiciones para el buen desarrollo de la asignatura.
Recursos conseguidos a lo largo del curso	Acondicionó unas aulas que estaban abandonadas en la Escuela y los dotó de infraestructura para sus clases, todo con aportación económica personal.
Programa asignatura	Se hicieron muchos trabajos en su estudio particular.
Trabajos realizados durante el curso	<ul style="list-style-type: none">- Dos paisajes de Agrasot (escuela valenciana).- Tres paisajes de la escuela Holandesa.- Tablita de la escuela valenciana del siglo XVI.- Paisajes de escuela flamenca, pintados por Giner. Propiedad de Felipe Garín (secretario de la escuela).- Fotografía.- Filmación con super8.

ANEXO 5.- SELECCIÓN BIOGRÁFICA DE PERSONALIDADES CON LAS QUE SE RELACIONÓ

Con la selección biográfica que exponemos a continuación queremos destacar los rasgos más importantes de las personas con las que Luis Roig d'Alós se relacionaba, tanto de forma directa como indirectamente. Durante la época de Roig d'Alós, muchas de los personajes descritos a continuación ostentaban cargos destacados tanto en el panorama nacional e internacional, ocupando cargos en instituciones tanto de gobierno, culturales, educación y sobre todo relacionados con el campo de la conservación y restauración, como Cesare Brandi, Mauro Pelliccioli, el Marqués de Lozoya. En otros casos Roig d'Alós tuvo un acercamiento con personalidades que en ese momento aún no eran muy reconocidas pero que posteriormente fueron adquiriendo cierto prestigio. Como ejemplo podemos destacar a Paolo Mora que en ese momento era un joven restaurador de 28 años del ICR.

Su relación en algunos casos era estrictamente profesional, comunicándose en ocasiones a través de la correspondencia. En otros casos su relación tuvo un acercamiento, intercambiando impresiones y manteniendo un vínculo afectivo.

ALBAREDA, Anselmo María

(Barcelona, 1892-1966)

Erudito, religioso benedictino y cardenal español. Su nombre de nacimiento era Joaquín pero lo cambió por Anselmo María al entrar en religión. Preocupado desde su temprana juventud por el estudio de las disciplinas humanísticas, supo compaginar su firme vocación religiosa con

sus fructíferas actividades de polígrafo, que le llevaron a fundar y asumir la dirección de varias publicaciones de contenido religioso y cultural, como Revista Montserratina, *Analecta Montserratensia* y *Catalonia Monástica*.

Además, siempre mostró un especial interés por aplicar sus vastos conocimientos humanísticos a la investigación del pasado histórico-religioso de su nación catalana, por lo que, al margen de sus creencias espirituales, se convirtió en una de las figuras más respetadas de la intelectualidad de su tiempo. Durante muchos años fue abad titular de la abadía de Ripoll, en la provincia catalana de Gerona.

Antes de cumplir los treinta años pasó una larga temporada en Roma para perfeccionar sus conocimientos de historia y paleografía, por los que, en 1931, fue condecorado con la Medalla del Mérito de la Santa Sede. Posteriormente, ya reconocido como una de las mentes más destacadas del pensamiento católico, el papa Pío XI le nombró prefecto de la Biblioteca Vaticana, al frente de la cual se mantuvo durante los pontificados de Pío XII y Juan XXIII. En 1962, este último pontífice elevó al cardenalato a Anselmo Albareda, a quien nombró también arzobispo titular de Gisaria.

Fue durante su cargo como director de la Biblioteca Vaticana cuando Roig d'Alós, en su viaje a Italia en 1957, se puso en contacto con él para intercambiar conocimientos sobre la restauración que en ese momento se estaba realizando en una de las *Estancias de Rafael*.

Entre sus obras más representativas destaca la serie de títulos que destinó a la abadía de Montserrat, de cuya historia interna se convirtió en uno de los mayores especialistas de todos los tiempos: *L'abat Oliba, fundador de Montserrat* (1931); *El llibre a Montserrat* (1931); *Sant Ignasi a Montserrat* (1935); y, sobre todo, su famosa *Història de Montserrat* (1931).

BALDINI, Umberto

(Pitigliano, 1921- Massa, 2006)

Histórico del arte italiano, especializado en la teoría de la restauración. Licenciado en Historia del Arte entró como inspector de la Superintendencia en Florencia en 1949 y fue director del gabinete de restauración. Fue durante la visita que Luis Roig d'Alós realizó a Florencia en 1957, cuando se pusieron en contacto e intercambiaron conocimientos sobre la muestra de frescos arrancados dentro del *Forte di Belvedere*.

En 1970 fue nombrado director del *Opificio delle pietre dure* y entre 1983 y 1987 director del *Istituto Centrale per il restauro* de Roma, durante

este mandato recuperó las famosas pinturas de *Masaccio* en la *Cappella Brancacci* en la Iglesia del Carmine de Florencia.

Sus publicaciones principales son: *Teoría del restauro e unità di metodología* (1978-1981); *Metodo e Scienza: operatività e ricerca nel restauro* (1982); *Masaccio* (2001).

BARCIA GOYANES, Juan José

(Santiago de Compostela, 1901- Valencia, 2003)

Se licenció en 1922 en medicina. En 1925 leyó su tesis doctoral titulada *Varietades atávicas y las detenciones en el desarrollo, estudiadas en el maxilar superior de los locos*. En 1926, cuando todavía no había cumplido los 25 años obtuvo por oposición la cátedra de Anatomía de la Universidad de Salamanca. En 1929 se trasladó a Valencia para ocupar la cátedra de Anatomía. En ese año alcanzó por oposición la plaza de Jefe de Servicio de Enfermedades Nerviosas del hospital de Valencia.



Fue decano de la Facultad de Medicina de Valencia, desde 1945 hasta 1964 y durante su gestión se logró la creación de la nueva Facultad de Medicina. Inauguró el nuevo Hospital Clínico. Rescató la biblioteca Histórica, que había fundado su predecesor en el cargo el Rector Nicolás Ferrer Julve y, con la colaboración del profesor López Piñero, creó la nueva Biblioteca y Hemeroteca.

Barcia Goyanes fue rector de la Universidad Literaria de Valencia en 1965 hasta su jubilación en 1971 y durante su rectorado se produjo una gran expansión de la Universidad. Roig d'Alós mantuvo un acercamiento profesional con Barcia Goyanes a través de su cargo de escultor anatómico en la facultad de Medicina.

Fundó la Revista de *Medicina Española*, la Revista *Española de Neurooftalmología y Neurocirugía*. Además fundó junto con otros la Sociedad Luso-Española de Neurocirugía.

BONAVENTURA, Gustavo

Licenciado por la Facultad de Ciencias Agrarias de Pisa en 1926. En 1939 se introdujo en el *Istituto di Patologia del Libro*, trabajando y colaborando con mucho interés, junto al profesor Alfonso Gallo, fundador de la citada institución. Se deben al profesor Bonaventura, las primeras investigaciones

microbiológicas sobre algunos de los libros que se enviaron al instituto para someterse a trabajos de restauración. Así mismo la identificación de las bacterias y de los hongos que crecían en los libros, la creación de un campo experimental para el cultivo del papiro y de algunas plantas utilizadas para la fabricación de papel. En 1944 realizó investigaciones de laboratorio sobre agentes biológicos que dañaban los libros y se dedicó al estudio de los problemas de termitas en Italia. El proceso que estaba empleando para atacar y destruir estos parásitos le interesaba a Roig d'Alós, por ello se trasladó al Instituto en 1957 para conocer y aprender el sistema junto con Gustavo Bonaventura.

En 1961 se encargó de la dirección del *Istituto di Patologia del Libro* hasta 1964. Los intereses del profesor Bonaventura no solo estaban limitados a los problemas biológicos, ligados a la conservación de los libros. Colaboró con varios artículos en el Boletín del *Istituto di Patología del Libro*.

BOSCH ARIÑO, Francisco de Asis

(Valencia, 1902-1995)

Químico y farmacéutico. Comenzó a realizar simultáneamente las carreras de ciencias químicas en la Facultad de Ciencias de Valencia y farmacia como alumno libre en la facultad de Farmacia de Madrid. Fruto de ello fue su licenciatura en Ciencias químicas en 1922 y en Farmacia un año después. Se trasladó a Madrid en 1923 para realizar los cursos de doctorado y su posterior tesis en Ciencias Químicas y Farmacia, siendo Doctor en ambas carreras en 1925, a la edad de 23 años. Fue profesor químico de Aduanas entre 1925 y 1972, en 1928 adquirió una farmacia donde estuvo trabajando hasta 1932, año en que tuvo que venderla por no poder atenderla debidamente. En 1933 fue nombrado Inspector Provincial de Farmacia y en 1941 fue director de los laboratorios PENSA. Dentro de la Universidad de Valencia, obtuvo en 1927 la plaza de profesor auxiliar de Química inorgánica y análisis químico de la Facultad de Ciencias obteniendo en 1941 la cátedra en la Universidad de Valencia. A lo largo de su dilatada trayectoria profesional, ostentó diversos y muy importantes cargos dentro del mundo de la enseñanza y también formó parte de importantes entidades valencianas.



Entre 1944 y 1952 fue vicedecano de la Facultad de Ciencias de Valencia y posteriormente decano de 1960 a 1970. Entre 1947 y 1952, fue presidente del Muy Ilustre Colegio de Farmacéuticos de Valencia.

Como delegado de Educación, fue elegido Diputado Provincial por Valencia en 1955, época durante la cual se puso en contacto con Luis Roig d'Alós por temas de ámbito laboral.

Realizó numerosas publicaciones, tanto en libros, artículos en periódicos y revistas, además de ser un gran aficionado a la literatura y fascinarle la creación poética, como se observa en sus diversos poemas publicados en 2008 por su sobrina Amparo González Bosch. (González, 2008).

BRANDI, Cesare

(Siena, 1906- Vignano, 1988)

Historiador y crítico de arte, ensayista y especialista en la teoría de restauración de obras de arte. Se licenció en Letras en la Universidad de Florencia en 1928. Recién licenciado, en 1930, Brandi recibe el encargo por parte de la Dirección General de Monumentos y Galerías de Siena de reordenar y catalogar la colección de pintura de la Academia de Bellas Artes de Siena en su nueva sede del Palacio *Buonsignori*.



En 1936 se hace cargo de las funciones de inspección en la Dirección General de Antigüedades y Bellas Artes en Roma y posteriormente ocupa varios cargos en poco tiempo como el de Director General y Jefe de Estudios en Udine. En 1938 es requerido en Roma, y a propuesta de Giulio Carlo Argan se le asigna la tarea de crear el *Istituto Centrale per il Restauro (ICR)*, denominado actualmente *Istituto Superiore per la conservazione ed il Restauro (ISCR)*, que llegó a ser rápidamente la institución estatal italiana de mayor entidad dedicada al campo de la restauración de bienes culturales, y de la cual fue director durante veinte años, de 1939 hasta 1959. Durante la estancia que Luis Roig d'Alós realizó a Italia en 1957, tuvo un intercambio profesional de experiencias con Cesare Brandi como director del Instituto, que se materializó más tarde en diferentes correspondencias.

En 1960 ocupó la cátedra de Historia Medieval y Moderna de la Universidad de Palermo, posteriormente en 1967, se traslada a Roma para ocupar la cátedra de Arte Moderno en la Universidad de La Sapienza.

Desarrolla una amplia actividad como escritor de obras de estética, crítica e historia del arte. Entre las publicaciones destacamos la Teoría del restauro en 1963.

CORRADINI, Juan

(Italia, 1911-Argentina, 1985)

Una de las figuras más prestigiosas de Argentina en el campo de la restauración. Entre 1928-33 realiza estudios irregulares de artes visuales puras y aplicadas, humanidades y técnicas de restauración de pinturas de caballete en academias y talleres de Florencia, Cremona y Milán. Trabaja en estas ciudades con los grandes maestros de la restauración europea. Desde 1930, luego de dos años de su nivel secundario, se perfila, según sus biógrafos, como restaurador de pinturas de caballete, investigador, profesor, crítico y artista plástico.

En 1936 se trasladó a Argentina donde conectó con familias de coleccionistas y comenzó a trabajar como restaurador particular sobre 1940. En el año 1956 fue nombrado restaurador del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) hasta 1966.

En 1961 asistió como representante de Argentina al Congreso Internacional, organizado por el Instituto Internacional de Conservación de Obras de Arte e Historia de Londres, (IIC), que se celebró en Roma. Durante este congreso conoció a Luis Roig d'Alós, y se interesó por los sistemas que empleaba en las restauraciones, así como su plan de enseñanza y método pedagógico.

En 1966, inaugura en su casa y taller su propia Academia de Restauración, la primera escuela privada de restauración donde se formaron destacados profesionales de la disciplina en Argentina.

Editó una serie de "cuadros técnicos" sobre restauración de papel y pintura y escribió en 1956 *Cuadros bajo la lupa*. Además escribió: *Los rayos X y la restauración* en 1978; *El difícil arte de la restauración* de 1978; *Seis maestros de la pintura Urugaya: Fígari, Pedro; Radiografía y macroscopía del grafismo de Pedro Fígari* en 1978.

CUPELLONI, Iginio

(Roma, 1918-2008)

Restaurador y artista. Se formó en la Escuela de Arte Sacro, en la Escuela de Restauración en la Ciudad del Vaticano y en la Academia de Bellas Artes de Roma. Trabajó de 1935 a 1980 en los Museos Vaticanos como Maestro restaurador y en particular de 1972 a 1979 como director del laboratorio de restauración y del 1979 a 1980 como conservador de las obras muebles e inmuebles de la Santa Sede y de fuera de los Museos. Entre las restauraciones más notables destacamos la realizada en las estancias de

Rafael en los Museos Vaticanos, de la que Roig d'Alós tuvo mucho interés durante la estancia que realizó a Italia en 1957 y a través de la cual tuvieron un acercamiento, intercambiando conocimientos sobre la técnica.

DE ARPE Y RETAMINO, Manuel

Pintor y restaurador. Inició sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla y en 1914 se trasladó a Madrid para estudiar pintura en la Escuela de Bellas Artes. En 1922 obtuvo por oposición la plaza de restaurador-conservador de la Junta de Conservación de Obras de Arte del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, adscrito al Museo del Prado. En 1944 obtiene la plaza de restaurador-forrador del Museo Nacional del Prado. A través de la correspondencia, sabemos que Roig d'Alós se comunicaba con Manuel De Arpe y mantenían una relación cordial, amistosa y profesional.

DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan (Marqués de Lozoya)

(Segovia, 1893- 1978)

Historiador, crítico de arte y literato español. Nació en el seno de una familia aristocrática, que se ocupó de proporcionarle una amplia formación. Estudió Derecho y, también, Filosofía y Letras. A partir de 1923, fue sucesivamente catedrático de Historia de España y de Historia del Arte, en las universidades de Valencia, Madrid y Navarra.



Fue Director General de Bellas Artes entre los años 1939 y 1951, cargo con el que impulsó la creación de las asignaturas de restauración en Madrid y Valencia, manteniendo una estrecha amistad con Luis Roig d'Alós, al que le encomendó la tarea de organizar la asignatura de nueva creación. Así mismo fue director de la Academia de Bellas Artes de España en Roma, desde 1952 hasta 1957; director del Instituto de España, entre 1964 y 1978, y director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de 1972 a 1978. Fue, además, vicepresidente de la *Hispanic Society* de Nueva York y miembro de diversas academias extranjeras. Vocal del Real Patronato del Museo del Prado, nombrado en 1960.

A lo largo de su vida, ocupó numerosos cargos de responsabilidad en muy diversas instituciones culturales, tanto dentro como fuera del país.

Entre los años 1931 y 1934, escribió su *Historia del arte hispánico*, y, en 1935, publicó *El arte gótico en España: Arquitectura, escultura y pintura*.

Cabe destacar, también, entre sus mejores obras: *Muebles de estilo español* (1962), y su *Historia de España*, publicada en 1968.

DE SARALEGUI LÓPEZ CASTRO, Leandro

(Galicia, 1892- Valencia 1967)

Historiador del Arte. Se establece en Valencia en 1925, dedicándose al estudio de la iconografía y la pintura medieval valenciana. Era miembro de la *Hispanic Society* de Nueva York y académico de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos.

Roig d'Alós mantuvo un acercamiento cordial y amistoso con Leandro de Saralegui, intercambiando impresiones en temas iconográficos.

Publicó *El Maestro de Santa Ana y su escuela* (1950), *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos* (1954), la serie *La pintura medieval valenciana* i muchos artículos y monografías en artículos especializadas.

DÍAZ MARTOS, Arturo

Doctor en Filosofía y letras. Secretario Técnico del Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte y Arqueología. En su cargo de secretario se puso en contacto en varias ocasiones con Luis Roig d'Alós por motivos profesionales.

ECHAUZ BUISAN, Francisco

Dibujante y grabador español. Vocal del Real Patronato del Museo del Prado, nombrado en 1970.

Estudió entre 1944 y 1950 en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, ampliando sus estudios en la Escuela Nacional de Artes Gráficas y en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. En 1955 obtuvo una pensión para la Academia Española de Bellas Artes de Roma, permaneciendo en Italia hasta 1959. Posteriormente, en 1963 fue nombrado secretario de esta Academia, cargo en el que permaneció hasta 1966. Fue profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, ganando por oposición la cátedra de Dibujo del Natural. A partir de 1978 es catedrático de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, de la que posteriormente será decano. Además formó parte de la Asociación Nacional de Catedráticos y Profesores de las Escuelas Superiores de Bellas Artes, a través de la cual tuvo contacto con Luis Roig d'Alós, también como miembro de la misma, para abordar temas relacionados con la situación de las Escuelas Superiores.

Como artista destaca su faceta de ilustrador de carteles para corridas de toros, además de recibir numerosos premios: en 1951 se le concede el Premio Nacional de Pintura, y en 1953 gana el Premio Nacional de Grabado y la primera medalla de grabado en la Exposición Nacional por *Plaza de Oriente*. En 1957 obtiene la medalla de oro de la Asociación de Artistas Grabadores. En 1970 consigue el gran premio de la VIII Bienal de Arte de Alejandría y al año siguiente se le otorga el premio Nacional de Pintura.

GALLO, Piero

Biólogo del Istituto di patología del Libro "Alfonso Gallo". Mantuvo diferentes entrevistas de carácter técnico con Luis Roig d'Alós durante la pensión que este realizó en 1957 y 1961 al instituto, que junto con Gustavo Bonaventura investigaban un proceso para destruir los parásitos del papel. Entre algunas de sus publicaciones destacamos: Considerazioni sui rapporti tra i funghi ospiti della carta e le micosi umane- 1953; Ricerche sperimentali sulla tossicità di un insetticida (Termiten Basileum) a base di Parathion-1956; Ricerche sperimentali sulla tossicità di tre miscele insetticide (Piroxil H.N.C colloidale; Icomit; Cabra Impratox) -1958; Un nuovo metodo di indagine biochimica applicabile alle ricerche tossicologiche sugli insetticidi-1959; Alcuni aspetti della ricerca istochimica e citochimica sui lipidi- 1969; Introduzione allo studio dei metodi istochimica- 1972.

GARCÍA DEL MORAL Y GARRIDO, Amalio

(Granada, 1922- Sevilla, 1995)

Pintor y poeta andaluz. Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Catedrático de Dibujo y Fundamento de la Forma en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla (1961-1984) y en la Universidad Complutense de Madrid (1984-1987).

En 1967 fue presidente de la Asociación Nacional de Catedráticos y Profesores de Escuelas Superiores de Bellas Artes, a través de la cual tuvo una estrecha relación de amistad con Luis Roig d'Alós, como miembro de la Asociación, intercambiando impresiones y abordando temas relacionados con las Escuelas Superiores de Bellas Artes. Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas en España y en el extranjero. Sus cuadros se exponen en varios museos e importantes colecciones privadas, destacando Estados Unidos como el país en que más obra existe del pintor.

Ha publicado cinco libros de poesía: "La mano Florecida" 1974, "El Pan en la Mirada" 1977, "Testamento en la Luz" 1980, "Alquibla" 1983, "Reolina" 1986 y una docena de poemarios colectivos.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe

(Valencia, 1908-2005)

Se licenció en Derecho en 1929 y posteriormente realizó la licenciatura (1934) y el doctorado en Filosofía y Letras (1944), en la especialidad de Historia, por la Universidad Complutense de Madrid.

Catedrático de Historia del Arte de las Facultades de Geografía e Historia y de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, de la que fue director, más tarde fue decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia (1972-1973). Fue su cargo de director de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia el que hizo que estableciera una relación, tanto profesional como personal, con Luis Roig d'Alós.

Perteneció a unas veinte academias nacionales y extranjeras, como la *Hispanic Society* de Nueva York, fue presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y candidato en varias ocasiones a los Premios Príncipe de Asturias de Bellas Artes.

Desarrolló una intensa carrera que le llevó a pertenecer a prestigiosas instituciones españolas e internacionales y a publicar una larga lista de tratados de arte. Recibió en 1995 la Alta Distinción de la Generalitat al Mérito Cultural.

GITRAMA GONZÁLEZ, Manuel

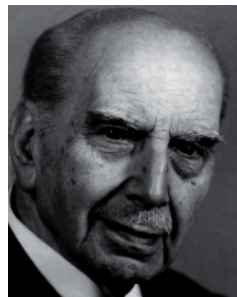
Licenciado en derecho en la Universidad de Valladolid. Obtuvo el grado de Doctor en la Universidad de Bologna. Ganó por oposición la Cátedra de Derecho civil de la Universidad de La Laguna (1950), en la que permaneció hasta que en 1956 se trasladó a Valencia, en cuya Universidad regentó durante 23 años la entonces denominada Cátedra Primera de Derecho Civil. En 1979 pasó la Universidad Complutense, en la que fue Catedrático y después profesor Emérito. Durante su estancia en la Universidad de Valencia fue Vicedecano de la Facultad de Derecho. Como Secretario General de la Universidad, bajo los rectorados de D. José Corts y de D. Juan José Barcia, estuvo en contacto con Roig d'Alós por motivos profesionales relacionados con la Universidad.

Entre sus publicaciones destacamos: *La administración de herencia en Derecho español* de 1950; *Estudios de Derecho Público y Privado ofrecidos al Prof. don Ignacio Serrano y Serrano I* (1965); *La corrección del automatismo jurídico mediante la condena del fraude de ley y del abuso del derecho* (1975).

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel

(Valencia, 1877- 1972)

Caricaturista e historiador. Estudió Derecho en la Universidad de Valencia y dibujo en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. En 1897 inició su trayectoria como caricaturista bajo el seudónimo de Folchi, fundando y colaborando en revistas de humor y arte como *Cascarrabias* (1897), *Arte Moderno* (1900), *Valencia Artística* (1903) o *Impresiones* (1908). En 1911 inició sus estudios de azulejería, viajando a Roma para conocer de cerca los azulejos valencianos de las Salas Borgianas en las dependencias vaticanas, siendo acogido por el entonces director de la Academia de España, José Benlliure. Esta dedicación a la historia del arte alcanzó su reconocimiento máximo en 1924 cuando fue nombrado Delegado Regio de Bellas Artes de la Provincia de Valencia. En aquel momento, las páginas de la revista de *Archivo de Arte Valenciano*, junto a otras publicaciones, recogieron sus primeras aportaciones al estudio de la cerámica medieval, publicando la obra *Cerámica Española* en 1933. Posteriormente aparecerían los tres volúmenes de su principal aportación, *la Cerámica del Levante Español*, (1944-1952).



Desde su juventud estuvo integrado en el órgano regionalista “Lo Rat Penat”, siendo presidente del mismo entre 1928 y 1930, y entre 1950 y 1962. La presencia de Roig d’Alós como destacado miembro de la Asociación valenciana “Lo Rat Penat” fue lo que permitió una muy cercana relación de amistad entre ambos personajes, al tiempo que compartieron intereses artísticos.

En 1954 fundó en Valencia el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí.

Como museólogo le fue encomendada la dirección del Museo de Bellas Artes de Valencia en 1940, cargo que ostentó hasta 1955. Ya jubilado, fue también Diputado provincial de Cultura, entre 1949 y 1950, y Vicepresidente de la Diputación entre 1952 y 1955. En 1960 fue nombrado además Vicepresidente honorario de la *Hispanic Society de Nueva York*.

LABRADA MARTÍN, Fernando

(Málaga, 1888-1977)

Pintor, grabador y restaurador español. Inició su formación en la Escuela de Bellas Artes de Málaga, siendo discípulo de Antonio Muñoz Degraín. En 1909 se trasladó a Roma gracias a una pensión del Estado. Expuso en Francia, Italia y Alemania, donde consiguió numerosas medallas en exposiciones nacionales e internacionales. Fue galardonado con tercera medalla en las ediciones de 1904 y 1906 de la Exposición Nacional. A su vuelta a España, en 1913, se dedicó a la enseñanza, y llegó a ser catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En 1922 obtuvo primera medalla en la Nacional y en 1929 consiguió segunda medalla en la modalidad de grabado en la Exposición Internacional de Barcelona. En 1936 ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando -con el discurso titulado La estampación artística-, institución de cuyo museo fue conservador. Fue miembro, además, de las Academias de Bellas Artes de Málaga, Sevilla, Barcelona, Pontificia de Roma y Brasileña. Entre 1948 y 1952 dirigió la Academia de España en Roma. Mantuvo una vinculación muy estrecha con el Museo del Prado como vocal del Patronato desde 1952. La relación que mantenía con Luis Roig d'Alós era profesional y amistosa como hemos podido observar a través de la correspondencia. Juntos pertenecieron al tribunal de oposiciones a la cátedra de restauración de cuadros en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid de 1961.

LAHUERTA LÓPEZ, Genaro

(Valencia, 1905-1985)

Pintor español, destacado retratista que formó parte del grupo pictórico *Los Ibéricos*. Comenzó sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia y en 1919 se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de la misma ciudad, donde fue compañero de Luis Roig d'Alós.

Terminados sus estudios empezó a trabajar como ilustrador para algunas revistas de la época y a dar clases de pintura. En 1928 hizo su primera exposición en la Sala Blava de Valencia y al año siguiente en la Sala Parés de Barcelona. En 1932, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, consiguió la Tercera Medalla por un retrato del escritor Max Aub.

Gracias a una beca que le fue concedida en 1932, viajó por varios países europeos buscando temas para sus pinturas. En 1943 consiguió la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Cinco años después conseguiría la Primera Medalla en la misma exposición. En 1953 la Dirección General de Plazas Africanas le concedió una beca para que

pintara el Sáhara Español. A lo largo de su vida, fue académico de la Real Academia de San Carlos de Valencia, San Jorge de Barcelona, Santa Isabel de Hungría de Sevilla y de San Fernando de Madrid. Además de numerosas distinciones, la Academia de las Artes, Ciencias y Letras de París le concedió su Medalla de Oro y en España el Ministerio de Educación y Ciencia le otorgó la Medalla al Mérito de las Bellas Artes. Así mismo fue el director de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia entre 1958 y 1970. Una de las aportaciones fundamentales en el coleccionismo valenciano fue la peritación de la Pinacoteca Sanz de Bremond, trabajo que compartió profesionalmente con sus compañeros de la escuela Luis Roig d'Alós y Felipe Garín Ortiz de Taranco.

LONGO, Luigi

Químico del *Istituto di Patologia del Libro* "Alfonso Gallo". Tuvo un intercambio técnico con Luis Roig d'Alós durante las pensiones de 1957 y 1961 que este realizó a Italia, para el estudio del proceso de destrucción de las termitas.

MORA, Paolo

(Roma, 1929-1998)

Restaurador. En 1946 se graduó en el *Istituto Centrale del Restauro (ICR)* de Roma. Desde los años 60 hasta su jubilación ocupó el cargo de jefe de restauración. Entre los muchos trabajos que ha realizado dentro del Instituto, podemos citar: *La pietà con Vergine e Santi di Beato Angelico; Il ritratto di Cefalù di Antonello da Messina; Madonna col Bambino di Coppo di Marcovaldo; La Maestà di Duccio di Buoninsegna; Gli affreschi della casa di Livia; Santa Lucia davanti al giudice di Lorenzo Lotto*. Así mismo siguió todos los proyectos de restauración llevados a cabo por el Instituto en la Basílica de Asís y colaboró con L'ICCROM realizando restauraciones en varias partes del mundo. Publicó junto con Laura Mora y Paul Philipot "*Il restauro dei dipinti murali*". En la visita que Luis Roig d'Alós realizó en 1957 al ICR, conoció e intercambió conocimientos junto con Paolo Mora.

MUZZIOLI, Giovanni

(Forlì 1915-1961)

Becario entre 1937 y 1940 en la *Società Romana di Storia Patria*. Entre los años 1953 y 1955 fue profesor de Paleografía de la Facultad de Letras en la Universidad de Roma. De 1955 a 1957 estuvo a cargo de la enseñanza en la Escuela Especial para Archiveros y bibliotecarios de paleografía, así como la diplomatura en la Universidad Pontificia Lateranense. En 1956 ostenta

el cargo de director del *Istituto di Patologia del Libro*. Roig d'Alós estuvo en contacto con Giovanni Muzzioli, durante su visita al Instituto en 1957, interesándose activamente y prácticamente en el estudio de la patología del libro con sus enfermedades y problemas de las termitas.

NIETO GALLO, Gratiniano

(La Aguilera (Burgos), 1917- Yecla (Murcia), 1986)

Recién licenciado, en 1940, inició una intensa labor en dos campos principales, el de la Universidad, como Profesor Ayudante y luego Profesor Adjunto de las Cátedras de Historia del Arte y de Arqueología de la Universidad de Valladolid; y el de los Museos, como miembro del Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos, con plaza en el Museo Arqueológico de Valladolid.

En 1952 se trasladó al Museo Arqueológico Nacional de Madrid, como Conservador y en 1961 retornó a Madrid como Director General de Bellas Artes, cargo que desempeñó hasta 1968 y a través del cual Luis Roig d'Alós se ponía en contacto con él por temas relacionados con la restauración, informándole de sus visitas a los pueblos para valorar el estado de conservación de algunas obras o de sus intervenciones. Se incorporó como Catedrático contratado en 1971, a la Universidad Autónoma de Madrid y ocupó definitivamente, por concurso, la plaza de Catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática, desde 1973 hasta su jubilación en 1984.

PELLICOLI, Mauro

(Bergamo, 1887- Milán, 1974)

Restaurador y pintor italiano. En 1899 estudia en la escuela de artes aplicadas a la industria y durante cinco años frecuenta el curso de decoración. En 1910 es admitido en la escuela de pintura de la Academia Carrara, especializándose en las técnicas de pintura al fresco y la incisión. En un año más tarde comienza a ejercer como restaurador en Bergamo, Brescia y Verona. En Londres fue el Conservador de la Muestra de arte italiano en 1930. Fue uno de los primeros restauradores elegidos por Cesare Brandi para enseñar a los estudiantes la técnica de la restauración en el *Istituto Centrale del Restauro* de Roma.

Entre los trabajos de restauración más significativos destacan, la restauración de los frescos de Giotto en la *Basilica di S. Francesco ad Assisi* (1940), las pinturas de Perugino en el *Collegio del Cambio* en Perugia (1940), la consolidación de la "Última Cena" de Leonardo da Vinci de Milán

(1952), intervención sobre la *Croce giottesca* de la *Cappella degli Scrovegni* y sobre algunos frescos en la bóveda de la misma capilla (1955). (Torresi, 1999: 113). Estos trabajos y en particular la intervención en la Basílica de Asis y en la "Última Cena", hicieron que Roig d'Alós tuviera conocimiento sobre su labor y quisiera ponerse en contacto con él durante su estancia en Italia de 1957.

Fundó escuelas de restauración en Hungría y tuvo alumnos en Suiza, Alemania, Checoslovaquia, Bulgaria, Inglaterra y Argentina.

PÉREZ AGUILERA, Miguel

(Jaén, 1915- Sevilla, 2004)

Pintor. En 1939 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Llegó a la capital andaluza en 1945, cuando formaba parte de la llamada Joven Escuela Madrileña. En 1946 toma posesión de la Cátedra de Dibujo del Natural de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. En la década de los sesenta abandonó la figuración y apostó por una abstracción colorista y muy personal en la que trabajó sin descanso y con mucha ilusión hasta el último de sus días.

En el curso 1964 - 1965 es profesor especial de Dibujo en la Escuela Superior de Arquitectura de Sevilla, siendo también en 1965 nombrado por oposición Profesor de Término de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos en la especialidad de Colorido. Formó parte de la Asociación Nacional de Catedráticos y profesores de escuelas superiores de Bellas Artes como tesorero, estableciéndose una relación profesional con Luis Roig d'Alós con el que intercambiaba correspondencia relacionada con la gestión de la Asociación. En 1970 le otorgan el Primer Premio de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Es seleccionado por el Ministerio de Asuntos Exteriores para representar a España en Heraclión'71, Creta. Componente en 1972 del grupo de pintores españoles en la IX Bienal de Alejandría. En 1977 Es nombrado por la Universidad de Sevilla miembro de la Comisión de Actividades Culturales. Académico de la Real de Bellas Artes de Granada. Desde 1990, era profesor emérito de la Universidad de Sevilla.

PÉREZ CONTEL, Rafael

(Villar del Arzobispo, 1909- Valencia, 1990)

Fue un artista e intelectual español que desarrollo su labor como pintor, cartelista y escultor. Se inició en el arte trabajando la escultura en un taller de imaginiería, matriculándose después en la Escuela de Bellas Artes de

Valencia en la que obtuvo, tras un paréntesis en su formación, el título de profesor de dibujo.

Con una beca de la Diputación Provincial de Valencia marchó a Madrid en 1933 a completar su formación, momento en el cual entró en contacto con la vanguardia de los artistas plásticos españoles de la época.

Aunque regresó momentáneamente a tierras valencianas para hacerse cargo de la enseñanza de dibujo en un centro educativo de Alcira, obtiene una nueva beca con la que viaja a París donde participó en la Exposición Universal con un grupo escultórico.

Fue secretario del Colegio Oficial de Profesores de Dibujo de Madrid y fue a través de este cargo con el que se puso en contacto con Luis Roig d'Alós, estableciéndose entre ambos una relación profesional que trascendió al ámbito de una gran amistad, compartiendo inquietudes estilísticas.

PROCACCI, Ugo

(Florenca, 1905- 1991)

Histórico del arte, funcionario, académico italiano, especialista en la teoría de la restauración. Se licenció en 1927 en historia del arte. Fundó en 1932 el gabinete de restauración de pintura en Florenca, el cual derivó en 1975 al acto de creación del Ministerio de cultura, en el nuevo instituto de restauración nacido de la fusión con el antiguo Opificio de los Medici, llamado *Opificio delle Pietre Dure*. En 1958 fue el Superintendente de Monumentos y Bellas Artes teniéndose que ocupar de la desastrosa inundación que se produjo en Florenca en 1966, consiguiendo salvar gran parte del patrimonio gracias a su tenacidad y capacidad de organización.

Fue tanto por su cargo como director de restauración en Florenca, como por su cargo de superintendente de monumentos, por los que Roig d'Alós se puso en contacto con él para establecer un intercambio técnico y ofrecerle su ayuda durante la inundación ocurrida en 1966 en la ciudad de Florenca.

Después de su jubilación, en 1972, Procacci comenzó una carrera de la docencia universitaria en el Instituto de Historia de la Facultad de Filosofía y letras de la Universidad de Florenca.

Fue un gran estudioso en el campo de la restauración, interesándose por la pintura al fresco y en la técnica del *strappo* como método para recuperar las sinopias, diseño preparatorio sobre el muro que se realizaba antes de poner el intónaco.

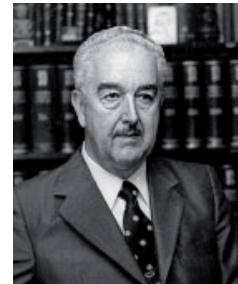
REDIG DE CAMPOS, Deoclecio

Nacido en Brasil, era historiador del arte especializado en la figura de Miguel Ángel. Fue funcionario de la Dirección General de Monumentos, Museos y Galerías Pontificias donde fue inspector y director del laboratorio de restauración de los Museos Vaticanos. Fue durante esta etapa cuando Luis Roig d'Alós pudo mantener varias conversaciones técnicas durante su visita a los Museos Vaticanos en 1957. De 1971 a 1978 ostentó el cargo de Director General de los Museos Vaticanos. Siguió de muy cerca muchos trabajos siendo un experto conocedor de los Palacios Vaticanos. Publicó muchos libros, entre los cuales destacamos: "*I Palazzi Vaticani*" ed. Cappelli, Rocca San Casciano, 1967.

**RINCÓN DE ARELLANO GARCÍA, Adolfo**

(Valencia, 1910-2006)

Licenciado en medicina, amplió sus estudios en Roma llegando a especializarse en cardiología y perfilándose como uno de los más prestigiosos expertos en la materia en España, profesión que siempre supo compaginar con su faceta política. Además, desde 1960 ostentó el título de Conde de Villanueva.



En el año 1933, fue nombrado por José Antonio Primo de Ribera jefe regional de la Falange Española, partido del que fue fundador en Valencia. Seis años después Rincón de Arellano fue designado Jefe provincial de FET (Falange Española Tradicionalista) y de las JONS (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista).

A principios de la década de los 40, en 1943, Rincón de Arellano fue presidente de la Diputación Provincial de Valencia, hasta 1949 cuando inició su labor como Procurador en las Cortes.

Desde 1958 fue alcalde de Valencia hasta que dimitió, en 1969, por declararse en desacuerdo con la predominancia del *Opus Dei* en el Gobierno. Fue su condición de alcalde la que hizo que se pusiera en contacto con Luis Roig d'Alós en muchas ocasiones para establecer directrices en materia de intervención de diferentes obras de la colección del Ayuntamiento de Valencia.

Publicó varias obras bajo los títulos de Valencia: 1959-1967 (de 1969) y Pantanos y Trasmases de la Región Valenciana (del año 2001).

ROTONDI, Pasquale

(Arpino, 1909- Roma, 1991)

Historiador del arte italiano. Licenciado en letras en la universidad de Roma, trabajó como inspector en la superintendencia de Arte medieval y moderna de Ancona de 1933 a 1938. En 1939 es nombrado superintendente de la Galería y las obras de arte. De 1949 a 1961 fue superintendente en Génova, contribuyendo a la reconstrucción de la ciudad después de la II Guerra Mundial. Enseñó historia del arte en el *Liceo Vittorio da Feltre* en la Universidad de Génova. Fue nombrado en 1961 director del *Istituto Centrale di Restauro* de Roma, año en el que Luis Roig d'Alós se desplazó al citado instituto para conocer las instalaciones, estableciendo una relación profesional con Pasquale Rotondi, con el que posteriormente mantuvo el contacto por correspondencia. En 1973 fue nombrado por la Ciudad del Vaticano, asesor técnico para la restauración de las Galerías y de los Museos Pontificios.

SÁNCHEZ ASPE, Alberto

Escultor y restaurador. En 1909 ingresa como aprendiz y posteriormente consigue el cargo de jefe en el taller de Reproducción y Vaciado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. A través de este cargo se puso en contacto con Roig d'Alós, comunicándose por correspondencia. Más tarde obtuvo por oposición la plaza de Maestro Policromador del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de Madrid. En consideración a su labor, el Ministerio de Trabajo le concedió en 1964 la Medalla del Trabajo en su categoría de bronce.

SEGURA DE LAGO, Juan

(Algemesí, 1911- Valencia, 1972)

Arquitecto valenciano. Estudió arquitectura en Madrid, obteniendo el título el año 1940. Posteriormente obtuvo el grado de doctor (1966). Como arquitecto dejó numerosas obras en su pueblo natal. También dirigió obras de restauración de la Catedral de Valencia (1967), el Monasterio de Santa María del Puig (1943) y el Colegio del Patriarca (1968), entre otros.

Sus obras públicas más importantes son el proyecto del Archivo General del Reino de Valencia, inaugurado por Francisco Franco en 1965, y el Archivo Central de la Administración del Estado, en Alcalá de Henares (1968).

Fue autor de diversos estudios de carácter histórico sobre el pueblo de Algemesí, del que fue cronista oficial entre 1949 y 1955 y presidente de la sociedad *Lo Rat Penat* entre 1962 y 1972, a través del cual Roig d'Alós tuvo un trato profesional con él como miembro de esta sociedad.

STRAUB, Rolf E.

(Freudenstadt (Alemania), 1920-Gondiswil (Suiza), 2011)

Pintor y restaurador. Entre 1956-1963 Straub dirigió el departamento de tecnología y la restauración en el Instituto Suizo de Investigación de Arte de Zurich. Fue profesor de la tecnología de la pintura en el *Institut Für Technologie der Malerei* de Stuttgart desde 1963 hasta su jubilación en 1982. Inventó una mesa eléctrica para forrar automáticamente a la cera y desarrolló un nuevo método para el examen microscópico de las muestras de pintura. Durante la estancia que Roig d'Alós estuvo en Stuttgart en 1964, tuvo conocimiento de esta mesa, interesándose por ella y por las técnicas que Straub utilizaba. Fue a partir de ese intercambio cuando comenzaron su estrecha relación de amistad.

STRINI, Alessandro

Hijo de Costantino Strini. Editor y director de la Pontificia Sediari. Restaurador activo en Roma durante la primera mitad del siglo XX. Propietario del estudio del mismo nombre en Via Vittoria, en Roma 3. Fue asesor técnico del Tribunal de Roma para las obras de arte pictóricas, la caligrafía y la documentación gráfica. Editó una serie de monografías de estudios técnicos de pintura, los medios conservadores y relieves en los cuadros falsos, grabados, documentos y papeles de seguridad. La serie se llama "La técnica del Arte" 1956. Durante las estancias que Luis Roig d'Alós realizó a Italia pudo estudiar la organización del *Studio di Restauro di Dipinti e Stampe* en Roma, gracias a la pensión de estudios a Italia. Durante este periodo conoció a Alessandro Strini y estableció un vínculo de amistad.

TRÉNOR AZCÁRRAGA, Tomás

(Valencia, 1894-1981)

Aristócrata y político español. Hijo de Tomás Trénor y Palavicino, I Marqués del Turia, y nieto del que fue varias veces presidente del Gobierno español, Marcelo Azcárraga Palmero. Estudió ingeniería industrial e ingresó en el ejército. En época de la Segunda República Española fue obligado a abandonarlo. Durante la guerra civil española reingresó en el ejército sublevado y ascendió a comandante hasta su retiro definitivo en 1954.

Desde 1939 fue presidente de la Junta de Obras del Puerto de Valencia. Entre 1955 y 1958 fue designado alcalde de Valencia y procurador en las Cortes franquistas. Fue cesado tras la riada de 1957, durante la cual había manifestado una enérgica protesta por la falta de ayudas de las autoridades estatales. Junto a él fueron cesados de sus cargos Martín Domínguez Barberà, director del diario Las Provincias, y Joaquín Maldonado Almenar, presidente del Ateneo Mercantil de Valencia.

Fue durante sus tres años como alcalde cuando se puso en contacto con Roig d'Alós para requerir sus servicios como Restaurador Artístico Municipal.

YELIN, Rudolf

(Stuttgart, 1902-1991)

En 1919-1925 cursó los estudios en la Escuela Profesional de Arte de Stuttgart, en la especialidad de pintura sobre cristal. De 1925 a 1928, estudió en la Academia de la misma localidad, pasando a trabajar en su estudio colaborando en la decoración arquitectónica de pintura mural, mosaico y vidriados. En 1946 es designado por la Academia de Stuttgart, director de la clase de pintura de cristal y mosaico. De 1957 hasta 1959 fue el rector de la Academia y posteriormente subdirector de la Academia de Stuttgart.

En 1965 Roig d'Alós visitó la *Staatliche Akademi* de Stuttgart, donde conoció a Yelin y el que una año después se desplazó a Valencia para realizar un cursillo monográfico sobre la "Técnica de la Pintura Mural, Vidrio y Mosaicos modernos".

Entre sus obras más destacadas está el mosaico vidriado en el Presbiterio de la Iglesia de Rosenberg en Stuttgart, en el año 1956 ; ventana del coro de la iglesia de Mannheim- Feudenheim en 1955 y un relieve escultórico sobre plástico moderno, labrado en el año 1960.

Quiero agradecer a Gianluigi Colalucci y Daniela Bartoleti por facilitarme información sobre las biografías de los personajes italianos, a Ana María Rosso por la información sobre Juan Corradini y a mis directores de tesis por la información sobre los personajes del panorama español.

ANEXO 6.- CONTACTOS INTERNACIONALES, NACIONALES Y LOCALES.

A lo largo de su dilatada trayectoria profesional, tuvo ocasión de realizar diferentes intercambios, por correspondencia o personalmente, con diferentes personalidades dentro del campo de la restauración. Estos contactos no solo eran nacionales sino también con grandes figuras internacionales de la restauración. Aquí recogemos, de forma esquemática, quienes fueron esas personas y con que se las relaciona.

CONTACTOS INTERNACIONALES

EUROPA

Italia

a.- Roma:

Istituto Centrale per il Restauro

- Cesare Brandi (Director de 1941 hasta 1961)
- Pasquale Rotondi (Director de 1961 hasta 1973)
- Paolo Mora (Jefe restaurador desde 1960)
- Roberto Caritá (Inspector General)
- Domenico Fiore (Secretario)

Istituto di Patologia del Libro "Alfonso Gallo"

- Giovanni Muzzioli (Director de 1956 a 1961)
- Gustavo Bonaventura (Director de 1961 a 1964)
- Luigi Longo (Químico)
- Piero Gallo (Biólogo)

Studio di restauro di Dipinti e Stampe

- Alessandro Strini (Consultante tecnico del tribunale di Roma per opere d'arte pittoriche e di documentazione grafica e calligrafica).

Real Academia de España

- Fernando Labrada Martín (Director de 1948 a 1952)
- Joaquin Vaquero (Director entre 1950 y 1965)

b.- Ciudad del Vaticano:

Talleres de Restauración del Vaticano

- Deoclecio Redig de Campos (Director conservador de los Museos del Vaticano)
- Padre Abad Anselmo María Albareda (Director de la Biblioteca Vaticana)
- Igino Cupelloni (Restaurador de los frescos de Rafael Sancio en las Salas de la Signatura y Heliodoro en 1957)

c.- Florencia:

Soprintendenza delle Galerie, gabineto del restauri

- Umberto Baldini (Director de 1949 hasta 1957)
- Ugo Procacci (Director en 1958)
- Armando Grazzini (Jefe restaurador del taller)
- Edo Masini (Profesor)
- Vittorio Granchi (Profesor)

Museo Uffizi

- Luisa Becherucci (Directora)

d.- Otras ciudades en Italia:

Museo de Brera en Milán

- Gian Alberto Olli Pigi (Director)

Museo de Perugia

- Gisberto Martelli (Director)

Bergamo

- Mauro Pellicoli (Restaurador Internacional. Restauró los frescos de Giotto en Asís en 1940 y la Cena de Leonardo da Vinci en Milán en 1952).

Portugal

Museo Nacional de Arte Antigo de Lisboa

- José Bernad Guedes Salgado (Restaurador)

Serbia

Universidad de Belgrado

- Nikola Justinijanovic (Profesor bibliotecario)

Eslovenia

Universidad de Ljubljana

- Alfonz Gspan (Restaurador)

Alemania

Institut Für Technologie der Malerei de Stuttgart

- R.E. Straub (Profesor)
- Christiane Rohland (Alumna)

Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart.

- Rudolf Yelin (Profesor)

Reino Unido

En el International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works de Londres

- R.M. Spielman (Secretario y editor de las noticias del IIC)

AMÉRICA

Estados Unidos

Museo de Arte Moderno de Nueva York

- Jean Volkmer (Directora)
- Lacca Zagni (Conservadora)

Argentina

En el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires

- Juan Corradini (Conservador- restaurador del Museo de Bellas Artes de 1956-1966).

CONTACTOS NACIONALES

a.- Madrid

Director General de Bellas Artes

- Juan de Contreras y López de Ayala (Marqués de Lozoya. De 1939 hasta 1951)
- Gratiniano Nieto Gallo (De 1961 hasta 1968)

Servicio español de profesorado

- Agustín de Asís (Jefe nacional)
- Ramón Fernández Espinar (Secretario de la Institución Nacional del Profesorado)

Ministerio de Educación Nacional

- Fernando José de Larra (Jefe de la sección de enseñanzas artísticas)

Asociación Nacional de Catedráticos y profesores de escuelas superiores de Bellas Artes

- Amalio García del Moral y Garrido (Presidente en 1967)
- Francisco Echaz Buisan (Secretario en 1967. Catedrático de la Facultad de BBAA de Madrid)
- Miguel Pérez Aguilera (Tesorero en 1967. Catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla)

Instituto Central de Restauración

- Arturo Díaz Martos (Secretario técnico)

Escuela Central de Bellas Artes

- Luis Alegre Núñez (Director)

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

- Fernando Labrada Martín (Restaurador)
- Alberto Sánchez Aspe (Jefe en el taller de reproducción y vaciado)

Colegio Oficial de Profesores de Dibujo

- M. Martínez Chumillas (Decano)
- Rafael Pérez Contel (Secretario)

Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid

- Gonzalo Díaz López (Secretario)

Museo del Prado

- Manuel de Arpe y Retamino (Jefe técnico de restauración)

Comité ejecutivo de la I exposición Internacional de Artesanía

- Jacinto Alcántara Gómez (Jefe nacional y secretario).

b.- Barcelona

Escuela Superior de BBAA de San Jorge

- Ricardo Sala Olivella (Secretario)

CONTACTOS LOCALES

a.- Valencia

Ayuntamiento

- José Manglano Selva (Alcalde de 1947 a 1951)
- Baltasar Rull Villar (Alcalde de 1951 a 1955)
- Tomás Trénor Azcárraga, Marqués del Turia. (Alcalde de 1955 a 1958)
- Adolfo Rincón de Arellano García (Alcalde de 1958 a 1969)

Diputación Provincial

- Francisco Cerdá Redig (Presidente)
- Francisco de Asis Bosch Ariño (Diputado provincial en 1955)
- Rafael Tasso Izquierdo (Diputado vocal)
- Adolfo Cámara Ávila (Diputado)

Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos

- Felipe Garín Ortiz de Taranco (Director de 1965 a 1968)
- Leandro de Saralegui López Castro (Académico)

Universidad de Valencia

- Manuel González Gitrama (Secretario general. Catedrático de derecho civil)

Museo Provincial de Bellas Artes

- Felipe Garín Ortiz de Taranco (Director de 1964 a 1968)

Archivos, Bibliotecas y Museos Municipales de Valencia

- José Martínez Ortiz (Jefe)

Colegio oficial de profesores de dibujo

- Rafael Pérez Contell (Secretario)

Casa de los Obreros de San Vicente Ferrer

- Vicente Machancoses Esteller (Presidente)

Ateneo Mercantil

- Joaquín Maldonado Almenar (Presidente de 1955 a 1963)

Facultad de Medicina

- Juan José Barcia Goyanes (Decano de 1945 a 1964)

Radio Nacional de España

- Emilio Llorca Benavent (Director)

Sociedad Valenciana "Lo Rat penat"

- Manuel González Martí (Presidente entre 1928 y 1930, y entre 1950 y 1962.)
- Juan Segura de Lago (Presidente- entre 1962 y 1972)
- Enrique L. Selva Tur (Presidente- 1964)
- Josep Sala Blasco (Secretario)
- Enric Matalí Timoneda (Secretario general)

Junta Central Fallera

- Eduardo Camps (Secretario)

b.- Aldaya

Escuela de Artes y Oficios

- Genaro Lahuerta López (Director entre 1958 y 1970)
- Bernardo Peiro Chenoll (Presidente)
- José Senent Sanchis (Secretario junta directiva)

c.- Cullera

Parroquia Sangre de Cristo

- Francisco Vañó Alcaraz (Cura, párroco)

ANEXO 7.- INFORMES

En la tabla que exponemos a continuación, mostramos los diversos informes que realizó a lo largo de su trayectoria profesional. En muchos de estos documentos hace un análisis de la obra en cuestión, introduciendo en algunos casos el estado de conservación en el que se encontraba. En otros, además del estado de conservación aparece el proceso de restauración a realizar con su respectivo presupuesto. Así mismo están los informes donde describe la metodología utilizada en la restauración o los métodos de prevención para su conservación.

También hemos introducido en esta tabla los informes que realizó para la expertización de colecciones de arte.

ARCHIVO HISTÓRICO DE CONSERVADORES Y RESTAURADORES ESPAÑOLES:
LA ACTUACIÓN DEL RESTAURADOR LUIS ROIG D'ÁLÓS (1904-1968)

Referencia	INF_/RES_1	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Plaza Alfonso el Magnánimo Valencia	Tipo de Bien Cultural	Monumento
Obra	<i>Rey Don Jaime I</i> Vicente Constantino Marzo Siglo XIX Piedra y bronce		
Información	Estado de conservación. Proceso de restauración a realizar.		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_/RES_2	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Adoración de los Reyes Magos</i> Evaristo Muñoz 59 x 46 cm Tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	2.000 pesetas		
Referencia	INF_/RES_3	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Nacimiento con la Adoración de los Ángeles</i> Anónimo 70 x 70 cm Tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	2.000 pesetas		
Referencia	INF_/RES_4	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Cabeza de San Juan</i> Anónimo 73 x 53 cm Óleo sobre lienzo		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	800 pesetas		
Referencia	INF_/RES_5	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Cabeza de San Pablo</i> Anónimo 73 x 53 cm Óleo sobre lienzo		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	800 pesetas		

Referencia	INF_/RES_6	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Figura de un Abad</i> Anónimo 115 x 62 cm Tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	800 pesetas		
Referencia	INF_/RES_7	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Magdalena</i> Anónimo 130 x 41 cm Tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	800 pesetas		
Referencia	INF_/RES_8	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Piedad</i> Anónimo 81 x 60 cm Lienzo		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	700 pesetas		
Referencia	INF_/RES_9	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>La Virgen y el niño</i> Correggio 61 x 45 cm Tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	1.400 pesetas		
Referencia	INF_/RES_10	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Los dos Vicentes</i> Juan de Juanes 103 x 87 cm Tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	300 pesetas		

ARCHIVO HISTÓRICO DE CONSERVADORES Y RESTAURADORES ESPAÑOLES:
LA ACTUACIÓN DEL RESTAURADOR LUIS ROIG D'ÁLÓS (1904-1968)

Referencia	INF_/RES_11	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Penitente</i> Anónimo 64 x 20 cm Tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	150 pesetas		
Referencia	INF_/RES_12	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>San Francisco Javier</i> Anónimo 132 x 40 cm Tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	800 pesetas		
Referencia	INF_/RES_13	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>San Mateo</i> Anónimo 115 x 54 cm Tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	800 pesetas		
Referencia	INF_/RES_14	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Santísima Trinidad</i> Anónimo 95 x 72 cm Tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	1.500 pesetas		
Referencia	INF_/RES_15	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Un Fraile</i> Anónimo 113 x 66 cm Tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	800 pesetas		

Referencia	INF_/RES_16	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Museo Catedralicio Diocesano Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>San Dionisio</i> Rodrigo de Osona (1440-1518) 107,5 x 80 cm Óleo sobre tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	2.000 pesetas		
Referencia	INF_/RES_17	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Museo Catedralicio Diocesano Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Ángel San Miguel</i> Vicente Macip (1475-1550) 114 x 0,27 cm Tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	800 pesetas		
Referencia	INF_/RES_18	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Museo Catedralicio Diocesano Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Descendimiento</i> Juan de Juanes (1510-1579) 92 x 77 cm Óleo sobre tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	1.500 pesetas		
Referencia	INF_/RES_19	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Museo Catedralicio Diocesano Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>San Miguel y Santa Bárbara</i> Juan de Juanes (1510-1579) 66 x 53 cm Óleo sobre tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	1.200 pesetas		
Referencia	INF_/RES_20	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Museo Catedralicio Diocesano Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>San Vicente y San Luis</i> Juan de Juanes (1510-1579) 66 x 53 cm Óleo sobre tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	1.200 pesetas		

ARCHIVO HISTÓRICO DE CONSERVADORES Y RESTAURADORES ESPAÑOLES:
LA ACTUACIÓN DEL RESTAURADOR LUIS ROIG D'ÁLÓS (1904-1968)

Referencia	INF_/RES_21	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Museo Catedralicio Diocesano Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Ecce Homo</i> Copia del original de Juan de Juanes 79 x 58 cm (83 x 62 cm original) Óleo sobre lienzo		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	200 pesetas		
Referencia	INF_/RES_22	Fecha de informe	Sin fecha
Lugar	Museo Catedralicio Diocesano Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Entierro de Cristo</i> Fernando de los Llanos y Fernando Yañez de la Almedina S. XVI 73 x 187 cm Óleo sobre tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	2.300 pesetas		
Referencia	INF_1941/RES_23	Fecha de informe	10/04/1941
Lugar	Bóveda del presbiterio de la Parroquia del Santo Ángel Vall d' Uixo Castellón	Tipo de Bien Cultural	Pintura mural
Obra	<i>Glorificación del Ángel Custodio</i> José Vergara (1726-1799) 112 m2 Fresco		
Información	Análisis de la obra. Proceso de restauración a realizar.		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1943/RES_24	Fecha de informe	1/06/1943
Lugar	Capilla de San Pedro Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura mural
Obra	Antonio Palomino de Castro y Velasco 1702 Fresco Cuatro cuadros pintados al fresco de la vida de San Pedro apóstol		
Información	Análisis de la obra. Proceso de restauración a realizar.		
Presupuesto	24.000 pesetas		

Referencia	INF_1945/RES_25	Fecha de informe	9/05/1945
Lugar	Iglesia del Salvador Sagunto Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura mural
Obra	<i>Santa Cena</i> Anónimo S. XVII Temple		
Información	Estado de conservación. Proceso de restauración a realizar.		
Presupuesto	7.125 pesetas		
Referencia	INF_1947/RES_26	Fecha de informe	11/1947
Lugar	Capilla de la Comunión de los Santos Juanes Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura mural
Obra	<i>Glorificación de la Institución de la Eucaristía</i> José Vergara (1726-1799) Fresco		
Información	Análisis de la obra. Restauración.		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1954/RES_27	Fecha de informe	26/01/1954
Lugar	Real Colegio del Corpus Cristi Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Martirio de San Pedro</i> Copia del original de Michelangelo Merisi, Il Caravaggio (1573-1610) 230 x 179 cm Óleo sobre lienzo		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	3.375 pesetas		
Referencia	INF_1954/RES_28	Fecha de informe	11/01/1954
Lugar	Real Colegio del Corpus Cristi Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Sor Margarita Agullona</i> Ribalta (1565 x 1628) 183 x 115 cm Óleo sobre lienzo		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	1.200 pesetas		
Referencia	INF_1954/RES_29	Fecha de informe	7/06/1954
Lugar	Museo Catedralicio Diocesano Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Santa Marta y San Clemente</i> Gonçal Peris Sarrià (c. 1380-1451) 114 x 74 cm Temple sobre tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	No hay información		

ARCHIVO HISTÓRICO DE CONSERVADORES Y RESTAURADORES ESPAÑOLES:
LA ACTUACIÓN DEL RESTAURADOR LUIS ROIG D'ÁLÓS (1904-1968)

Referencia	INF_1954/RES_30	Fecha de informe	7/06/1954
Lugar	Museo Catedralicio Diocesano Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>La Transfiguración</i> Jaime Baco, alias Jacomart (1411-1461) 115 x 76 cm Óleo sobre tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1954/RES_31	Fecha de informe	7/06/1954
Lugar	Museo Catedralicio Diocesano Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>San Vicente Ferrer</i> Joan Reixach (1431-1486) 113 x 44cm Temple y óleo sobre tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1954/RES_32	Fecha de informe	5/07/1954
Lugar	Museo Catedralicio Diocesano Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Ángel Custodio</i> Juan de Juanes (1510-1579) 99,5 x 75,5 cm Óleo sobre tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1954/RES_33	Fecha de informe	5/07/1954
Lugar	Museo Catedralicio Diocesano Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>La caída de San Pablo</i> Juan de Juanes (1510-1579) 83x 62 cm Temple sobre tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1955/RES_34	Fecha de informe	14/07/1955
Lugar	Museo Catedralicio Diocesano Catedral de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>El Expolio de Cristo</i> Maestro de Alcira (siglo XVI) 198,7 x 232,5 cm Óleo sobre tabla		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	No hay información		

Referencia	EXP_1957/RES_35	Fecha de informe	30/04/1957
Lugar	Calle Blanquerías nº 51 Valencia	Tipo de Bien Cultural	Obras y objetos de arte
Obra	Colección José Benlliure Gil y José Benlliure Ortiz		
Información	Expertización		
Presupuesto	1.151.725 pesetas		
Referencia	INF_1958/RES_36	Fecha de informe	25/02/1958
Lugar	Iglesia en el Valle de la Mura Alcira	Tipo de Bien Cultural	Escultura
Obra	<i>Mano derecha perteneciente a la Virgen del Lluch</i> S. XV Madera policromada		
Información	Análisis de la madera		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1958/RES_37	Fecha de informe	25/02/1958
Lugar	Iglesia de la Colegiata de Santa María de la Seo Játiva	Tipo de Bien Cultural	Pintura mural
Obra	José Vergara 1735		
Información	Estado de conservación.		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1958/RES_38	Fecha de informe	2/05/1958
Lugar	Ayuntamiento de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>El Juicio Final</i> Vrancke Van der Stock (1420 – 1495) 206 x 128 cm Óleo sobre tabla		
Información	Estado de conservación.		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1958/RES_39	Fecha de informe	19/06/1958
Lugar	Ayuntamiento de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>El Juicio Final</i> Vrancke Van der Stock (1420 – 1495) 206 x 128 cm Óleo sobre tabla		
Información	Restauración.		
Presupuesto	No hay información		

ARCHIVO HISTÓRICO DE CONSERVADORES Y RESTAURADORES ESPAÑOLES:
LA ACTUACIÓN DEL RESTAURADOR LUIS ROIG D'ÁLÓS (1904-1968)

Referencia	INF_1958/RES_40	Fecha de informe	30/06/1958
Lugar	Ayuntamiento de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>El Juicio Final</i> Vrancke Van der Stock (1420 – 1495) 206 x 128 cm Óleo sobre tabla		
Información	Presupuesto		
Presupuesto	20.000 pesetas		
Referencia	INF_1959/RES_41	Fecha de informe	1959
Lugar	Museo Casa de les roques Valencia	Tipo de Bien Cultural	Escultura
Obra	<i>Rocas</i> <i>Entre siglos XVI-XIX</i>		
Información	Restauración.		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1959/RES_42	Fecha de informe	15/08/1959
Lugar	Lonja Valencia	Tipo de Bien Cultural	Escultura
Obra	Anónimo 1483-1498 Artesonado de madera dorado y policromado		
Información	Resumen presupuesto general.		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1959/RES_43	Fecha de informe	17/08/1959
Lugar	Lonja Valencia	Tipo de Bien Cultural	Escultura
Obra	Anónimo 1483-1498 Artesonado de madera dorado y policromado		
Información	Estado de conservación. Tres soluciones para la restauración.		
Presupuesto	Primer presupuesto: 45.000 Segundo presupuesto: 75.250 Tercer presupuesto: 398.347		
Referencia	INF_1959/RES_44	Fecha de informe	3/12/1959
Lugar	Real Colegio del Corpus Cristi Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Niño Jesús</i> Martin de Vos (1532-1603) 73 x 53 cm Óleo sobre lienzo		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	1.100 pesetas		

Referencia	INF_1960/RES_45	Fecha de informe	1960
Lugar	Capilla de la Universidad. Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>La Virgen de la Sapiencia</i> Nicolás Falcó Activo en Valencia desde fines del s. XV al primer tercio del s. XVI 186 x 156 cm Temple sobre tela y tabla		
Información	Poca información		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1960/RES_46	Fecha de informe	29/06/1960
Lugar	Iglesia parroquial de San Esteban protomártir Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Cuatro lienzos</i> Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600 – 1667) Óleo sobre lienzo		
Información	Presupuesto		
Presupuesto	12.000 pesetas		
Referencia	INF_1961/RES_47	Fecha de informe	1961
Lugar	Bóveda semiesférica del presbiterio de la Iglesia parroquial de San Esteban protomártir Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura mural
Obra	<i>Glorificación de San Esteban</i> Vicente López Portaña (1772-1850) 99,87 m2 Fresco		
Información	Restauración.		
Presupuesto	20.000 pesetas		
Referencia	INF_1961/RES_48	Fecha de informe	5/05/1961
Lugar	Iglesia parroquial de San Esteban protomártir Valencia	Tipo de Bien Cultural	Nave de la iglesia
Obra	<i>Paredes, techos, estucos</i>		
Información	Presupuesto		
Presupuesto	125.000 pesetas		
Referencia	INF_1961/RES_49	Fecha de informe	14/11/1961
Lugar	Iglesia Parroquial Corcolilla-Alpuente	Tipo de Bien Cultural	Pintura mural
Obra	Anónimo Renacimiento Fresco		
Información	Estado de conservación. Recomienda la restauración		
Presupuesto	40.000 pesetas		

ARCHIVO HISTÓRICO DE CONSERVADORES Y RESTAURADORES ESPAÑOLES:
LA ACTUACIÓN DEL RESTAURADOR LUIS ROIG D'ÁLÓS (1904-1968)

Referencia	INF_1961/RES_50	Fecha de informe	14/11/1961
Lugar	Iglesia Parroquial Chiva	Tipo de Bien Cultural	Pintura mural Escultura Pintura de caballete
Obra	Pintura mural al fresco Escultura de Ignacio Vergara Óleo sobre lienzo de José Vergara		
Información	Proyecto de restauración		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1962/RES_51	Fecha de informe	24/03/1962
Lugar	Iglesia Parroquial de San Bartolomé Sierra de Engarcerán Castellón	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>La Flagelación</i> Cristobal Llorens (Siglo XVII) 87 x 101 cm Óleo sobre lienzo		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	2.100 pesetas		
Referencia	INF_1962/RES_52	Fecha de informe	24/03/1962
Lugar	Paradero desconocido	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>El Buen Pastor</i> Taller de Juanes Siglo XVI 150 x 70 cm Óleo sobre lienzo		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	2.300 pesetas		
Referencia	INF_1962/RES_53	Fecha de informe	20/04/1962
Lugar	Paradero desconocido	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Cleopatra envenenándose</i> Anónimo Renacimiento 110 x 90 cm Óleo sobre lienzo		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	1.600 pesetas		

Referencia	INF_1962/RES_54	Fecha de informe	20/05/1962
Lugar	Paradero desconocido	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Representación de la Eucaristía</i> Luis Planes 1765 Óleo sobre lienzo		
Información	Estado de conservación. Restauración		
Presupuesto	1.000 pesetas		
Referencia	INF_1962/RES_55	Fecha de informe	24/05/1962
Lugar	Iglesia Parroquial de San Bartolomé Sierra de Engarcerán Castellón	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>El Calvario</i> Cristobal Llorens (Siglo XVII) 102 x 100 cm Óleo sobre lienzo		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	2.700 pesetas		
Referencia	INF_1962/RES_56	Fecha de informe	25/06/1962
Lugar	Museo del Prado Madrid	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>La Piedad</i> Francisco Ribalta (1565 x 1628) 113 x 90 cm Óleo sobre lienzo		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	1.000 pesetas		
Referencia	INF_1962/RES_57	Fecha de informe	28/09/1962
Lugar	Procedente de la Casa Ferraz Pertenece a la Diputación de Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura mural
Obra	Círculo de Vicente Castelló (1787-1860) Temple de cola		
Información	Estado de conservación. Proceso de restauración a realizar.		
Presupuesto	180.000 pesetas		
Referencia	INF_1962/RES_58	Fecha de informe	19/12/1962
Lugar	Monasterio del Puig	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>San Vicente Ferrer</i> Anónimo Óleo sobre lienzo		
Información	Estado de conservación. Proceso de restauración a realizar		
Presupuesto	11.000 pesetas		

ARCHIVO HISTÓRICO DE CONSERVADORES Y RESTAURADORES ESPAÑOLES:
LA ACTUACIÓN DEL RESTAURADOR LUIS ROIG D'ÁLÓS (1904-1968)

Referencia	INF_1963/RES_59	Fecha de informe	4/03/1963
Lugar	Lonja Valencia	Tipo de Bien Cultural	Friso
Obra	Anónimo 1483-1498 Friso policromado a la cola		
Información	Estado de conservación. Restauración.		
Presupuesto	40.000 pesetas		
Referencia	INF_1963/RES_60	Fecha de informe	15/04/1963
Lugar	Museo Casa de les roques Valencia	Tipo de Bien Cultural	Escultura
Obra	<i>Rocas</i> Entre siglos XVI-XIX		
Información	Estado de conservación.		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1963/RES_61	Fecha de informe	6/05/1963
Lugar	Museo Casa de les roques Valencia	Tipo de Bien Cultural	Escultura
Obra	<i>Rocas</i> Entre siglos XVI-XIX		
Información	Estado de conservación.		
Presupuesto	10.000 pesetas		
Referencia	INF_1963/RES_62	Fecha de informe	25/06/1963
Lugar	Museo Casa de les roques Valencia	Tipo de Bien Cultural	Escultura
Obra	<i>Rocas</i> Entre siglos XVI-XIX		
Información	Estado de conservación.		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1963/RES_63	Fecha de informe	15/07/1963
Lugar	Salón Columnario de la Lonja Valencia	Tipo de Bien Cultural	Escultura
Obra	Anónimo 1483-1498 Piedra tallada		
Información	Proceso de restauración a realizar		
Presupuesto	357.350 pesetas		
Referencia	INF_1964/RES_64	Fecha de informe	28/01/1964
Lugar	Casa Ferraz Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura mural
Obra	Círculo de Vicente Castelló (1787-1860) Temple de cola		
Información	Restauración.		
Presupuesto	No hay información		

Referencia	INF_1964/RES_65	Fecha de informe	4/02/1964
Lugar	Museo Casa de les roques Valencia	Tipo de Bien Cultural	Escultura
Obra	<i>Rocas</i> Entre siglos XVI-XIX		
Información	Estado de conservación.		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1964/RES_66	Fecha de informe	16/04/1964
Lugar	Museo Casa de les roques Valencia	Tipo de Bien Cultural	Escultura
Obra	<i>Rocas</i> Entre siglos XVI-XIX		
Información	Estado de conservación. Soluciones para evitar el deterioro.		
Presupuesto	15.000 pesetas		
Referencia	EXP_1964/RES_67	Fecha de informe	9/06/1964
Lugar	Valencia	Tipo de Bien Cultural	Lote de obras pictóricas
Obra	Colección Sanz de Bremond.		
Información	Expertización.		
Presupuesto	548.000 pesetas		
Referencia	INF_1965/RES_68	Fecha de informe	17/03/1965
Lugar	Real Colegio del Corpus Cristi Valencia	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	<i>Sagrada Cena</i> Ribalta (1565 x 1628) 478 x 266 cm Óleo sobre lienzo		
Información	Estado de conservación. Proceso de restauración a realizar		
Presupuesto	15.000 pesetas		
Referencia	EXP_1965/RES_69	Fecha de informe	1/05/1965
Lugar	Museo la "Ereta" Onteniente Valencia	Tipo de Bien Cultural	Expertización
Obra	<i>Apóstoles</i> Taller Rubens S. XVII 85 x 63 cm Óleo sobre lienzo		
Información	Expertización.		
Presupuesto	No hay información		

ARCHIVO HISTÓRICO DE CONSERVADORES Y RESTAURADORES ESPAÑOLES:
LA ACTUACIÓN DEL RESTAURADOR LUIS ROIG D'ÁLÓS (1904-1968)

Referencia	INF_1965/RES_70	Fecha de informe	19/05/1965
Lugar	Iglesia en la Aldea del Collado Alpuente	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	Círculo de Marzal de Sax y Pere Nicolau Gótico Retablo de madera		
Información	Solución para salvar la obra		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1965/RES_71	Fecha de informe	19/05/1965
Lugar	Iglesia Parroquial Corcolilla-Alpuente	Tipo de Bien Cultural	Ornamentación
Obra	Anónimo.		
Información	Recomienda la restauración.		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1965/RES_72	Fecha de informe	19/05/1965
Lugar	Iglesia Parroquial de Andilla	Tipo de Bien Cultural	Pintura de caballete
Obra	Ribalta Lienzos		
Información	Plan de ayuda para su restauración		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1966/RES_73	Fecha de informe	1/05/1966
Lugar	Ermita de Nuestra Señora de la Huerta Rincón de Ademuz	Tipo de Bien Cultural	Pintura mural
Obra	Anónimo S. XVI Estuco romano		
Información	Análisis de la pintura.		
Presupuesto	No hay información		
Referencia	INF_1966/RES_74	Fecha de informe	15/06/1966
Lugar	Museo Casa de les roques Valencia	Tipo de Bien Cultural	Escultura
Obra	<i>Rocas</i> <i>Entre siglos XVI-XIX</i>		
Información	Estado de conservación.		
Presupuesto	No hay información		

ANEXO 8.- RESUMEN DE LAS CARTAS

Como hemos comentado anteriormente, hemos recopilado del archivo de Luis Roig d'Alós toda su correspondencia, tanto las que escribía, de las que se hacía en muchos casos una copia, como las que recibía. Para su fácil organización se ha introducido dentro de un programa de tratamiento de la información, realizando una base de datos específica y de uso particular.

De los 743 registros, mostraremos los más significativos diferenciando las cartas enviadas de las recibidas, indicando la clave, fecha, lugar, tema, idioma, autor y un resumen aclaratorio del contenido de la misma.

Enviada

Clave: ENV-1942/RES_439 **Restauración**
28/10/1942 Castellano
Valencia **Destinatario** De Contreras y López de Ayala, Juan
(Marqués de Lozoya)

Resumen:

Le informa que tanto el cura de la iglesia de los Santos Juanes como el arquitecto Alfonso Garín han acordado que se realice la restauración por cuenta de la parroquia y le comunica que se están haciendo las gestiones oportunas para su restauración y de ese modo pueda poner en práctica el sistema que utilizó en la Iglesia de la Vall d' Uxó.

Clave: ENV-1946/RES_441 **Restauración**
02/07/1946 Castellano
Valencia **Destinatario** De Contreras y López de Ayala, Juan
(Marqués de Lozoya)

Resumen:

Le comunica que ha empezado la restauración de la capilla de la comunión y los paneles de Guilló en la Iglesia de los Santos Juanes mediante donativo particular y aportaciones de los feligreses, empezando la obra la empresa de construcciones COYDRA S.A. Así mismo le informa que ha finalizado el arranque y el traslado a lienzo de las pinturas murales de Sagunto.

Clave: ENV-1960/RES_475 **Restauración**
28/04/1960 Castellano
Valencia **Destinatario** Martínez Ortiz, José

Resumen:

Le comunica que no puede comenzar los trabajos de restauración en el artesonado del Salón Dorado de la Lonja por el mal estado del tejado y los muros.

Clave: ENV-1960/RES_479 **Restauración**
19/09/1960 Castellano
Valencia **Destinatario** Ebstein, Max
Resumen:
Le comunica que tiene interés en un encuentro con los directores de Schlickum Werke y a su vez le indica que ceras le interesan.

Clave: ENV-1961/RES_484 **Restauración**
06/09/1961 Castellano
Valencia **Destinatario** Argaya, Baltasar
Resumen:
Le escribe para adjuntarle el certificado sobre los cuadros de Goya de la colección de la Catedral.

Clave: ENV-1961/RES_735 **Restauración**
08/11/1961 Castellano
Valencia **Destinatario** Moroder, José
Resumen:
Le escribe informándole de la restauración realizada en los arranques de las paredes y techos de la casa nº 19 de la Plaza del Caudillo propiedad del Ateneo Mercantil.

Clave: ENV-1962/RES_669 **Restauración**
28/09/1962 Castellano
Valencia **Destinatario** Nieto Gallo, Gratiniano
Resumen:
Le informa sobre el estado de conservación de las pinturas murales, de la casa nº 1 de la Plaza del Miguelete, propiedad de Don Félix Ferraz y le plantea dos soluciones para su conservación, con el presupuesto necesario.

Clave:	ENV-1962/RES_488	Restauración
19/12/1962		Castellano
Valencia	Destinatario	Cervero Ferrer, Salvador
	Resumen:	
	Le envía un informe sobre el cuadro de San Vicente Ferrer de los P.P Mercedarios del Monasterio de "El Puig".	

Clave:	ENV-1963/RES_679	Restauración
25/06/1963		Castellano
Valencia	Destinatario	Nieto Gallo, Gratiliano
	Resumen:	
	Le informa que las pinturas murales de la casa Ferraz han sido arrancadas, trasladadas a tela y que dentro de unos días quedarán instaladas en el museo. También le indica que no ha recibido ninguna orden para continuar con los trabajos de restauración en la Capilla de los Santos Juanes, después de haberle escrito varias veces respecto a este tema.	

Clave:	ENV-1964/RES_690	Restauración
03/05/1964		Castellano
Valencia	Destinatario	Nieto Gallo, Gratiliano
	Resumen:	
	Le escribe para preguntarle como van los trámites de restauración en la Capilla de la Comunión de Santos Juanes, comunicándole su interés por tener un andamio paralizado en la Capilla desde 1943 que cuesta más de 100.000 pesetas.	

Clave: ENV-1964/RES_692 **Restauración**
02/08/1964 Castellano
Valencia **Destinatario** Nieto Gallo, Gratiniano

Resumen:

Le informa de que después de recibir su carta comunicándole la imposibilidad de financiarle la restauración en la Capilla de los Santos Juanes este año pero sí para el próximo, pedirá un préstamo al banco para poder continuar con los trabajos ya que considera que es más conveniente que haya movimiento en la Capilla.

Clave: ENV-1966/FOR_524 **Formación**
23/04/1966 Castellano
Valencia **Destinatario** Nieto Gallo, Gratiniano

Resumen:

Le informa que ha pensado realizar un intercambio cultural y artístico, entre las corrientes más modernas europeas, realizando, para ello un cursillo el Prof. Dr. Rudolf Yelin.

Clave: ENV-1966/RES_525 **Restauración**
05/05/1966 Castellano
Valencia **Destinatario** Nieto Gallo, Gratiniano

Resumen:

Le informa que se desplazó al Rincón de Ademúz con el padre Morenilla [carmelita] según la orden recibida por Domingo Fletcher Valls para visitar la Ermita de Nuestra Señora de la Huerta y le adjunta el informe.

Clave:	ENV-1966/DOC_530	Docente
30/07/1966		Castellano
Valencia	Destinatario	Civil Service Commission
	Resumen:	
	Roig d'Alós informa de que Don José Rovira Fontellés fue su discípulo en la Cátedra de Restauraciones Artísticas de pintura y escultura y fue nombrado ayudante de esta misma cátedra de 1955 a 1960, año en el que se trasladó a Madrid.	
Clave:	ENV-1967/TIT_572	Título
28/06/1967		Castellano
Valencia	Destinatario	Hernández Sanchis, Jesús E.
	Resumen:	
	Le notifica que le ha sido concedido el título de colaborador en el programa Misión Rescate de Radio Nacional de España.	
Clave:	ENV-1967/ASC_615	Asociación Nacional de Catedráticos
12/11/1967		Castellano
Valencia	Destinatario	Pérez Aguilera, Miguel
	Resumen:	
	Le remite el importe de los recibos recaudados y le comunica que ha escrito a Amalio para decirle que el Sr. Director General ha prometido la nueva Escuela en la Ciudad Universitaria, que se van a firmar las escrituras y que para el año 1968 empezarán las obras en un solar que ha ofrecido el Alcalde al lado de la facultad de Derecho, Filosofía y Letras.	

Recibida

Clave: REC-1934/CER_730 **Certificado**
15/07/1934 Castellano
Valencia **Autor** Garín Ortola, Alfonso

Resumen:
Certificado realizado sobre el libro de Luis Roig "Artes y Oficios. Materiales y procedimientos escultóricos, industriales y artísticos".

Clave: REC-1934/CER_726 **Certificado**
25/11/1934 Castellano
Valencia **Autor** Roig Concepción, Luis

Resumen:
Certificado expedido por Luis Roig de la Concepción de la labor realizada por Luis Roig d'Aldés en el taller artesanal del Portal Nuevo nº1.

Clave: REC-1935/NOM_731 **Nombramiento**
21/01/1935 Castellano
Valencia **Autor** Rodríguez Fornos y González, Fernando

Resumen:
Le comunica que ha recibido el nombramiento de Escultor Anatómico de la Facultad de Medicina de la Universidad Literaria.

Clave:	REC-1940/CER_729	Certificado
01/07/1940		Castellano
Valencia	Autor	Puché, José
	Resumen:	
	Certificado expedido por José Puche, director del Patronato de la Juventud Obrera Católica, indicando el cargo ocupado por Luis Roig d'Alós como director de las clases de dibujo en ese centro y del premio que le concedió dicho Patronato en el año 1929, para realizar un viaje de estudios por Italia.	

Clave:	REC-1942/RES_1	Restauración
11/09/1942		Castellano
Madrid	Autor	De Contreras y López de Ayala, Juan (Marqués de Lozoya)
	Resumen:	
	Le comunica que tiene mucho interés en que se restaure la iglesia de los Santos Juanes y que por ello quiere que le envíe el informe con el importe y coste total de la obra.	

Clave:	REC-1942/RES_2	Restauración
07/11/1942		Castellano
Madrid	Autor	De Contreras y López de Ayala, Juan (Marqués de Lozoya)
	Resumen:	
	Le comunica que puede comenzar la restauración en la iglesia de los Santos Juanes y que tiene su ayuda para lo que necesite.	

Clave:	REC-1944/CER_728	Certificado
18/05/1944		Castellano
Barcelona	Autor	Monreal Tejada, Luis
	Resumen:	
	Certificado de la participación de Luis Roig como Agente en el Servicio Militar de Recuperación Artística.	

Clave: REC-1948/FOR_11 **Formación**
06/12/1948 Castellano
Madrid **Autor** Dirección General de Bellas Artes

Resumen:

Justificante del Ministerio de que se le ha nombrado a Luis Roig Alós Catedrático Numerario de "Restauración de cuadros y estatuas" de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos.

Clave: REC-1949/RES_24 **Restauración**
07/06/1949 Castellano
Madrid **Autor** Álvarez Rubiano, Pablo

Resumen:

Le informa de que el Marqués de Lozoya ha comunicado a la Dirección de Regiones Devastadas su punto de vista respecto a las obras de los Santos Juanes y parece que muy pronto acometerá la restauración del templo.

Clave: REC-1949/RES_26 **Restauración**
15/07/1949 Castellano
Valencia **Autor** Ayuntamiento de Valencia

Resumen:

Justificante de que se ha aprobado la restauración de las pinturas murales del interior del edificio del Almudín (Museo Paleontológico).

Clave: REC-1956/RES_88 **Restauración**
02/04/1956 Castellano
Valencia **Autor** Garín Ortiz de Taranco, Felipe

Resumen:

Le felicita por los trabajos realizados en la fuente monumental de la Plaza del Negrito.

Clave:	REC-1956/RES_95	Restauración
26/05/1956		Castellano
Valencia	Autor	Concejal Delegado de Monumentos, Archivos, Bibliotecas y Museos
	Resumen:	
	Le pide que informe del estado de conservación de la tabla flamenca "El Juicio Final".	

Clave:	REC-1957/FOR_128	Formación
18/11/1957		Italiano
Florence	Autor	Procacci, Ugo
	Resumen:	
	Justifica el interés que Luis Roig d'Alós ha tenido durante su estancia en el gabinete de restauración en Florencia.	

Clave:	REC-1957/FOR_130	Formación
26/11/1957		Castellano
Ciudad del Vaticano	Autor	Albareda, Anselmo María
	Resumen:	
	Le comunica su admiración por los resultados obtenidos en la recuperación de las obras de arte.	

Clave:	REC-1957/FOR_131	Formación
10/12/1957		Italiano
Roma	Autor	Muzzioli, Giovanni
	Resumen:	
	Justifica la estancia de Luis Roig, mediante una beca, en el Instituto de Patología del Libro del 10 de octubre al 9 de diciembre de 1957.	

Clave:	REC-1957/FOR_132	Formación
13/12/1957		Italiano
Roma	Autor	Strini, Alessandro
	Resumen:	
	Justifica lo positivo que ha sido el intercambio de conocimientos de restauración con Luis Roig.	

Clave:	REC-1957/FOR_134	Formación
18/12/1957		Italiano
Ciudad del Vaticano	Autor	Redig de Campos, Deocleio
	Resumen:	
	Le agradece la visita realizada a los museos esperando que el intercambio de información le haya sido de utilidad.	

Clave:	REC-1957/FOR_135	Formación
18/12/1957		Italiano
Roma	Autor	Brandi, Cesare
	Resumen:	
	Certificado de la estancia de Luis Roig d'Alós en el "Istituto Centrale del Restauro" del 25 de noviembre al 20 de diciembre de 1957.	

Clave:	REC-1958/RES_147	Restauración
19/07/1958		Castellano
Valencia	Autor	Trénor Azcárraga, Tomás (Marqués del Turia)
	Resumen:	
	Le informa de que la comisión permanente del día 11 de julio, acordó que se hiciese cargo de la restauración de la tabla flamenca "El Juicio Final".	

Clave:	REC-1958/RES_150	Restauración
20/10/1958		Castellano
Valencia	Autor	Trénor Azcárraga, Tomás (Marqués del Turia)
	Resumen:	
	Le informa de que se aprobó bajo su dirección, la restauración de las "Rocas" y los bienes de la Casa-Estudio de los Benlliure.	
Clave:	REC-1960/RES_171	Restauración
09/02/1960		Castellano
Valencia	Autor	Rincón de Arellano García, Adolfo
	Resumen:	
	Le notifica que la Comisión Municipal Permanente ha acordado que realice la restauración del Salón Dorado de la Lonja según su presupuesto.	
Clave:	REC-1960/FOR_187	Formación
12/11/1960		Castellano
Valencia	Autor	Rincón de Arellano García, Adolfo
	Resumen:	
	Le notifica su reconocimiento como Restaurador Artístico Municipal durante tres años, un mes y veintiséis días de servicios interinos.	
Clave:	REC-1961/FOR_225	Formación
10/10/1961		Italiano
Roma	Autor	Bonaventura, Gustavo
	Resumen:	
	Certificado de su intervención en el Congreso del I.I.C. y de su estancia en el "Istituto di Patologia del Libro Alfonso Gallo" durante 15 días.	

Clave: REC-1961/CER_224 **Certificado**
10/10/1961 Italiano
Roma **Autor** Strini, Alessandro

Resumen:

Certificado de que Luis Roig Alós ha frecuentado el estudio de restauración de Alessandro Strini para intercambiar noticias sobre los últimos procesos de restauración y conservación de pintura.

Clave: REC-1961/FOR_228 **Formación**
16/12/1961 Castellano
Valencia **Autor** Rincón de Arellano García, Adolfo

Resumen:

Le notifica que la Alcaldía acordó felicitarle por haber obtenido el Premio Nacional de Arquitectura en los Concursos de Bellas Artes.

Clave: REC-1962/FOR_230 **Formación**
09/01/1962 Italiano
Roma **Autor** Rotondi, Pasquale

Resumen:

Le pide que le haga llegar la planimetría del nuevo edificio del "Centro de Restauraciones Artísticas y Arqueológicas" ya que en Roma también es necesario un nuevo Instituto y le gustaría hacer uso de su experiencia.

Clave: REC-1963/RES_674 **Restauración**
16/01/1963 Castellano
Madrid **Autor** Nieto Gallo, Gratiliano

Resumen:

Le comunica que puede comenzar con el arranque de las pinturas de la Casa Ferraz, poniéndose de acuerdo con el director del museo Felipe Garín Ortiz de Taranco.

Clave:	REC-1964/RES_259	Restauración
01/06/1964		Castellano
Valencia	Autor	Tasso Izquierdo, Rafael
	Resumen:	
	Le convoca a una reunión con D. Genaro Lahuerta López y D. Felipe Garín Ortiz de Taranco para dictaminar acerca del valor artístico y material del lote de obras pictóricas propiedad del Sr. Sanz de Bremond.	
Clave:	REC-1964/RES_687	Restauración
31/07/1964		Castellano
Madrid	Autor	Nieto Gallo, Gratiniano
	Resumen:	
	Le informa sobre la imposibilidad de adjudicarle dinero este año para la restauración de la capilla de los Santos Juanes debido a que el presupuesto está ya adjudicado, comunicándole que el próximo año le podrán financiar 352.500 pesetas por lo que le solicita si puede comenzar con la restauración cuanto antes.	
Clave:	REC-1965/RES_693	Restauración
10/03/1965		Castellano
Madrid	Autor	Ferrant, Alejandro
	Resumen:	
	Le comunica que debe ponerse en contacto con D. Vicente Vilar, para que vea las condiciones en las que se encuentra el cuadro de Ribalta instalado en el altar mayor de la Iglesia del Patriarca. Dicho cuadro está pegado sobre un tablero de 5 x 3 m y debe ser trasladado a Madrid, al Instituto Central de Conservación y Restauración. Así mismo le solicita información sobre la restauración realizada y lo que queda por finalizar en la Capilla de la Comunión de los Santos Juanes, para entregarle el dinero que sea necesario.	

Clave: REC-1965/RES_694 **Restauración**
29/03/1965 Castellano
Madrid **Autor** Ferrant, Alejandro

Resumen:

Le informa de que ha recibido el informe del cuadro de Ribalta de la Iglesia del Patriarca y el informe de la Capilla de la Comunión de los Santos Juanes. Respecto al cuadro de Ribalta le comunica que debe prepararlo debidamente para su traslado al Instituto Central de Madrid. Respecto a la Capilla necesita saber las cifras necesarias para calcular lo que le queda pendiente de pago.

Clave: REC-1965/FOR_281 **Formación**
20/05/1965 Castellano
Valencia **Autor** Martínez Ortiz, José

Resumen:

Justificante informándole de que no hay ningún inconveniente en que se le conceda el permiso para ir a Stuttgart con una beca de la Comisaría de Protección Escolar de Asistencia Social del Distrito de Valencia.

Clave: REC-1965/FOR_283 **Formación**
01/06/1965 Castellano
Stuttgart **Autor** Straub, Rolf E.

Resumen:

Certificado de que Luis Roig d'Alós ha intercambiado técnicas y procedimientos en la Academia de Bellas Artes Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Institut Für Technologie der Materiel con el profesor R. E. Straub.

Clave: REC-1965/FOR_292 **Formación**
12/07/1965 Castellano

Madrid **Autor** Jefe de la sección del Ministerio de la
Gobernación.

Resumen:

Resolución para autorizar a Luis Roig D'Alós, una licencia para cursar estudios en el extranjero.

Clave: REC-1966/RES_310 **Restauración**
16/06/1966 Castellano

Madrid **Autor** Ferrant, Alejandro

Resumen:

Le comunica que no podrán financiarle la terminación de los trabajos de restauración en la Capilla de la Comunión de la Iglesia de los Santos Juanes, aunque puede presentar el proyecto para el próximo año.

Clave: REC-1966/RES_311 **Restauración**
20/07/1966 Italiano

Roma **Autor** Strini, Alessandro

Resumen:

Le pide que estudie una estatua de alabastro policromada y le confirme si pertenece a "El Greco".

Clave: REC-1966/ASC_747 **Asociación Nacional de Catedráticos**
03/11/1966 Castellano
Madrid **Autor** De Asís, Agustín

Resumen:

Informa de que lo mejor es constituir una Asociación Nacional de Catedráticos Numerarios de Escuelas Superiores de Bellas Artes como cauce legal para hacer llegar a los poderes públicos cuantas iniciativas y sugerencias estimen oportunas y así recabar las mejoras que les puedan corresponder. Así mismo le comunica que el Servicio Español del Profesorado facilitará toda clase de ayuda para la constitución de dicha Asociación y para apoyar cualquier petición de esta ante el Ministerio, el Consejo de Ministros o en las Cortes Españolas.

Clave: REC-1967/ASC_329 **Asociación Nacional de Catedráticos**
01/03/1967 Castellano
Madrid **Autor** De Asís, Agustín

Resumen:

Le convoca a una reunión para constituir la asamblea nacional y le solicita que confirme su asistencia al Servicio Español de Profesorado.

Clave: REC-1967/ASC_343 **Asociación Nacional de Catedráticos**
01/05/1967 Castellano
Madrid **Autor** García del Moral y Garrido, Amalio

Resumen:

Informe de aceptación de su solicitud para incorporarse en la Asociación Nacional de Catedráticos y Profesores de Escuelas Superiores de Bellas Artes.

Clave: REC-1967/ASC_357 **Asociación Nacional de Catedráticos**

28/05/1967 Castellano

Sevilla **Autor** García del Moral y Garrido, Amalio

Resumen:

Le informa de que estuvo en Madrid para constituir la junta Nacional de Asociaciones integrada por los presidentes de todas las asociaciones de profesorado y le comenta que el anteproyecto de reforma del plan de estudios de las escuelas sigue adelante ya que el Ministerio ha nombrado la comisión que habrá de estudiarlo y elaborarlo.

Clave: REC-1967/ASC_384 **Asociación Nacional de Catedráticos**

12/08/1967 Castellano

Sevilla **Autor** García del Moral y Garrido, Amalio

Resumen:

Le da la enhorabuena porque su asignatura en Valencia tiene consideración de especialización en el grado de licenciado y añade que puede pedirle a Garín el anteproyecto de reforma del plan de estudios .

ANEXO 9.- DOCUMENTOS

En este anexo mostramos parte de los documentos más significativos, por orden cronológico, que corroboran lo expuesto durante la tesis.

Hemos realizado una selección de los más importantes y de mayor relevancia en su trayectoria profesional, entre certificados, nombramientos o premios.

Así mismo hemos añadido documentos personales como la Certificación del Acta de Nacimiento, la Cedula de Matrimonio, el Libro de Familia o el Certificado de Defunción.

Hemos creído conveniente añadir a estos documentos, el certificado del director de los Museos Vaticanos Dr. Antonio Paolucci, realizado en 2010, que constata la presencia de la doctoranda en dichos Museos, gracias a la cual esta tesis se plantea como Mención Internacional en el Título de Doctor.

Documento nº 1. Certificado expedido por Luis Roig de la Concepción de la labor realizada por Luis Roig d'Alós en el taller artesanal del Portal Nuevo nº1. 25 de Noviembre de 1934.



LUIS ROIG CONCEPCIÓN, de oficio tallista-decorador, vecino de Valencia, con domicilio en Plaza del Portal Nuevo, I, de 60 años de edad.

CERTIFICO : Que hace 15 años, efecto de una afección en la vista de la que tuve que sufrir una operación al formarseme cataratas, me precisó llevar a la dirección de mi taller a mi hijo Luis, tomando en cuenta haber terminado hace años, la carrera de Profesor de Dibujo en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Valencia; en los años que está en la dirección del taller, han pasado por la inspiración de sus enseñanzas mas de 60 obreros, pues además de los trabajos corrientes en estos talleres, enseñó diferentes trabajos que él había conseguido en sus años de estudio para la carrera de Escultor, y obra de su labor constante en beneficio de estos obreros, fué que, algunos de ellos lo suficientemente preparados y aventajados en el trabajo, decidieran abrir talleres por su cuenta.


El nombre comercial y la reputación conseguida por mi taller, debesé a la labor constante y eficaz puesta en ejecución por mi hijo, en trabajos en talla de madera, presentación de proyectos para nuevas construcciones, panteones, monumentos, altares, lápidas conmemorativas, esculturas, ect. ect. ect. .

Y para que conste donde le fuera preciso y necesario y al mismo tiempo en honor de la verdad comercial, firmo la presente en Valencia 25 de Noviembre de 1934.



Luis Roig

Documento nº 2. Carta escrita por Fernando Rodríguez Fornos y González a Luis Roig d'Alós informándole que han recibido su nombramiento de ayudante escultor de la Facultad de Medicina. 21 de enero de 1935.



UNIVERSIDAD LITERARIA
DE
VALENCIA

Sección

Negociado

Núm. 68

Me complace participarle que en este día se ha recibido el nombramiento de Ayudante escultor de la Facultad de Medicina de esta Universidad expedido a favor de Vd.

A fin de que pueda dársele posesión del expresado cargo, sírvase presentarse en este Rectorado con la mayor urgencia.

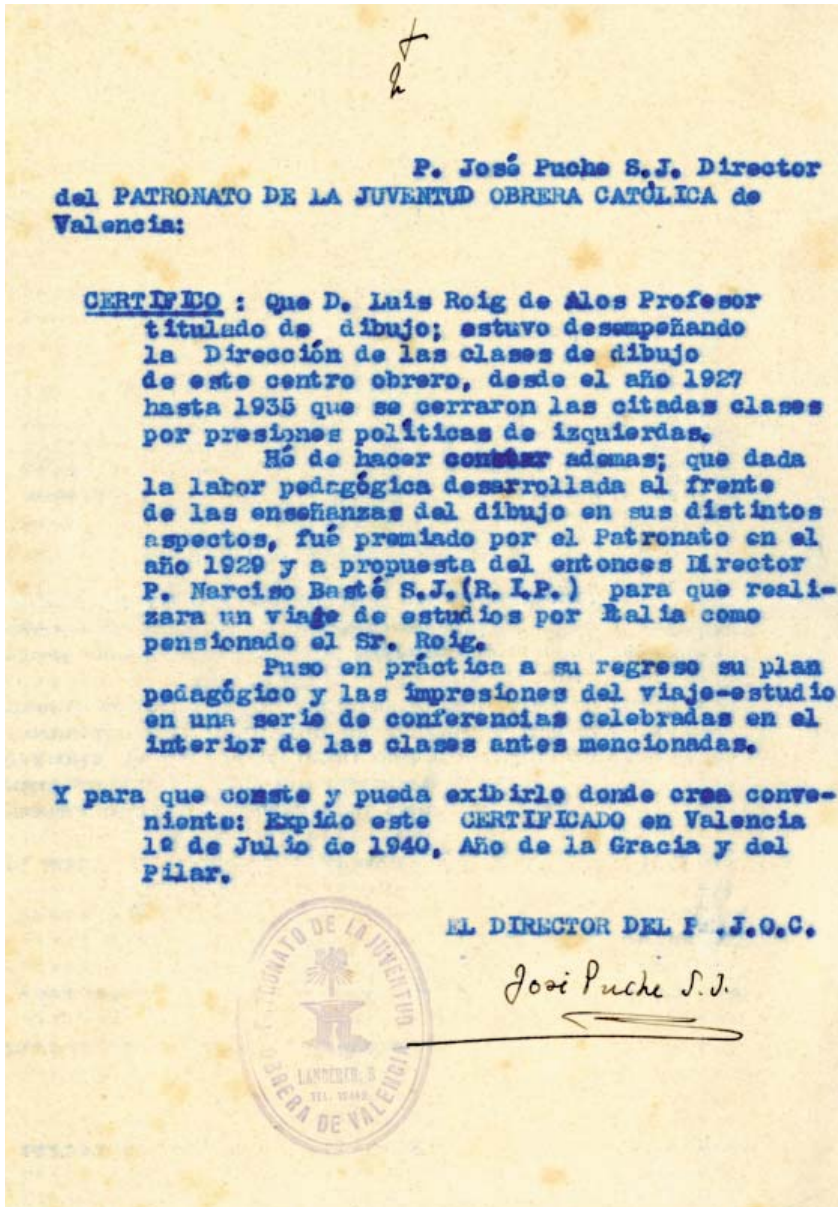
Valencia, 21 de enero de 1.935.

EL RECTOR,


Fernando R. Fornos

Sr. D. Luis Roig Alós.

Documento nº 3. Certificado expedido por el director del Patronato de la Juventud Obrera Católica, José Puche, del cargo ocupado por Luis Roig d'Alós, como director de las clases de dibujo en ese centro y del premio que le fue concedido por el Patronato, en el año 1929, para realizar un viaje de estudios por Italia. 1 de Julio de 1940.



Documento nº 4. Certificado de la participación de Luis Roig como Agente en el Servicio Militar de Recuperación Artística. 18 de mayo de 1944.



MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL
SERVICIO DE DEFENSA
DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL
ZONA DE LEVANTE
BARCELONA - PALACIO DE LA VIRREINA
TELÉFONO 16192

00240 DON LUIS MONREAL Y TEJADA, COMISARIO DE LA ZONA DE LEVANTE DEL SERVICIO DE DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL

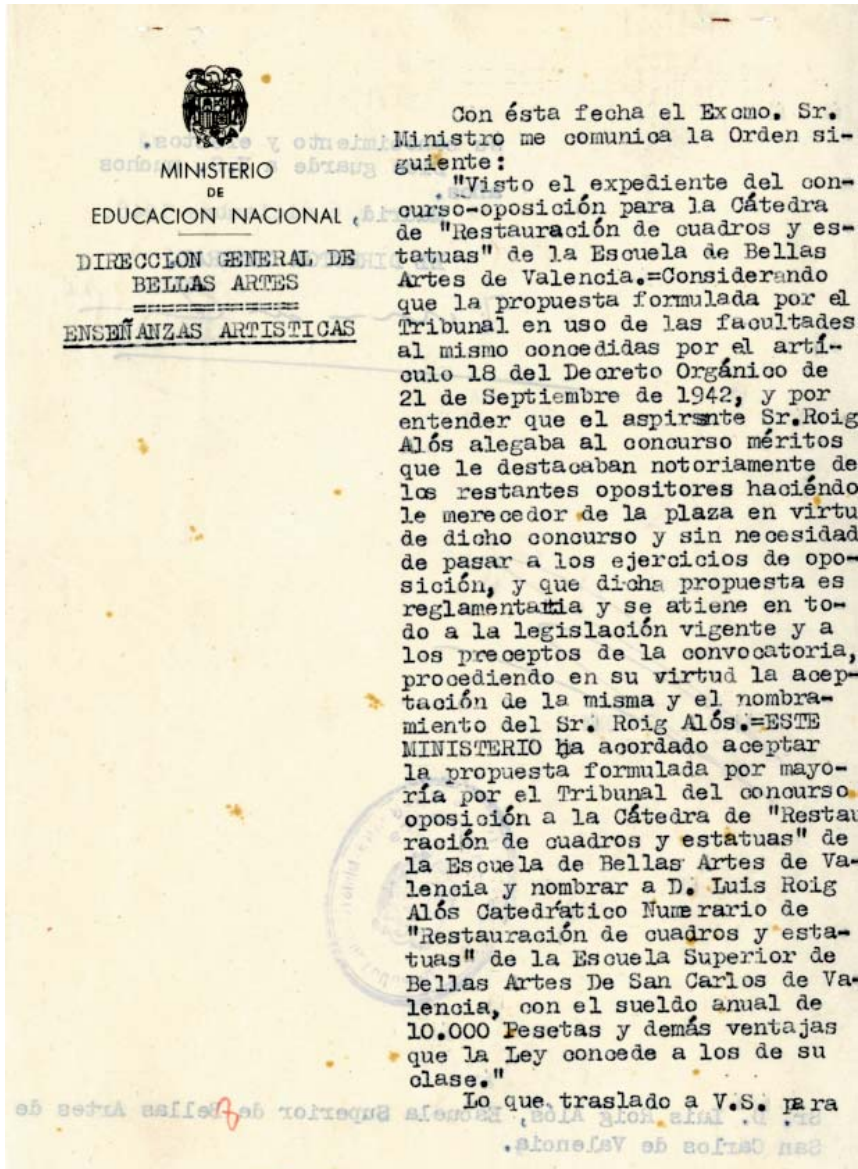
C E R T I F I C O: Que desde la Liberación de Valencia y durante un año, D. LUIS ROIG ALOS, actuó voluntaria y gratuitamente como Agente a las órdenes del Servicio Militar de Recuperación Artística, a cuyo mando estaba en aquella ciudad el que suscribe.

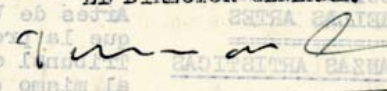

Y para que conste, a petición del interesado expido la presente en Barcelona a dieciocho de Mayo de mil novecientos cuarenta y cuatro

Luis Monreal y Tejeda

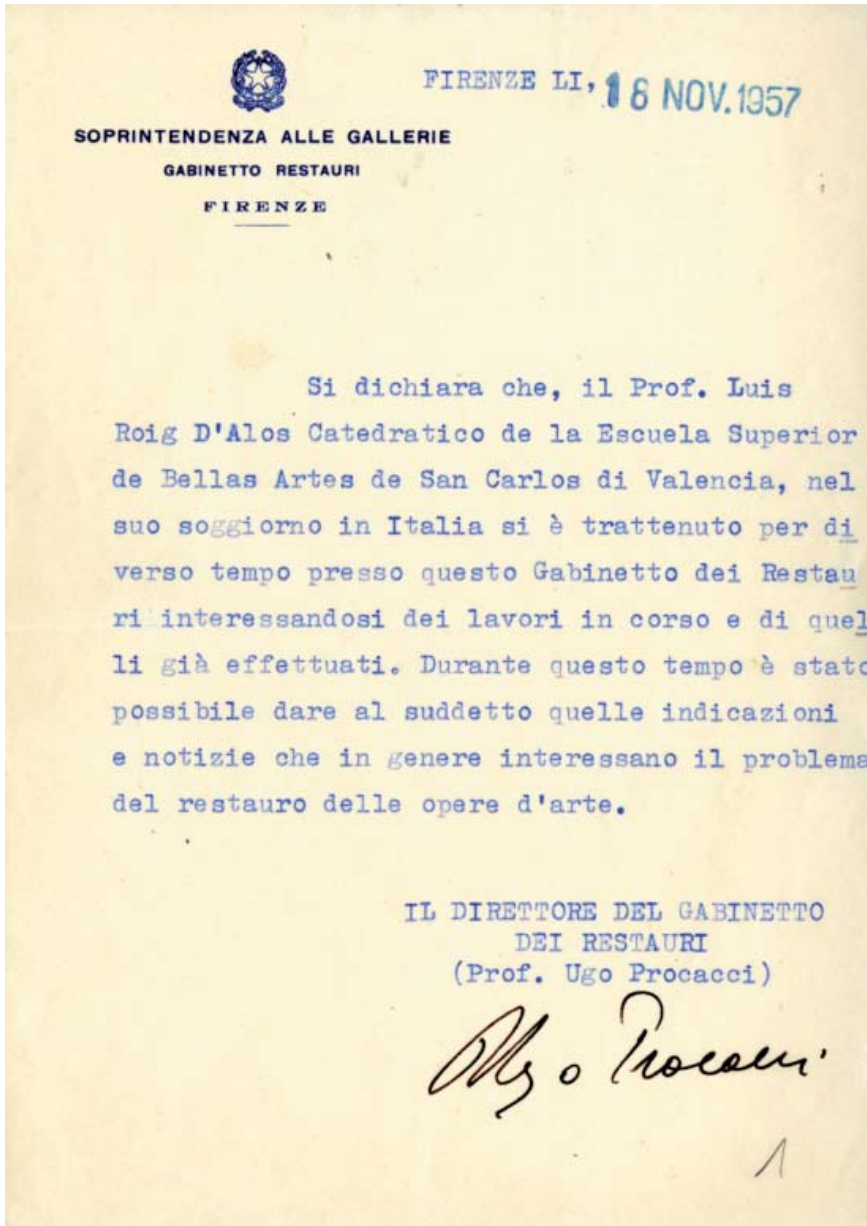


Documento nº 5. Anverso y reverso del justificante del Ministerio de Educación Nacional del nombramiento de Luis Roig Alós como Catedrático Numerario de "Restauración de Cuadros y Estatuas" de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia a 6 de diciembre de 1948.



... con esta fecha el Excmo. Sr.
... me comunico la Orden de
su conocimiento y efectos.
Dios guarde a V.S. muchos
años.
Madrid, 6 diciembre 1948.
EL DIRECTOR GENERAL:


Sr. D. Luis Roig Alós, Escuela Superior de Bellas Artes de
San Carlos de Valencia.

Documento nº 6. Carta escrita por Ugo Procacci a Luis Roig d'Alós el 18 de noviembre de 1957.



Transcripción de la carta de Ugo Procacci.

Día 18 de noviembre de 1957. Florencia. Carta escrita por Ugo Procacci a Luis Roig d'Alós certificando su estancia en el *Gabinetto dei Restuari* de Florencia.

Florencia, 18 noviembre 1957

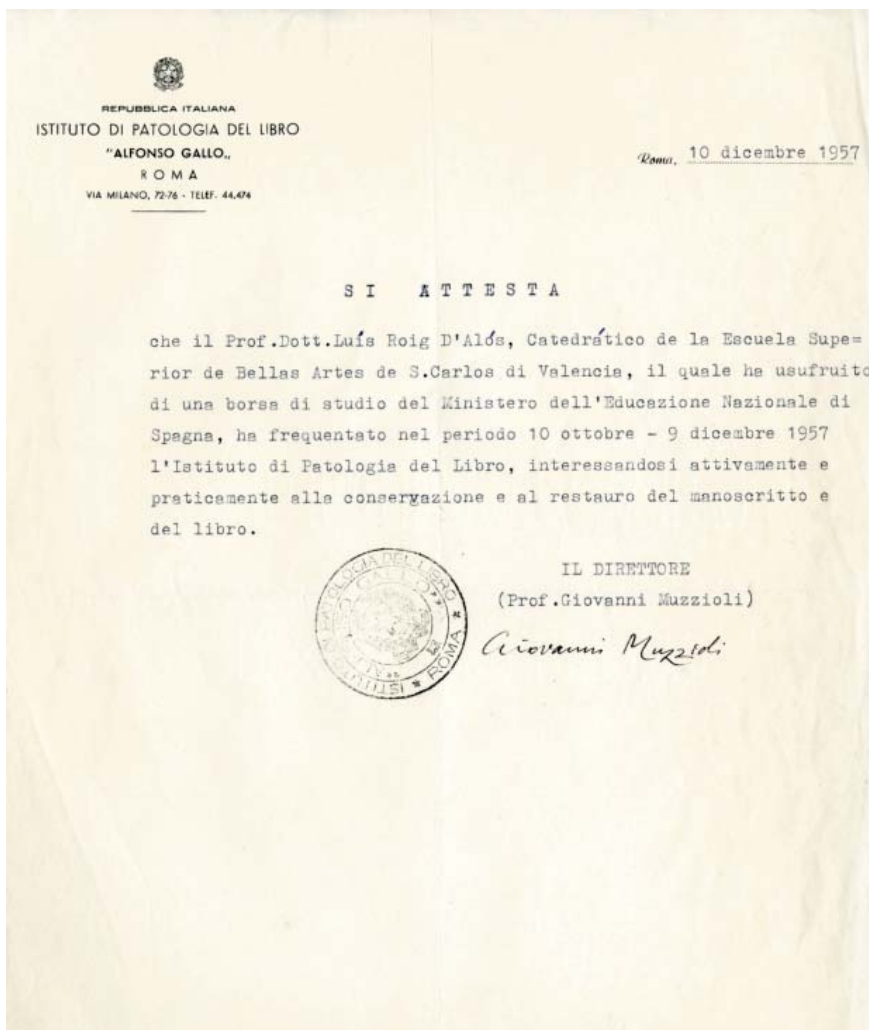
Se declara que, el Prof. Luis Roig d'Alós Catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en su estancia en Italia, ha permanecido durante un periodo en este Gabinete de Restauración interesándose por el trabajo en curso y los ya realizados. Durante este tiempo ha sido posible orientarle sobre aquellas indicaciones y noticias que suelen afectar al problema de la restauración de las obras de arte.

El director del Gabinete
de restauración

(Prof. Ugo Procacci)

(Rubricado)

Documento nº 7. Carta escrita por Giovanni Muzzioli a Luis Roig d'Alós el 10 de diciembre de 1957.



Transcripción de la carta de Giovanni Muzzioli

Día 10 de diciembre de 1957. Roma. Carta escrita por Giovanni Muzzioli a Luis Roig d'Alós certificando su estancia en el Istituto di Patologia del Libro.

Roma 10 diciembre 1957

CERTIFICA

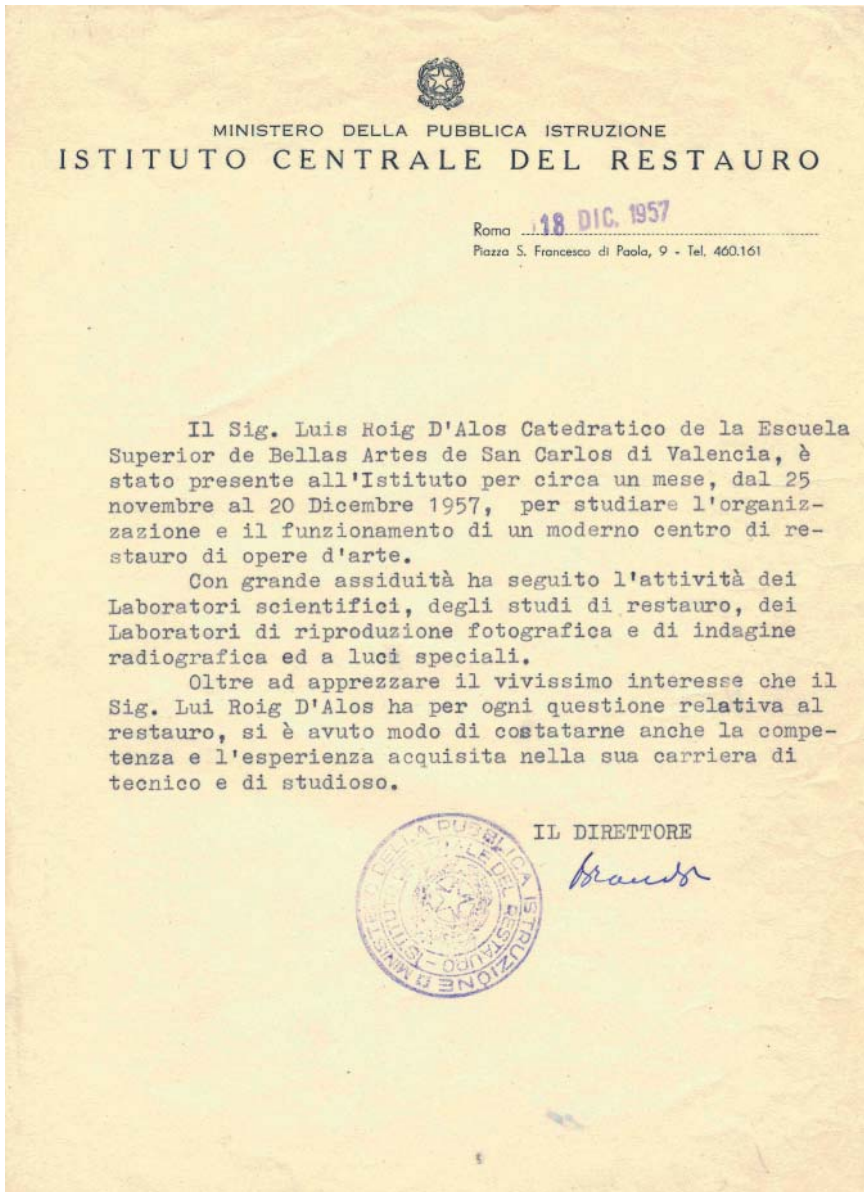
Que el Prof. Luis Roig d'Alós, Catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, el cual ha recibido una beca de estudios del Ministerio de Educación Nacional de España, ha asistido durante el periodo 10 octubre-9 de diciembre 1957 al Instituto de Patología del libro, interesándose activamente y prácticamente en la conservación y en la restauración del manuscrito y del libro.

El director

(Prof. Giovanni Muzzioli)

(Rubricado)

Documento nº 8. Carta escrita por Cesare Brandi a Luis Roig d'Alós el 18 de diciembre de 1957.



Transcripción de la carta de Cesare Brandi.

Día 18 de diciembre de 1957. Roma. Carta escrita por Cesare Brandi a Luis Roig d'Alós certificando su estancia en el Istituto Centrale del Restauro.

Roma 18 diciembre 1957

El Sr. Luis Roig d'Alós Catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, ha permanecido en el Instituto alrededor de un mes, del 25 noviembre al 20 diciembre 1957, para estudiar la organización y el funcionamiento de un centro moderno de restauración de obras de arte.

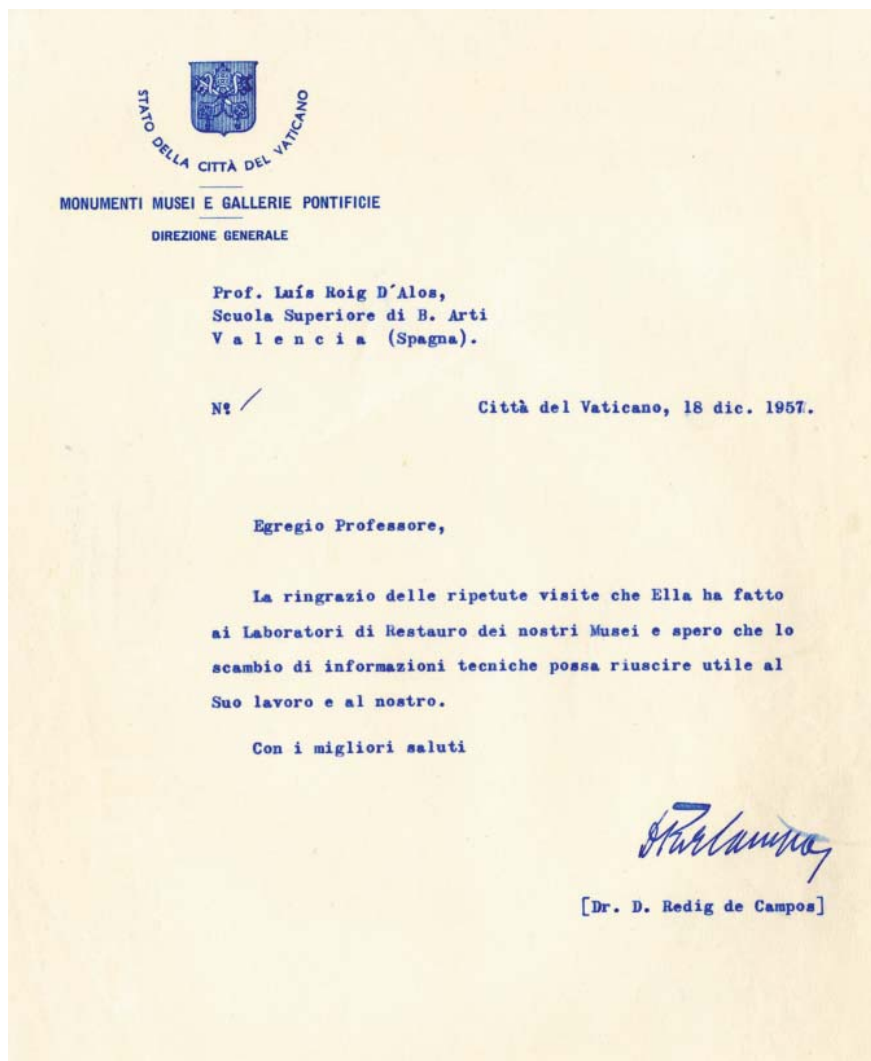
Con gran empeño ha seguido la actividad de los laboratorios científicos, de los estudios de restauración, los laboratorios de reproducción fotográfica y de investigación radiográfica y con luces especiales.

También hay que resaltar el gran interés que el Sr. Luis Roig d'Alós tiene con respecto a todas las cuestiones relacionadas con la restauración, hemos constatado incluso la competencia y la experiencia adquirida en su carrera como técnico y estudioso.

El director

Brandi (Rubricado)

Documento nº 9. Carta escrita por Deoclecio Redig de Campos a Luis Roig d'Alós el 18 de diciembre de 1957.



Transcripción de la carta de Deoclecio Redig de Campos.

Día 18 de diciembre de 1957. Roma. Carta escrita por Deoclecio Redig de Campos a Luis Roig d'Alós certificando su estancia en los laboratorios de restauración de los Museos Vaticanos.

Ciudad del Vaticano, 18 diciembre 1957

Distinguido Profesor,

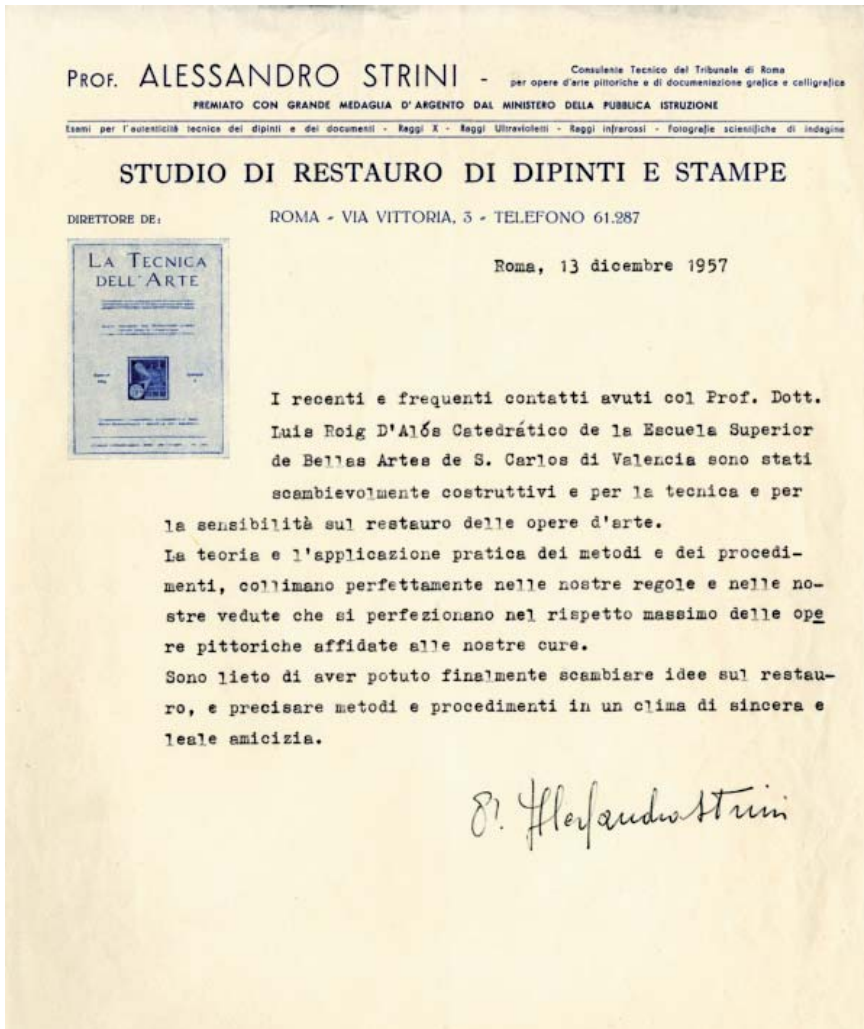
Le agradezco las repetidas visitas que ha realizado a los laboratorios de restauración de nuestros Museos y espero que el intercambio de información técnica pueda llegar a ser útil tanto en su trabajo como en el nuestro.

Con los mejores saludos

(Rubricado)

(Dr. D. Redig de Campos)

Documento nº 10. Carta escrita por Alessandro Strini a Luis Roig d'Alós el 13 de diciembre de 1957.



Transcripción de la carta de Alessandro Strini.

Día 13 de diciembre de 1957. Roma. Carta escrita por Alessandro Strini a Luis Roig d'Alós certificando su estancia en el *Studio di Restauro di Dipinti e Stampe*.

Roma, 13 diciembre 1957

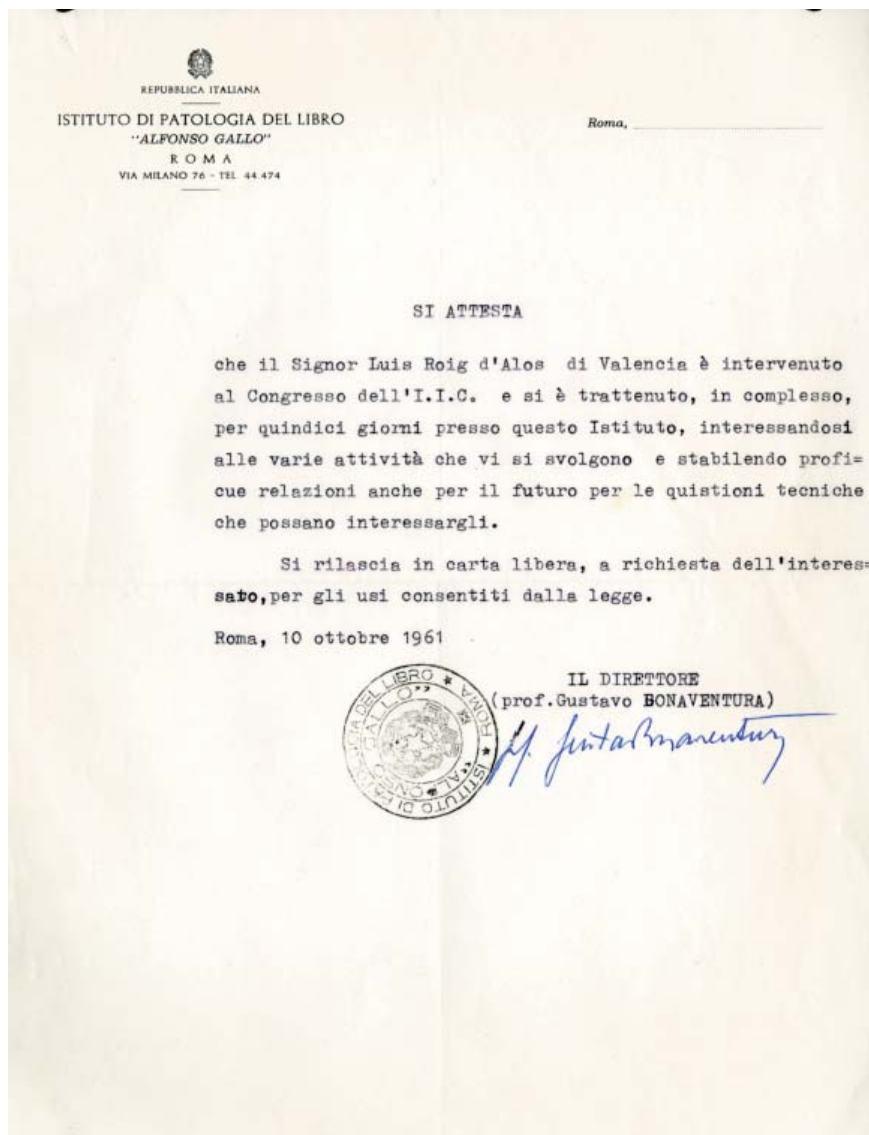
Los recientes y frecuentes contactos tenidos con el Prof. Dr. Luis Roig d'Alós, Catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, han sido mutuamente constructivos tanto por la técnica como por la sensibilidad sobre la restauración de las obras de arte.

La teoría y la aplicación práctica de los métodos y de los procedimientos, coinciden perfectamente con nuestras normas y nuestros puntos de vista que se perfeccionan con el respeto máximo a las obras pictóricas confiadas a nuestro cuidado.

Me complace haber podido finalmente intercambiar ideas sobre restauración y aclarar métodos y procedimientos en un clima de sincera y leal amistad.

Alessandro Strini
(Rubricado)

Documento nº 11. Carta escrita por Gustavo Bonaventura a Luis Roig d'Alós el 10 de octubre de 1961.



Transcripción de la carta de Gustavo Bonaventura .

Día 10 de octubre de 1961. Roma. Carta escrita por Gustavo Bonaventura a Luis Roig d'Alós certificando su participación en el Congreso del IIC y su estancia en el *Istituto di Patologia del Libro*.

CERTIFICA

Que el señor Luis Roig d'Alós de Valencia ha intervenido en el Congreso del IIC y ha permanecido, en exclusiva, durante quince días en este Instituto, interesándose en las diversas actividades que desarrollamos y estableciendo relaciones provechosas incluso para el futuro en aquellas cuestiones técnicas que puedan interesarle.

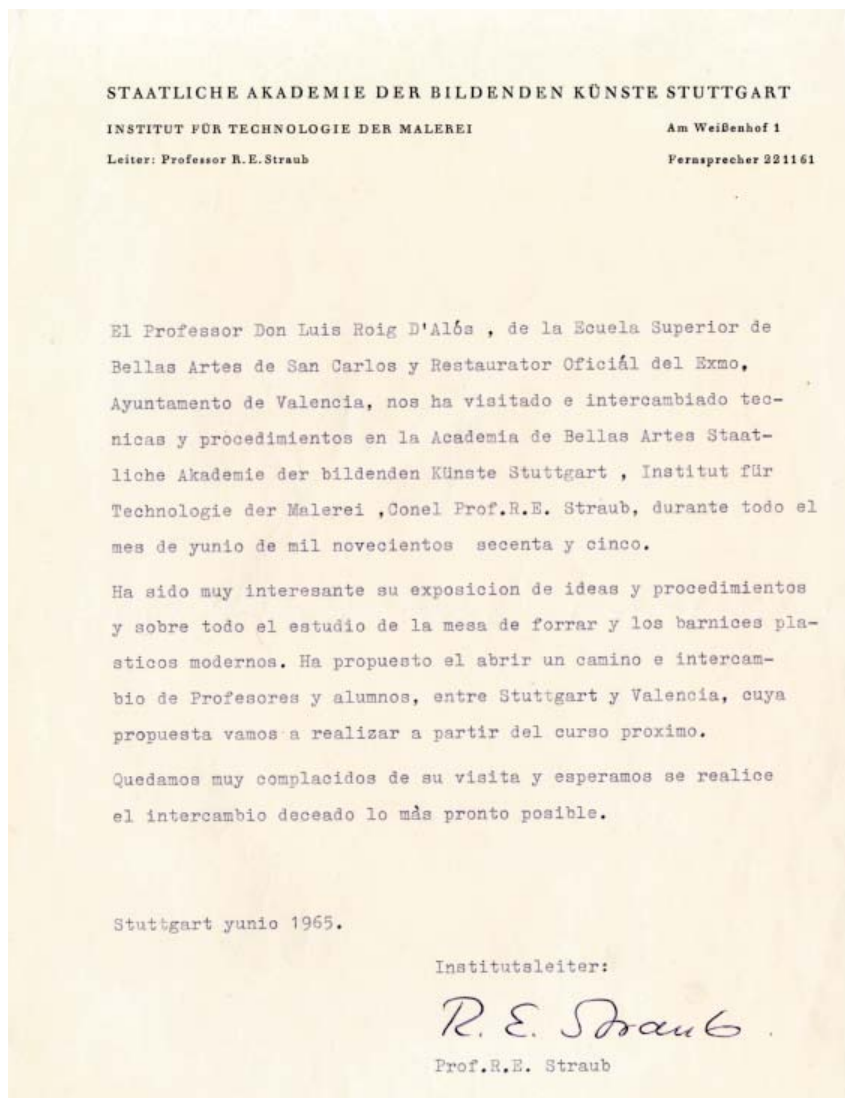
Se publica en papel normal, a petición del interesado, para los fines autorizados por la ley.

Roma, 10 octubre 1961

El director

(Prof. Gustavo Bonaventura)
(Rubricado)

Documento nº 12. Junio de 1965. Stuttgart. Carta escrita por R. E. Straub a Luis Roig d'Alós certificando su estancia en el *Institut für Technologie der Malerei*.



Documento nº 13. Certificación de Acta de Nacimiento de Luis Roig d'Alós con fecha de 3 de Octubre de 1933.

6685-11

Certificación en de Acta de Nacimiento


1933, Septiembre de 1932)

Don Antonio Vilar Martínez Abogado
Juez Municipal _____ de esta Ciudad y encargado del
Registro Civil del Distrito número 2

CERTIFICO: Que según consta del acta reseñada al

Libro 199 margen correspondiente a la Sección 1.ª de este Registro Civil
Folio 151 Luis Roig Alós nació el
Núm. 950 día veintinueve de Septiembre de mil novecientos
cuarenta y cuatro y es hijo de Luis Roig
Leopoldo y de José Alós Palafredo
Valencia a tres de Octubre de mil
novecientos treinta y tres

El Juez Municipal, Antonio Vilar Martínez El Secretario,

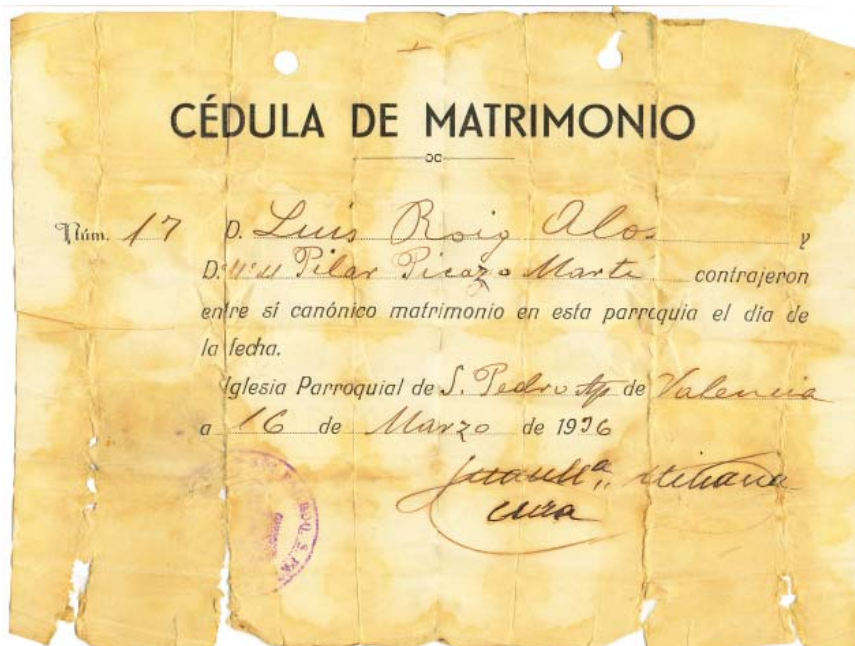


[Signature]

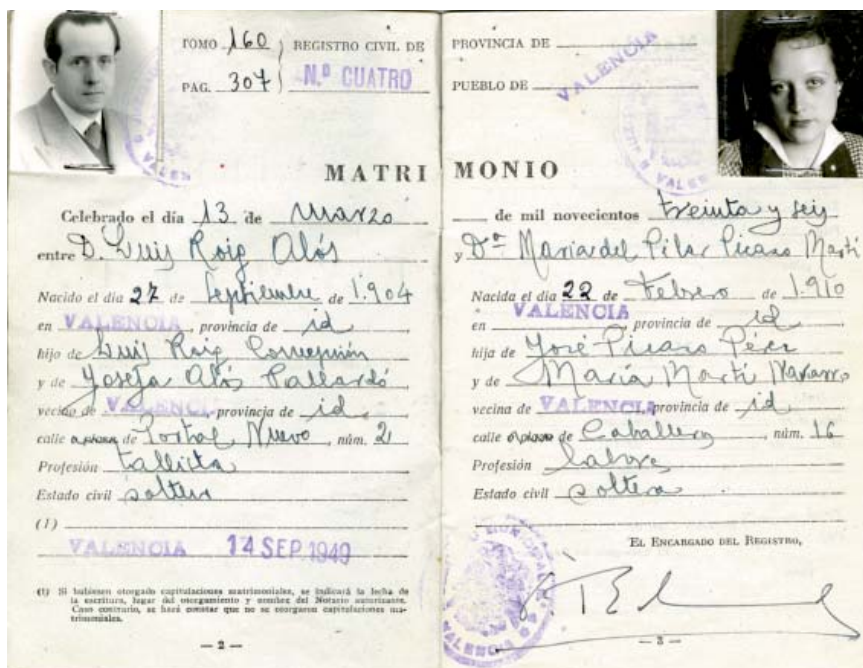
NOTA.—Con arreglo al Decreto de 19 de Septiembre de 1932, las certificaciones que se expidan en extracto, producen los mismos efectos legales que las literales, sin perjuicio de la facultad que se reserva a las Autoridades y Tribunales para reclamar las literales cuando lo estimen necesario para la resolución de asunto sometido a su competencia.

Imp. J. Marzá, Guillén de Castro, 29

Documento nº 14. Cedula de Matrimonio de Luis Roig d'Alós



Documento nº 15. Libro de familia de Luis Roig d'Alós



Documento nº 16. Certificado de defunción con fecha de 7 de mayo de 1968.

MINISTERIO DE JUSTICIA
Registros Civiles

Serie AC Nº 873839

CERTIFICACION EN EXTRACTO DE INSCRIPCION DE DEFUNCION

Sección 3.^a
Tomo 5
Folj. 17
Folio 01

Registro civil de VALENCIA - CIUDAD DE VALENCIA
De Francisco Roig y Galo
hijos de D. Juan y de D. Josefa
natural de Valencia Provincia de (España)
domiciliado en Valencia
de estado casado
FALLECIO en Valencia el día diecisiete
del mes de abril de mil novecientos sesenta y ocho
"cento" "ciento" "ochenta y ocho"

OTRO NOMBRE Y OTRO APELLIDO (1)

DISEÑO DEL REGISTRO CIVIL

CERTIFICA: Según consta de la página registral reseñada al margen, el Encargado
D. VALENCIA de 7 MAY 1968 de 19

(Firma del Secretario) (Firma del Encargado)

Importe de la certificación:	
Tarifa tributaria, n.º 32 (en polizas)...	6,00 ptas
Tasa (Decreto de 16-6-50), art. 4.º y artículo 3.º, tarifa 1.ª).....	27,00 "
Bosca (art. 40, tarifa 1.ª) (2).....	"
Urgencia (art. 41, tarifa 1.ª) (4).....	"
Impreso (3).....	5,00 "
TOTAL.....	"

(1) Se consignará el folio y no la página si se certifica de libros abiertos al modo anterior a la Ley vigente del Registro Civil; en otro caso se consignará sólo la página.
(2) SE INSERTE EN LA HOJA CON UNA LAYA DE TINTA EL ESPACIO SOBRESTANTE.
(3) CINCO PUNTAS por cada período de hora de tres años, ajustado, excepto el primer período de tres años.
(4) CINCO PUNTAS cuando se dispone dentro de un determinado hora.
(5) Medios céntimos, de acuerdo con la Orden de 24 de Septiembre de 1958.

Boschero, S. A.—B-111

Documento nº 17. Certificado expedido por Antonio Paolucci sobre la estancia realizada por Lucía Bosch Roig en los Museos Vaticanos con fecha de 13 de diciembre de 2010.



GOVERNATORATO
DIREZIONE DEI MUSEI

Il Direttore,
187896/20 A

CITTÀ DEL VATICANO,

13 DIC. 2010

ATTESTATO DI EFFETTUAZIONE DI STAGE

Il presente attestato certifica che la Sig.na Lucia Bosch Roig ha svolto uno stage presso questi Musei nel periodo dal 3 settembre al 30 dicembre 2010, avendo come referenti del progetto di studio il M^o Maurizio De Luca, Ispettore Capo del Laboratorio Restauro Pitture, e il Dott. Guido Cornini, Curatore del Reparto per le Arti Decorative dei Musei Vaticani.

Nel corso di tale periodo, l'interessata ha usufruito con continuità delle *facilities* offerte dall' Archivio del già menzionato Laboratorio Restauro Pitture, dall' Archivio Fotografico e dalla Biblioteca di Servizio dei Musei, dimostrando di sapersi avvalere con profitto delle strutture messe a disposizione dei borsisti esterni. Dopo un primo colloquio orientativo con il M^o De Luca, la ricerca si è svolta essenzialmente sui registri di laboratorio e sulle relazioni di-restauro corrispondenti agli interventi condotti in Vaticano negli anni di soggiorno del Roig D'Alós in Italia, con particolare riguardo alle Stanze di Raffaello. Tale documentazione, estesa alle indicazioni del Gabinetto Ricerche Scientifiche e alle campagne fotografiche di quegli anni, è stata poi messa a confronto con gli appunti e le osservazioni di prima mano del Roig D'Alós, conservate in forma manoscritta presso l'archivio della famiglia Roig Picazo.

Le valutazioni che ne sono conseguite, di notevole interesse sotto il profilo storico e metodologico, sono poi state integrate dagli opportuni rimandi bibliografici, estesi alla storia esecutiva e alle letture iconologiche degli affreschi interessati. I risultati finali sono poi stati discussi con il restauratore Paolo Violini, attuale responsabile del cantiere di restauro nelle Stanze, e con il dott. Guido Cornini, che ha seguito l'interessata nello sviluppo delle sue ricerche, supervisionandone il lavoro e predisponendone i rapporti con l'esterno ogni volta che è stato necessario (Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro; Biblioteca Apostolica Vaticana; Prefettura della Casa Pontificia [Logge di Raffaello]).

Si attesta quanto sopra per gli usi consentiti.

Antonio Paolucci

AP/gc/mou

ANEXO 10.- CATÁLOGO DE REPRODUCCIONES Y PIEZAS ARTÍSTICAS

En este catálogo podemos diferenciar algunas de las obras que reprodujo y algunas de las piezas artísticas que realizó.

Para el primer bloque hemos realizado un modelo de ficha donde las obras aparecen precedidas de un número de catálogo, seguidas por el título de la obra reproducida, lugar de ubicación de la reproducción, objeto, autor y material del original y la copia, una breve descripción de la pieza, cronología, año de la réplica, observaciones y por último una bibliografía específica.

Para las obras realizadas por Roig d'Alós hemos realizado un modelo de ficha con los datos técnicos de la pieza, indicando el destinatario, tipo de objeto, autor, material, una breve descripción y el año de la realización, precedido así mismo por un número de catálogo.

Nº 1

San Vicente en el Muladar

Destinatario	Museo de Bellas Artes de Valencia
Objeto	Escultura
Autor	Diego de Tredia Copia: Luis Roig
Materia	Alabastro Copia: Escayola
Descripción	Representa a San Vicente muerto, con sus intestinos asomando por sendos cortes en su vientre, y arrojado a un pudridero tras haber sufrido atroces tormentos en defensa de la fe. Su cuerpo quebrado y con los miembros descoyuntados en difícil postura al estar echado sobre un abrupto roquedal, yace entre carroñas y osamentas de animales muertos en un paraje poblado de lagartos, culebras, caracoles y babosas. El lastimoso aspecto del santo contrasta con la expresión serena y plácida de su rostro, evocadora de la gozosa entrega a Cristo a través del martirio.
Estilo/ Cronología	Renacimiento/ 1533 [Original]
Replica	1930
Observaciones	Encargada por el gremio de Sastres de Valencia al escultor Diego de Tredia.
Bibliografía	Museo de Bellas Artes de Valencia. [Sitio web]. Disponible en : http://museobellasartesvalencia.gva.es . [15 diciembre 2010] Boletín del gremio de los sastres. Archivo familiar Roig Picazo. AAVV. Ordenanzas antiguas y modernas del gremio de Maestros Sastres de Valencia. Valencia: Artes gráficas, 1949.



Figura 1.- Vista general de la copia realizada por Roig d'Alós.

Nº 2

San Martín y el pobre

Destinatario	Museo de Pintura y Escultura de Valencia Museo de reproducciones de Madrid Museo Histórico Municipal en el Ayuntamiento de Valencia
Objeto	Grupo escultórico
Autor	Pieter de Beckere Copia: Luis Roig
Materia	Bronce Copia: Escayola
Descripción	Representa a un joven montado a caballo con rango de cortesano, que vuelve su torso hacia atrás para dirigirse a un joven alto que va de pie detrás de él vestido con túnica simple y con zurrón cruzado. El jinete está representado con cascada, pantalón corto y mallas en las piernas. Con una mano ofrece una capa al pobre, y con la otra mano sostiene una espada desenvainada, en actitud de cortar la capa, manteniendo una línea horizontal. En la cabeza lleva un sombrero con una larga pluma. El pobre posee una gran expresividad en su rostro y está representado de pie, junto al caballo, vestido con una túnica corta y con un cayado en sus manos.
Estilo/ Cronología	Gótico Español/ 1494
Réplica	1940
Bibliografía	ALMAGRO GORBEA, M.J. Catálogo del Arte Medieval. 1998, p. 228-230/ Lam. LXV. BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. La clave Flamenca en los Primitivos Valencianos. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Valencia, 2001, p. 328-329. DURÁN SAMPERE, A; AINAUD DE LASARTE, J. Escultura Gótica Vol. VIII de la Col. ARS HISPANIAE. 1956, p. 298. VIDAL, Ventura. "Un error de peso". En: Valencia Atracción. Núm. 168- 1949. p. 5.



Figura 2.- Vista general del taller con la pieza original y la copia, durante el proceso de trabajo.



Figura 3.- Vista de la copia antes de ser patinada.



Figura 4.- Vista general del taller con la pieza original y la copia, durante el proceso de trabajo.



Figura 5.- Instalación de la copia en el Museo de Reproducciones de Madrid.

Nº 3

Virgen del Milagro

Destinatario	Museo de reproducciones de Madrid Iglesia del Milagro de Valencia
Objeto	Grupo escultórico
Autor	Desconocido Copia: Luis Roig
Materia	Piedra Copia: Escayola
Descripción	Esta escultura representa a la Virgen de pie que sostiene en su brazo izquierdo al niño. En su mano derecha sostiene un ramo de motivos vegetales. Va vestida con rectas vestiduras, de múltiples pliegues que caen en vertical, compuestas por una túnica y un manto. Un largo rosario le cae por delante. El niño lleva una bola en la mano izquierda en actitud de indicación.
Estilo/ Cronología	Gótico Valenciano
Réplica	1941
Observaciones	Durante la labor de trabajo, Luis Roig se dio cuenta de que la Virgen había sido restaurada quizás a principios del siglo XVIII, ya que la cabeza del niño no era de piedra si no de yeso y el brazo izquierdo de la Virgen tampoco era de piedra, si no de madera, faltándole en ese momento la mano. Además de realizar las dos reproducciones, completó la mano que faltaba.
Bibliografía	ALMAGRO GORBEA, M.J. <i>Catálogo del Arte Medieval</i> . 1998, p. 202/ Lam. LVI. COSSIO-PIJOAN. <i>Summa Artis</i> . Vol. IX: Fig. 879. "Valencia al día". <i>Las Provincias</i> , 4-03-1941. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de Madrid: http://mnreproduccionesartisticas.mcu.es/coleccion/presentacion.html . 31 de Julio de 2010.



Figura 6.- Original y copia de la escultura.

Nº 4

Paisaje

Destinatario	Realizado para una exposición en el Ateneo Mercantil de Valencia
Objeto	Relieve
Autor	Luis Roig
Materia	Yeso
Descripción	Se trata de un paisaje donde hay representados varios medios de transporte, como un coche, un tren, un submarino, una avioneta o un zeppelin.
Datación	1932



Nº 5

La paella

Destinatario	Realizado para una exposición en el Ateneo Mercantil de Valencia
Objeto	Relieve
Autor	Luis Roig
Materia	Yeso
Descripción	Representa un hombre cocinando una paella delante de una barraca valenciana.
Datación	1932



Nº 6

Anciano de Albarracín

Destinatario	La escultura se realizó para una exposición en vistas a recaudar fondos para la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia.
Objeto	Escultura
Autor	Luis Roig
Materia	Barro cocido
Descripción	Busto de un anciano de Albarracín
Datación	1941



Nº 7

Primavera

Destinatario	XX Feria Muestrario Internacional de Valencia
Objeto	Bajorrelieve
Autor	Luis Roig
Materia	Encáustica
Descripción	Representa la primavera personificada en una mujer.
Datación	1942



Nº 8

Maqueta del teatro de Sagunto

Destinatario Museo Nacional del Teatro de Madrid

Objeto Maqueta a escala

Autor Luis Roig

Materia Escayola

Descripción Esta obra fue realizada a escala con apuntes del natural del Teatro Griego, hecho en la época Romana en la Ciudad de Sagunto y encargada por el director del Museo Nacional del Teatro de Madrid, Fernando José de Larra, donde se conserva en la actualidad.

Datación 1945



Nº 9

Maqueta de la “roca” San Vicente Ferrer

Destinatario Don José Ibáñez Martín, Señor Ministro de Educación Nacional.

Objeto Maqueta a escala reducida del original conservada en la Casa de las Rocas

Autor Luis Roig

Materia Cerámica

Descripción Carro tirado por dos caballos, con la figura de San Vicente sobre un pedestal y en la parte delantera con la figura de Sansón y el león

Datación 1950



Nº 10

Santo Cáliz

Destinatario	Catedral de Valencia
Objeto	Escultura
Autor	Luis Roig
Materia	Ágata o cornerina oriental
Descripción	Santo Cáliz
Estilo	Siglo I
Datación	1956
Observaciones	Realizó varias reproducciones miniadas para venderlas como recuerdo religioso.



Nº 11

Monumento al Dr. Fleming

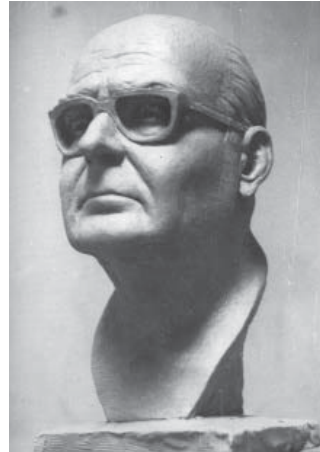
Destinatario	Puerta de la Enfermería de la Plaza de Toros de Valencia.
Objeto	Escultura
Autor	Luis Roig
Materia	Piedra. Mármol blanco
Descripción	Los toreros valencianos erigieron un monumento al Dr. Fleming por su invento de la penicilina, ya que esta contribuyó a aminorar las graves consecuencias de las heridas de asta de toro.
Datación	1959



Nº 12

Tomás de Bordegaray

Destinatario	Residencia perteneciente al Banco de Vizcaya en el pueblo alicantino de Alfaz del Pí.
Objeto	Escultura
Autor	Luis Roig
Materia	Bronce
Descripción	Busto en Bronce del Director General del Banco de Vizcaya.
Datación	1964



Nº 13

Boceto del monumento a Antonio de Trueba

Destinatario	Museo de Bilbao
Objeto	Escultura
Autor	Mariano Benlliure Copia: Luis Roig
Materia	Yeso patinado en Bronce Copia: Escayola
Descripción	La figura del escritor español Antonio Trueba (1819-1889), aparece sentada en un banco de madera de un parque público.
Estilo	Contemporáneo 1894 [Original]



Nº 14

Niño

Destinatario	Plaza del Negrito en Valencia
Objeto	Escultura
Autor	Luis Roig
Materia	Bronce
Descripción	Representaba a un niño desnudo al que los valencianos empezaron a llamar “el negrito” por el color oscuro del bronce y que posteriormente dio nombre a la plaza. En sus brazos alzados soporta una concha por la que se derrama el agua.
Datación	Primera mitad siglo XX



ANEXO 11.- CATÁLOGO RAZONADO DE LAS RESTAURACIONES

En este catálogo mostramos una serie de obras de pintura mural, caballete y escultura, que fueron intervenidas por Roig d'Alós y tuvieron mayor difusión por estar ubicadas dentro de monumentos importantes en la Provincia de Valencia.

El catálogo se encuentra subdividido en intervenciones según la naturaleza de las obras, bien se trate de pintura mural, caballete o escultura. Las obras aparecen precedidas de un número de catálogo, seguidas del título de la obra, autor, época o cronología, medidas, materia-técnica, ubicación, seguido de un comentario sobre los aspectos técnicos de la intervención. Después se realiza un comentario de tipo historiográfico con una columna dedicada a la bibliografía específica.

Las fichas dedicadas a la pintura mural han sido ordenadas cronológicamente según la fecha de intervención.

Las fichas de pintura de caballete se han ordenado por monumentos y en su interior por antigüedad de las piezas.

FICHAS DE INTERVENCIÓN EN
PINTURA MURAL

Nº 1

Glorificación del Ángel Custodio

José Vergara

(1726-1799)

112 m2

Fresco

Bóveda del presbiterio de la Parroquia del Santo Ángel

Vall d' Uixo

Castellón

Cronología de la intervención entre 1941 y 1942.

La iglesia fue saqueada e incendiada durante los movimientos iconoclastas de la guerra civil española. La superficie estaba cubierta de grasa y humo. Habían huellas de quemaduras, formaciones de sales en la superficie, desprendimientos del intónaco, abolsamientos, clavos, martillazos y salpicaduras de yeso.

La restauración consistió en la consolidación de los abolsamientos, la limpieza superficial, eliminación de sales y hongos, estucado y reconstrucción pictórica.

Bibliografía

BORJA DOSDÁ, Mossen Vicente. *El Legado del Ángel. Historia y patrimonio*. Parroquia del Santo Ángel Custodio de Vall de Uxó, 2008. 328 p.

FORNIES, Julián. F. "Los frescos de Palomino en el Santo Angel de Vall de Uxo". *Revista Reconstrucción*, 1942. Nº 28. Pags. 421-432.

ROIG D'ALÓS, Luis. *Restauración de una pintura mural al fresco. Estudio técnico realizado en la restauración de las pinturas de la bóveda del presbiterio de la Iglesia del Santo Ángel de Vall de Uxó* (Castellón de la Plana). 1943. (Ed. Facsímil. Asociación Arqueológica de la Vall d' Uixó, 1995). 56 p.

Informe técnico

Bóveda del presbiterio.
10/04/1941. INF_1941/RES_23.

Figura 1.- Página siguiente.
Luis Roig durante el proceso de consolidación.

La composición, compuesta por ciento diez figuras, representa la Gloria del cielo cuyo centro ocupa la Santísima Trinidad, con el Padre y el hijo sedentes. A la derecha de Jesucristo y en un plano ligeramente inferior se representa la figura de la Virgen María con los brazos extendidos, escoltada por un grupo de vírgenes. A la izquierda del Padre Eterno se presenta la figura de San Juan Bautista. Debajo del grupo central de la Santísima Trinidad y en un plano inferior pero eminente, se representa la figura del Ángel Custodio con las alas desplegadas. La composición central se cierra con un grupo de ángeles que vuelan sobre las nubes.

En el lado izquierdo de la bóveda se sitúan las figuras de los Apóstoles y de los Santos Mártires y en el lado opuesto figuran los Doctores.



SECUENCIA DE UN GRUPO DE APÓSTOLES

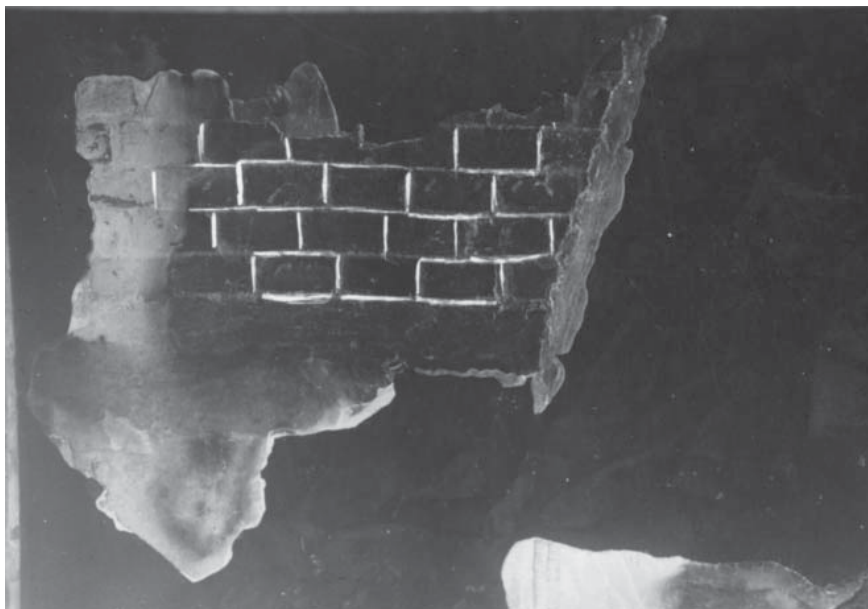


Figura 2.- Detalle del estado de conservación de las pinturas tras el incendio, donde se observa la superficie ennegrecida y un fragmento con la rosca de ladrillo a la vista.



Figura 3.- El detalle anterior con la limpieza de la pintura.



Figura 4.- La laguna estucada.



Figura 5.- El fragmento en proceso de reintegración.



Figura 6.- Vista del andamio instalado para el acceso a las pinturas del presbiterio.



Figura 7.- Vista del altar con la bóveda del presbiterio restaurada.





Nº 2

Santa Cena

Anónimo

XV

183 x 386 cm

Temple

Hostal de la Castellona, Sagunto

Pertenece a la Diputación de Valencia

Depósito en el Museo de Bellas Artes

Valencia

Nº Inventario: 1551

Cronología de la intervención 1946.

La restauración consistió en el arranque de las pinturas y su traslado a lienzo sobre tablero de masonite, una limpieza superficial y la consolidación de la pintura.

Bibliografía

Luis Roig d'Alós. "Estudio histórico de la antigua techumbre del templo del Salvador de Sagunto del Excmo. Ayuntamiento de Valencia". *Penya esvaradora i delegació de "Lo Rat-Penat". "Il Jocs Florals de la Ciutat de Sagunto"*. Archivo histórico Roig Picazo.

La pintura mural al temple que representa una santa cena, fue arrancada para impedir que se perdiera ya que, como vemos en la fotografía, el lugar donde estaba ubicada, concretamente en el Hostal de la Castellona en Sagunto, estaba totalmente en ruinas, después de los acontecimientos de la Guerra Civil.

No han sido restauradas posteriormente y en la actualidad se puede observar una capa de suciedad superficial y algunos desprendimientos y pérdida de película pictórica, aunque en general su estado de conservación es bueno.

Figura 8.- Página siguiente. Primeras prospecciones de Luis Roig, previo al arranque del mural.





Figura 9.- Detalle del mural en su lugar de origen antes del proceso de arranque



Figura 10.- Dibujo realizado por Roig d'Alós de la reconstrucción de las pinturas del Hostal de la Castellona.



Figura 11.- Estado de la obra tras la restauración.



Figura 12.- Estado actual de la pintura del *Hostal de la Castellona* (Sagunto). Depósito en el Museo de Bellas Artes Valencia. Fotografía realizada en 2012.

Nº 3

Glorificación de San Esteban

Vicente López Portaña

(1772-1850)

99,87 m²

Fresco

Bóveda semiesférica del presbiterio

Cronología de la intervención 1961.

Debido a los acontecimientos de asalto, saqueo e incendio originados durante la Guerra Civil, las pinturas se encontraban cubiertas por una espesa capa de humo, con varias grietas y desprendimientos de pintura.

La restauración consistió en la consolidación, el retoque, la limpieza y la eliminación de los hogos en las pinturas de la bóveda.

Así mismo se pintaron las paredes, el techo, los fajones y se limpió el oro de la iglesia.

Bibliografía

IZQUIERDO RAMÍREZ, Alicia.
"Glorificación de San Esteban".
En: *La Gloria del Barroco*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009. Pág.: 277.

Informe técnico

"Restauración de la bóveda y presbiterio de la parroquia de San Esteban de Valencia". 1961. Archivo de la familia Roig Picazo. 4 p. INF_1961/RES_47.

El fresco representa la glorificación del santo titular, donde el autor situó en el centro la coronación de San Esteban Protomártir con la figura de Dios Padre, entre nubes. Frente a él la paloma que representa el Espíritu Santo, por encima la Virgen María y a su lado Cristo resucitado. En la parte baja vemos las figuras de tres de los santos patronos, San Vicente Ferrer en primer término, el beato Nicolás Factor y San Luis Bertrán. En el lado izquierdo se representan tres figuras alegóricas que aluden a las virtudes más destacables de San Esteban, la fortaleza, la caridad y una tercera no identificada hasta el momento.

Esta iglesia ha sido de nuevo restaurada por la Fundación de la Generalitat Valenciana, la Luz de las Imágenes en el 2009.



Figura 13.- Vista general durante el proceso de restauración en la iglesia de San Esteban de Valencia.



Figura 14.- Vista general de la pintura mural después de la restauración.



Figura 15.- Detalle de la pintura mural después de la restauración.



Figura 16.- Detalle de la obra en la actualidad, con la representación del San Esteban, después de la restauración de la Fundación La luz de las Imágenes.

Nº 4

El carro solar de Apolo

Círculo de Vicente Castelló

(1787-1860)

415 x 320 cm

Temple de cola

Procedente de la Casa Ferraz

Pertenece a la Diputación de Valencia

Depósito en el Museo de Bellas Artes

Valencia

Cronología de la intervención del 16 de enero de 1963 hasta el 2 de julio de 1963.

Todas las pinturas situadas en los techos y paredes de la casa Ferraz presentaban un buen estado de conservación.

En todas procedió al arranque de la pintura del techo y su transporte a lienzo. La desinfección, consolidación y limpieza de las pinturas.

Bibliografía

DEL VALLE BARTOLOMÉ, Paula; ROIG PICAZO, Pilar. "El conjunto de pinturas murales de la antigua casa Ferraz de Valencia. Pasado, presente y futuro". En: *16th International Meeting on Heritage Conservation*. Vol. 3. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006. Pág. 1485-1497.

DEL VALLE BARTOLOMÉ, Paula; ROIG PICAZO, M^a Pilar; SORIANO SANCHO, Pilar. "Los murales de la antigua casa Ferraz de Valencia. Propuestas para su futura exhibición". En: *Preprints of the XVII International Meeting on Heritage Conservation*. Castellón: fundación de la Comunidad Valenciana La Llum de les Imatges. Consellería de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008. Pág. 667-671.

Informe técnico

Estado de conservación de las pinturas. 28/09/1962. Archivo de la familia Roig Picazo. INF_1962/RES_57.

Los cinco techos albergados en la casa Ferraz, representaban paisajes mitológicos, románticos y decorativos, tratándose de una pintura alegre y luminosa.

Este mural se encontraba en el techo del salón principal del segundo piso y en él está representado Apolo, dios del sol, conduciendo su carro solar, encima de una nube.



Figura 17.- Visión general del carro solar de Apolo

Nº 5

La Santísima Trinidad

Círculo de Vicente Castelló

(1787-1860)

275 x 275 cm

Temple de cola

Procedente de la Casa Ferraz

Pertenece a la Diputación de Valencia

Depósito en el Museo de Bellas Artes

Valencia

Cronología de la intervención del 16 de enero de 1963 hasta el 2 de julio de 1963.

Buen estado de conservación.

Arranque de las pinturas y su traslado a lienzo, desinfección, consolidación y limpieza.

Bibliografía

DEL VALLE BARTOLOMÉ, Paula; ROIG PICAZO, Pilar. "El conjunto de pinturas murales de la antigua casa Ferraz de Valencia. Pasado, presente y futuro". En: *16th International Meeting on Heritage Conservation*. Vol. 3. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006. Pág. 1485-1497.

DEL VALLE BARTOLOMÉ, Paula; ROIG PICAZO, M^a Pilar; SORIANO SANCHO, Pilar. "Los murales de la antigua casa Ferraz de Valencia. Propuestas para su futura exhibición". En: *Preprints of the XVII International Meeting on Heritage Conservation*. Castellón: fundación de la Comunidad Valenciana La Llum de les Imatges. Conselleria de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008. Pág. 667-671.

Informe técnico

Estado de conservación de las pinturas. 28/09/1962. Archivo de la familia Roig Picazo. INF_1962/RES_57.

Sobre un gran círculo de nubes aparece en el centro de la composición una cruz vista en escorzo como atributo o "Arma Cristi", sustentada por dos ángeles mancebos. En la parte superior a la derecha la figura del Padre Eterno sostiene el globo terráqueo y con la mano diestra levantada. A su lado está Cristo con el torso desnudo mostrando las llagas de su pasión y rematado en la parte superior la paloma que representa el Espíritu Santo.

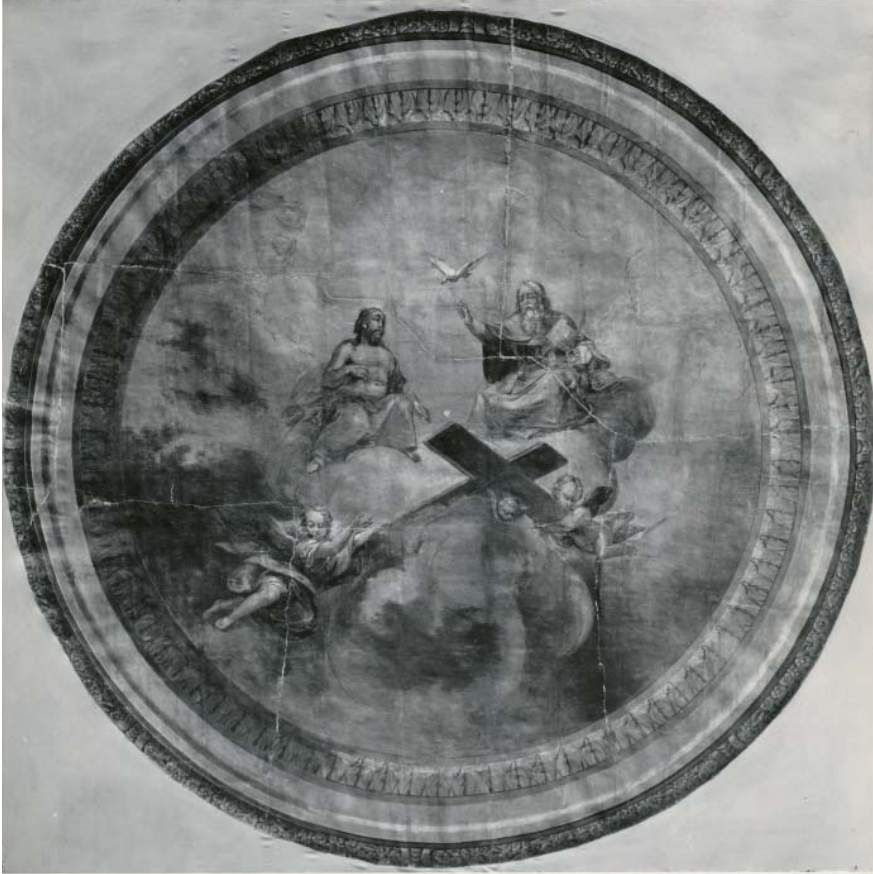


Figura 18.- Santísima Trinidad

Nº 6

Amorcillos en corro

Círculo de Vicente Castelló

(1787-1860)

269 x 243 cm

Temple de cola

Procedente de la Casa Ferraz

Pertenece a la Diputación de Valencia

Depósito en el Museo de Bellas Artes

Valencia

Cronología de la intervención del 16 de enero de 1963 hasta el 2 de julio de 1963.

Buen estado de conservación.

Arranque de las pinturas y su traslado a lienzo, desinfección, consolidación y limpieza.

Bibliografía

DEL VALLE BARTOLOMÉ, Paula; ROIG PICAZO, Pilar. "El conjunto de pinturas murales de la antigua casa Ferraz de Valencia. Pasado, presente y futuro". En: *16th International Meeting on Heritage Conservation*. Vol. 3. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006. Pág. 1485-1497.

DEL VALLE BARTOLOMÉ, Paula; ROIG PICAZO, M^a Pilar; SORIANO SANCHO, Pilar. "Los murales de la antigua casa Ferraz de Valencia. Propuestas para su futura exhibición". En: *Preprints of the XVII International Meeting on Heritage Conservation*. Castellón: fundación de la Comunidad Valenciana La Llum de les Imatges. Consellería de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008. Pág. 667-671.

Informe técnico

Estado de conservación de las pinturas. 28/09/1962. Archivo de la familia Roig Picazo. INF_1962/RES_57.

La Corona de Amorcillos se encontraba en el techo de la salita dormitorio del primer piso.

El mural es de forma ligeramente ovalada, en el se han representado cuatro amorcillos en círculo unidos entre sí por unas ramas formando una corona. En el centro se sitúa un quinto amorcillo también unido a estos por las mismas ramas.

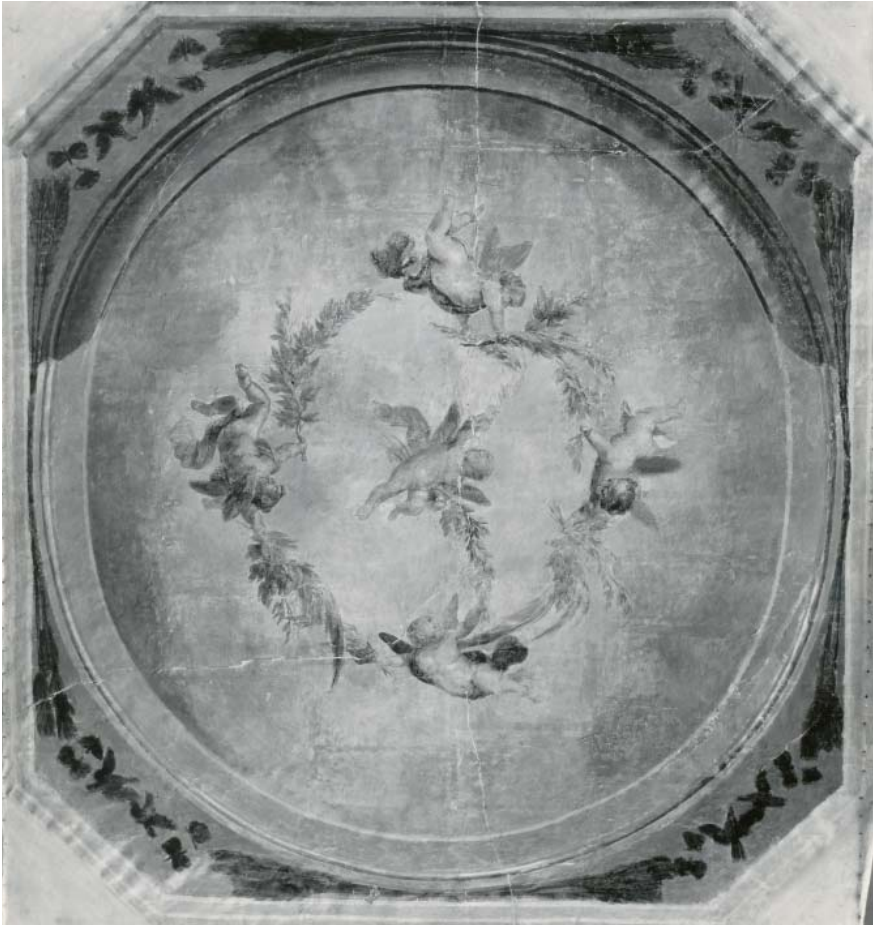


Figura 19.- Vista general de la obra durante el proceso de restauración

Nº 7

Venus ante el espejo

Círculo de Vicente Castelló

(1787-1860)

250 x 290 cm

Temple de cola

Procedente de la Casa Ferraz

Pertenece a la Diputación de Valencia

Depósito en el Museo de Bellas Artes

Valencia

Cronología de la intervención del 16 de enero de 1963 hasta el 2 de julio de 1963.

Buen estado de conservación.

Arranque de las pinturas y su traslado a lienzo, desinfección, consolidación y limpieza.

Bibliografía

DEL VALLE BARTOLOMÉ, Paula; ROIG PICAZO, Pilar. "El conjunto de pinturas murales de la antigua casa Ferraz de Valencia. Pasado, presente y futuro". En: *16th International Meeting on Heritage Conservation*. Vol. 3. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006. Pág. 1485-1497.

DEL VALLE BARTOLOMÉ, Paula; ROIG PICAZO, M^a Pilar; SORIANO SANCHO, Pilar. "Los murales de la antigua casa Ferraz de Valencia. Propuestas para su futura exhibición". En: *Preprints of the XVII International Meeting on Heritage Conservation*. Castellón: fundación de la Comunidad Valenciana La Llum de les Imatges. Consellería de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008. Pág. 667-671.

Informe técnico

Estado de conservación de las pinturas. 28/09/1962. Archivo de la familia Roig Picazo. INF_1962/RES_57.

Este mural se situaba en el techo del salón dormitorio en el primer piso.

La venus representa a la diosa romana del amor, la belleza y la fertilidad. Las joyas y rosas son características en estas representaciones. En el espejo, que normalmente lo sostiene Cupido, se ve el reflejo de la diosa.



Figura 20.- Vista general durante la restauración

Nº 8

Psique

Círculo de Vicente Castelló

(1787-1860)

417 x 300 cm

Temple de cola

Procedente de la Casa Ferraz

Pertenece a la Diputación de Valencia

Depósito en el Museo de Bellas Artes

Valencia

Cronología de la intervención del 16 de enero de 1963 hasta el 2 de julio de 1963

Buen estado de conservación

Arranque de las pinturas, desinfección, consolidación y limpieza.

Bibliografía

DEL VALLE BARTOLOMÉ, Paula; ROIG PICAZO, Pilar. "El conjunto de pinturas murales de la antigua casa Ferraz de Valencia. Pasado, presente y futuro". En: *16th International Meeting on Heritage Conservation*. Vol. 3. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006. Pág. 1485-1497.

DEL VALLE BARTOLOMÉ, Paula; ROIG PICAZO, M^a Pilar; SORIANO SANCHO, Pilar. "Los murales de la antigua casa Ferraz de Valencia. Propuestas para su futura exhibición". En: *Preprints of the XVII International Meeting on Heritage Conservation*. Castellón: fundación de la Comunidad Valenciana La Llum de les Imatges. Conselleria de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008. Pág. 667-671.

Informe técnico

Estado de conservación de las pinturas. 28/09/1962. Archivo de la familia Roig Picazo. INF_1962/RES_57.

Este mural se encontraba en el techo del salón en el primer piso. La representación podría tratarse del momento en que Mercurio rapta a Psique, cargada con libros, por orden de Júpiter para concederle la inmortalidad



Figura 21.- Vista general de la obra

Nº 9

Psique en el Olimpo

*Círculo de Vicente Castelló
(1787-1860)*

185 x 115 cm

Temple de cola

Procedente de la Casa Ferraz

Pertenece a la Diputación de Valencia

Depósito en el Museo de Bellas Artes

Valencia

Cronología de la intervención del 16 de enero de 1963 hasta el 2 de julio de 1963.

Buen estado de conservación.

Arranque de las pinturas, desinfección, consolidación y limpieza.

Bibliografía

DEL VALLE BARTOLOMÉ, Paula; ROIG PICAZO, Pilar. "El conjunto de pinturas murales de la antigua casa Ferraz de Valencia. Pasado, presente y futuro". En: *16th International Meeting on Heritage Conservation*. Vol. 3. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006. Pág. 1485-1497.

DEL VALLE BARTOLOMÉ, Paula; ROIG PICAZO, M^a Pilar; SORIANO SANCHO, Pilar. "Los murales de la antigua casa Ferraz de Valencia. Propuestas para su futura exhibición". En: *Preprints of the XVII International Meeting on Heritage Conservation*. Castellón: fundación de la Comunidad Valenciana La Llum de les Imatges. Conselleria de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008. Pág. 667-671.

Informe técnico

Estado de conservación de las pinturas. 28/09/1962. Archivo de la familia Roig Picazo. INF_1962/RES_57.

Esta obra, que se encontraba en el salón del primer piso de la Casa Ferraz, de acuerdo con el mito (se encuentra en la obra "El asno de oro" de Apuleyo), parece corresponder al momento en que Psique recibe el don de la inmortalidad en el Olimpo.

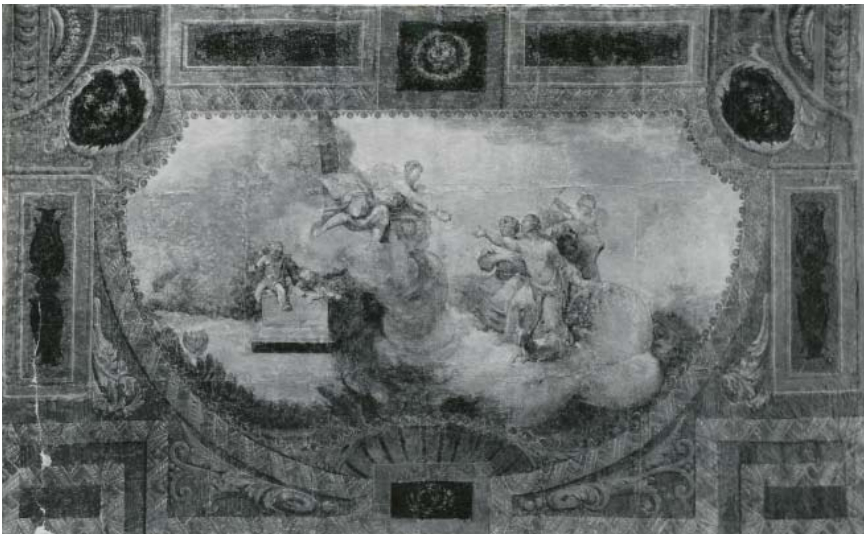


Figura 22.- Vista de la obra durante la restauración



Figura 23.- José Luis Regidor Merino durante el proceso de arranque



Figura 24.- Roig d'Alós y Víctor Manuel Gimeno Baquero colocando el mural arrancado para proceder a su restauración.



Figura 25.- José Luis Regidor desprotegiendo la pintura de la Vanidad.

Nº 10

Glorificación de la Institución de la Eucaristía

José Vergara

(1726-1799)

Fresco

Capilla de la Comunión de los Santos Juanes

Valencia

Cronología de la intervención 1965- 1966.

Los daños ocasionados durante la Guerra Civil, hizo que la pintura tuviera varios desprendimientos de la pintura, así como abolsamientos, faltantes parciales de la película pictórica y grietas. Debido a los incendios que se produjeron, la pintura poseía una densa capa de humo y microorganismos.

Realizó la consolidación, limpieza, estucado, reconstrucción pictórica y fijación de la pintura.

Bibliografía

REGIDOR MERINO, José Luis. "Restauración de la Cúpula de la Capilla de la Comunión de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia". En: *Restauración de pintura mural. Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2007. Pag. 133-145.

ROIG D'ALÓS, Luis. El Templo de los Santos Juanes. Monumento Histórico Artístico. Aspectos históricos de la reconstrucción Arquitectónica y elementos decorativos. 1963.

ROIG PICAZO, Pilar. *La Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Proceso de intervención pictórica 1936-1990*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990. 152 p.

Informe técnico

Informe técnico sobre la restauración llevada a cabo en la Iglesia de los Santos Juanes. Noviembre de 1947. Archivo de la familia Roig Picazo. INF_1947/RES_26.

La composición está basada en el conjunto de tres anillos concéntricos, formados por figuras que van disminuyendo su tamaño para aumentar la sensación de perspectiva. Por otro lado destaca la representación, a modo longitudinal y a los pies del Altar Mayor, de La Santísima Trinidad y entre los patriarcas, evangelistas y apóstoles, las figuras destacadas de los Santos Juan Bautista y Evangelista. En la zona de los pies de la capilla, se sitúa la Esperanza sobre una cornisa en cuyo interior aparece la representación de la Última Cena.



Figura 26.- Estado de conservación en el que se encontraba la cúpula de la Capilla de la Comunión tras el incendio de 1936.

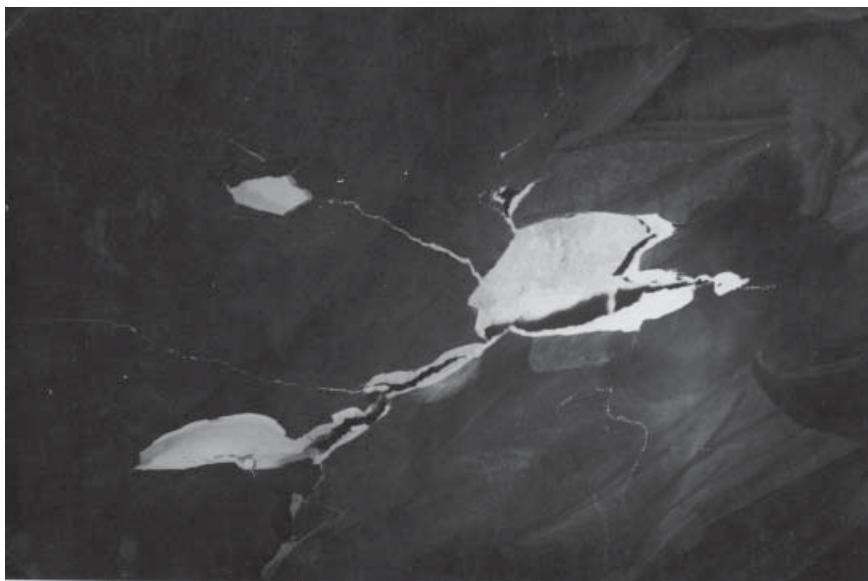


Figura 27.- Detalle del agrietamiento y descamación de la capa de intonaco por efecto del incendio



Figura 28.- Roig d'Alós trabajando en el fragmento de uno de los cautivos anexas a la figura de San Pedro Nolasco, situado sobre la cornisa en la cúpula de la Capilla de la Comunión.



Figura 29.- Vista de la cúpula después de su restauración.

FICHAS DE INTERVENCIÓN EN
PINTURA DE CABALLETE

Nº 11

San Francisco de Paula

Juan de Juanes

(1510 - 1579)

195 x 109 cm

Óleo sobre tabla

Capilla de San Francisco de Paula

Iglesia de San Miguel y San Sebastián

Valencia

Cronología de la intervención 1960.

La tabla se encontraba gravemente deteriorada como consecuencia del asalto a la iglesia durante la Guerra Civil. Los laterales de la tabla habían sido reconstruidos en una restauración de época desconocida.

En su intervención se centró básicamente en devolverle al soporte la estabilidad perdida y en el estucado de las lagunas con su posterior retoque pictórico.

Bibliografía

“Un Juan de Juanes restaurado. El San Francisco de Paula que se venera en la iglesia de San Sebastián”. *Las Provincias*, Abril de 1960.

BENITO DOMÉNECH, F. *Juan de Juanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000. 269 p.

SERRA DESFILIS, A. “San Francisco de Paula”. En: *Áreas expositivas y análisis de obras. Catálogo de la exposición*; La Luz de la Imágenes. 3 vol. Catedral de Valencia, 4 de febrero 30 de junio. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, vol. II pp.136-137.

En esta obra, una de las más representativas y conocidas de la producción de Juan de Juanes, San Francisco de Paula aparece representado como un ermitaño delante de un paisaje. Vestido con un sayal marrón con capucha y descalzo, se apoya en un largo bastón, mientras señala con el dedo índice de la mano derecha el círculo rodeado de rayos que tiene inscrito en su interior “CHARITAS”. Tras él, vemos una mitra situada en el suelo, interpretándose como una renuncia voluntaria a una prelatura.

Está atribuida a Juan de Juanes por Palomino (1715-1724), Ponz (1774), Orellana (ca.1800), Ceán (1800), Viñaza (1889), Ángulo (1954) o Benito Doménech (2000).

Figura 30.- Página siguiente.
Luis Roig durante el proceso de consolidación.





Figura 31.- Registro durante el proceso de estucado (1960).



Figura 32.- Estado actual.

Nº 12

Santa Marta y San Clemente

Gonçal Peris Sarrià

(c. 1380-1451)

114 x 74 cm

Temple sobre tabla

Museo Catedralicio Diocesano

Catedral de Valencia

Cronología de la intervención 1954.

Esta obra se encontraba gravemente afectada por el incendio producido durante la Guerra Civil. Las tablas de madera que forman el ensamble estaban alabeadas por la contracción producida por el fuego. Habían formaciones de moho sobre los barnices.

El proceso de restauración consistió en el refuerzo de la tabla por el reverso, la desinfección de las esporas adheridas a la madera e impermeabilización y la colocación de un tablero por el reverso. Por el anverso se procedió a una limpieza respetando la pátina. Durante el proceso se redujeron las ampollas derivadas de la cercanía del fuego, se eliminó la exudación de resina, se sentaron los levantamientos producidos por el fuego y se eliminaron antiguas restauraciones.

Bibliografía

GÓMEZ FRECHINA, José. "Gonçal Peris Sarrià". En: *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2006. Pág 72-74.

GÓMEZ FRECHINA, José. "Santa Marta y San Clemente". En: *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009. Págs. 108-109.

INEBA, Pilar. "Santa Marta y San Clemente". En: *El nacimiento de una pintura: de lo invisible a lo visible*. Museo de Bellas Artes. Valencia, 2010. Pág. 166-171.

Informes técnicos

"Santa Marta y San Clemente". Archivo de la familia Roig Picazo. 7/06/1954. 2 p. INF_1954/RES_29.

Figuras 33 y 34.- Detalle antes y después de la restauración.

Esta tabla procede del panel central de un retablo de la Catedral de Valencia. Aquí está representada Santa Marta a la izquierda y San Clemente a la derecha ocupando todo el espacio compositivo. Las vestimentas de los personajes están llenas de motivos de riqueza y variedad, se puede deber a que en esa época, Valencia era uno de los principales centros de producción textil dentro de España.





Figura 35.- Estado previo a la restauración de 1954.



Figura 36.- Registro durante el proceso de restauración de 1954.



Figura 37.- Estado actual.

Nº 13

La Transfiguración

Jaime Baco, alias Jacomart

(1411-1461)

115 x 76 cm

Óleo sobre tabla

Museo Catedralicio Diocesano

Catedral de Valencia

Cronología de la intervención 1954.

Oscurecimiento superficial por los barnices y acumulaciones de grasas producidas por el negro de humo de las velas y el ácido esteárico de la cera. Los pigmentos se habían oxidado y los colorantes se habían transformado por la desintegración de los óxidos metálicos.

En el proceso de intervención se eliminaron las resinas y barnices, así como las grasas acumuladas. Se engatillaron las tablas y se desinfectó de las larvas y esporas.

Bibliografía

BENITODOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. *La clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001. 476p.

GÓMEZ FRECHINA, José. "Transfiguración" En: *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009. Págs. 162-163.

Informes técnicos

"La Transfiguración". Archivo de la familia Roig Picazo. 7/06/1954. 3 p. INF_1954/RES_30.

La composición se divide en dos registros: en el superior Cristo con túnica y manto aparece en posición frontal en el interior de una mandorla con los brazos levantados y las palmas de las manos extendidas, rodeado por una luminosa aureola compuesta por rayos dorados y estrellas; a la derecha e izquierda, aparecen Moisés y Elías, representados como venerables patriarcas arrodillados sobre nubes

y en actitud dialogante con Jesús. En la parte inferior se representan a los apóstoles Pedro, Santiago y Juan, con una expresión de asombro ante la visión.



Figura 38.- Registro tras la restauración de 1954.



Figura 39.- Estado actual.

Nº 14

San Vicente Ferrer

Joan Reixach

(1431-1486)

113 x 44cm

Temple y óleo sobre tabla

Museo Catedralicio Diocesano

Catedral de Valencia

Cronología de la intervención 1954.

La tabla presentaba un oscurecimiento superficial debido a los barnices y grasas producidas por el humo de las velas y el ácido esteárico de la cera.

Se realizó una delicada limpieza, eliminando las exudaciones de resina derivadas del proceso de calentamiento de la tabla durante los incendios producidos en la Guerra Civil.

Bibliografía

SOLER D'HYVER, Carlos. "San Vicente Ferrer". En: *Áreas expositivas y análisis de obras. Catálogo de la exposición*; La Luz de la Imágenes. 3 vol. Catedral de Valencia, 4 de febrero 30 de junio de 1999. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, vol II pp.410-411.

Esta tabla que estuvo atribuida en tiempos de Roig d' Alós a Jacomart, representa a San Vicente de cuerpo entero en actitud de predicar, con túnica negra y blanca de dominico, lleva en su mano izquierda un libro encuadernado en rojo. En 1999 fue restaurada por "La luz de las imágenes" para una exposición que se celebró en la Catedral de Valencia bajo el título: *Sublime*

Informes técnicos

"San Vicente Ferrer". Archivo de la familia Roig Picazo. 7/06/1954. 3 p. INF_1954/RES_31.



Figuras 40 y 41.- Detalle antes y después de la restauración.



Figura 42.- Estado de la tabla durante la restauración.



Figura 43.- Estado actual.

Nº 15

San Dionisio

Rodrigo de Osona

(1440-1518)

107,5 x 80 cm

Óleo sobre tabla

Museo Catedralicio Diocesano

Catedral de Valencia

Cronología de la intervención aprox. 1954.

Esta tabla se encontraba en muy mal estado de conservación, con la superficie ennegrecida por el humo de los incendios producidos durante la Guerra Civil. La capa pictórica no resistió las altas temperaturas, sufriendo muchas pérdidas.

La restauración consistió en la estabilización del soporte y la consolidación de la película pictórica.

Informe técnico

"San Dionisio". Sin fecha.

Archivo de la familia Roig Picazo.

1 p. INF_/RES_16.



Figura 44.- Registro fotográfico de la obra durante el proceso de restauración.



Figura 45.- Registro fotográfico de la obra, actualmente en proceso de restauración.

Nº 16

Piedad

Marçal de Sax

S. XV

0,81 x 0,60 cm

Óleo sobre tabla

Museo Catedralicio Diocesano

Catedral de Valencia

Cronología de la intervención 1954.

La pintura poseía una densa capa de suciedad y de barnices oxidados, además poseía algunos desprendimientos de pintura.

La restauración consistió en la consolidación de la pintura y la eliminación de los barnices, para proceder a continuación con el proceso de estucado y la reintegración pictórica.

Informe técnico

"La Piedad". Sin fecha. Archivo de la familia Roig Picazo. 1 p. INF_/RES_8.



Figura 46.- Fotografía con luz rasante de la obra antes de la restauración.



Figura 47.- Obra después de la restauración.

Nº 17

Adoración de los Pastores

Felipe Pablo de San Leocadio

(1447-1520)

131 x 153 cm

Temple con veladuras al óleo sobre tabla

Museo Catedralicio Diocesano

Catedral de Valencia.

Cronología de la intervención aprox. 1954.

La superficie se encontraba ennegrecida por las capas de suciedad y barnices oxidados. Poseía algunas lagunas como consecuencia de los movimientos de los ensamblajes de las tablas.

Durante el proceso de intervención se eliminó la suciedad y el estrato de barniz. Con posterioridad se realizó el proceso de estucado de las lagunas y realizó la reintegración pictórica.

Bibliografía

SOLER D'HYVER, Carlos. "Adoración de los pastores". En: *Áreas expositivas y análisis de obras. Catálogo de la exposición; La Luz de la Imágenes*. 3 vol. Catedral de Valencia, 4 de febrero 30 de junio. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, vol II pp.446-447.

Se trata de una obra compuesta por cinco tablas verticales unidas entre sí, rematada en forma de arco. Se representa a los pastores adorando al niño ante la Virgen María y San José. A la izquierda se asoman las cabezas del buey y la mula y en lo alto, al fondo, se reconoce la figura de un ángel entre las nubes, anunciando el nacimiento a su pastor. En 1999 fue restaurada por la Fundación de la Generalitat Valenciana "La luz de las imágenes", para la exposición *Sublime*.



Figura 48.- Registro durante la restauración de 1954.



Figura 49.- La tabla durante la restauración de 1954.



Figura 50.- Estado actual.

Nº 18

El arcángel San Miguel

Vicente Macip

(1475-1550)

114 x 0,27 cm

Tabla

Museo Catedralicio Diocesano

Catedral de Valencia

Cronología de la intervención aproximadamente 1954.

Procede de los fondos de obras afectadas por el incendio del desaparecido Museo Diocesano, instalado en el antiguo edificio del Palacio Arzobispal. La obra presentaba exudaciones de resina provocados por la cercanía al fuego. La figura de San Miguel estaba totalmente cubierta por una capa de grasa, humo y probablemente de barnices oxidados. En algunas zonas la pintura se había separado de la preparación creando abolsamientos.

Le realizó una limpieza, eliminando todas las capas de suciedad. A través de la fotografía distinguimos que consolidó la superficie, devolviéndole la estabilidad y plenitud a la obra.

Bibliografía

BENITODOMÉNECH, Fernando; GALDÓN, José Luis. *Vicente Macip (h. 1475-1550)*. Museo de bellas Artes de Valencia. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1997. 221 p.

Pertenecía, según Vilanova y Viñaza (Benito, 1997: 190-191), junto con otra tabla de San Benito, a unas puertas de oratorio en la sacristía. Las dos obras y por tanto procedentes de un guardapolvo de retablo, son de formato estrecho y alargado.

Informes técnicos

"Ángel San Miguel". Sin fecha.
Archivo de la familia Roig Picazo.
1 p. INF_/RES_17.



Figura 51.- Estado de conservación antes de la restauración.

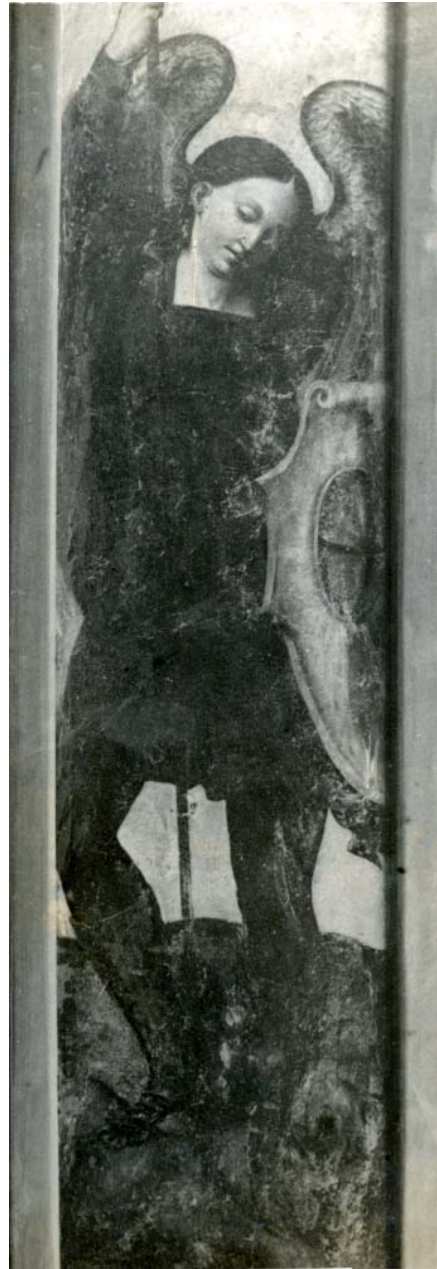


Figura 52.- La tabla después de la restauración.

Nº 19

Ángel Custodio

Juan de Juanes

(1510-1579)

99,5 x 75,5 cm

Óleo sobre tabla

Museo Catedralicio Diocesano

Catedral de Valencia

Cronología de la intervención 1954.

Se encontraba deteriorada por el movimiento natural de dilatación y contracción de las maderas, ya que contenía en su interior mucha cantidad de sabia resinosa que se manifestó por el exceso de calor del incendio de 1936 exudando hacia la superficie los barnices que junto con las grasas que le oprimían con el ácido esteárico acumulado, se fundieron, formando unas rayas de arriba a abajo en forma de peinado paralelo o lluvia de resina, levantando unos abolsamientos por toda la superficie y escamas.

En el proceso de restauración se eliminaron tanto los barnices alterados como las exudaciones de resina. Se levantaron los repintes de anteriores restauraciones y se consolidaron los abolsamientos.

Bibliografía

BENITODOMÉNECH, Fernando; GALDÓN, José Luis. *Vicente Macip (h. 1475-1550)*. Museo de bellas Artes de Valencia. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1997. 221 p.

BENITODOMÉNECH, Fernando. *Juan de Juanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000. 269 p.

La figura del Ángel Custodio sostiene en su mano derecha una espada, mientras que en la izquierda sujeta una corona alusiva a la ciudad y reino de Valencia. Lleva una túnica blanca y un manto rojo flotando al viento, con las alas desplegadas mientras adelanta su pierna izquierda, afianzando así su presencia.

En 1999 fue restaurada por la Fundación valenciana "La luz de las imágenes" con motivo de la exposición *Sublime*.

Informes técnicos

"Ángel Custodio". 5/07/1954.
Archivo de la familia Roig Picazo.
3 p. INF_1954/RES_32.



Figura 53.- Estado de conservación antes de la restauración de 1954.



Figura 54.- Registro durante el proceso de restauración.



Figura 55.- Estado actual.

Nº 20

Conversión de Saulo

Juan de Juanes

(1510-1579)

83x 62 cm

Temple sobre tabla

Museo Catedralicio Diocesano.

Catedral de Valencia.

Cronología de la intervención 1954.

Al igual que el conjunto de obras anteriores procede de los fondos del antiguo Museo Diocesano, experimentó los desastres en su estructura pictórica debido a la cercanía del fuego. Se formaron abolsamientos en la capa pictórica y los pigmentos sufrieron una pequeña transformación por el exceso de calor.

El proceso de restauración consistió en la eliminación de los microorganismos por el reverso de la tabla; el engatillado de las uniones con palomillas de hierro impermeabilizando el reverso al tiempo que se colocó un marco para sujetarla. Por el anverso se eliminaron los barnices y grasas.

Bibliografía

BENITO DOMÉNECH,
Fernando. *Juan de Juanes. Una
nueva visión del artista y su obra.*
Valencia: Consorci de Museus de
la Comunitat Valenciana, 2000.
269 p.

La figura de Cristo aparece en la parte superior de medio cuerpo sobre una nube. En la parte inferior está representado Saulo encima de un caballo abatido y dos soldados de pie en el lado izquierdo, de los cuales uno huye tapándose los oídos con las manos.

Informes técnicos

"La caída de San Pablo".
5/07/1954. Archivo familia Roig
Picazo. 3 p. INF_1954/RES_33.



Figura 56.- Estado de conservación antes de la restauración de 1954.



Figura 57.- Registro durante el proceso de restauración.



Figura 58.- Estado actual.

Nº 21

Descendimiento de la Cruz

Juan de Juanes

(1510-1579)

92 x 77 cm

Óleo sobre tabla

Museo Catedralicio Diocesano

Catedral de Valencia

Cronología de la intervención aprox. 1954.

La obra se encontraba muy deteriorada con pérdidas puntuales de película pictórica y oxidación de los barnices. Las tablas presentaban deformaciones y alabeos.

La restauración consistió en consolidar la pintura, eliminar los barnices, las grasas y antiguos repintes. Por el reverso se realizó un engatillado con palomillas.

Bibliografía

BENITO DOMÉNECH,
Fernando. *Juan de Juanes. Una
nueva visión del artista y su obra.*
Valencia: Consorci de Museus de
la Comunitat Valenciana, 2000.
269 p.

Informe técnico

"Descendimiento". Sin fecha.
Archivo de la familia Roig Picazo.
1 p. INF_/RES_18.



Figura 59.- Estado actual de la obra

Nº 22

El arcángel San Miguel y Santa Bárbara

Juan de Juanes
(1510-1579)
66 x 53 cm
Óleo sobre tabla
Museo Catedralicio Diocesano
Catedral de Valencia

Cronología de la intervención aprox. 1954.

La tabla se encontraba alabeada, con los barnices oxidados y con craqueladuras.

La restauración consistió en la rectificación del alabeo a través de un engatillado y la consolidación de la preparación y película pictórica. Eliminó los barnices y reintegraciones anteriores para realizar un retoque más ajustado

Bibliografía

BENITO DOMÉNECH, Fernando.
Juan de Juanes. Una nueva visión del artista y su obra.
Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000. 269 p.

Informe técnico

"San Miguel y Santa Bárbara".
Sin fecha. Archivo de la familia Roig Picazo. 1 p. INF_/RES_19.

Ambos santos están sentados sobre un pretil que dobla por el lado izquierdo. Al fondo se intuye el paisaje montañoso.



Figura 60.- Estado actual de la obra

Nº 23

San Vicente Ferrer y San Luis de Anjou

Juan de Juanes

(1510-1579)

66 x 53 cm

Óleo sobre tabla

Museo Catedralicio Diocesano

Catedral de Valencia

Cronología de la intervención aprox. 1954.

Esta tabla que forma “pendant” con la anterior, presentaba un estado de conservación similar a su homóloga, llevándose a término unos procesos de similares características.

Bibliografía

BENITO DOMÉNECH, Fernando.
Juan de Juanes. Una nueva visión del artista y su obra.
Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000. 269 p.

Informe técnico

“San Vicente y San Luis”. Sin feha. Archivo de la familia Roig Picazo. 1 p. INF_/RES_20.

Esta tabla, por su formato apaisado, formaría parte, junto con la anterior, de la predela de algún retablo.

Aquí, se han representado a los dos santos con sus respectivos atributos iconográficos, ante un paisaje con unos barcos navegando hacia una ciudad con puerto, identificados como el milagro de la provisión de trigo a la ciudad de Barcelona, augurado por el santo dominico valenciano.



Figura 61.- Estado actual de la obra

Nº 24

Ecce Homo

Copia del original de Juan de Juanes
79 x 58 cm (83 x 62 cm original)
Óleo sobre lienzo
Museo Catedralicio Diocesano
Catedral de Valencia

Cronología de la intervención aprox. 1954.

Aún a pesar de la escasa documentación sobre la obra, consta a nivel de registros fotográficos que fue intervenida en la década de los años 50.

Bibliografía

BENITO DOMÉNECH,
Fernando. *Juan de Juanes. Una
nueva visión del artista y su obra.*
Valencia: Consorci de Museus de
la Comunitat Valenciana, 2000.
269 p.

Informe técnico

"Ecce Homo". Sin fecha.
Archivo de la familia Roig Picazo.
1 p. INF_/RES_21.

Se representa a Cristo coronado de espinas, atado y sosteniendo una caña a modo de cetro. La figura destaca sobre el fondo oscuro.

Según Benito debe tratarse de una copia de Maella realizada a partir del original ubicada en el Museo del Prado.

Figura 62.- Vista de la obra en el aula de restauración.

Figura 63.- Registro después de la restauración de 1954.



Nº 25

Los Improperios

Maestro de Alcira

(siglo XVI)

198,7 x 232,5 cm

Óleo sobre tabla

Museo Catedralicio Diocesano

Catedral de Valencia

Cronología de la intervención 1955.

Uno de los principales daños deriva del movimiento de las colas de milano repartidas en las uniones de las tablas.

En relación con los pormenores de la restauración, Roig d'Alós señala la necesidad de trasladar la obra fuera de la Catedral para tratar de conseguir un nivel adecuado de temperatura y humedad controladas en la obra.

Bibliografía

SOLER D'HYVER, Carlos. "Los Improperios". En: *Áreas expositivas y análisis de obras. Catálogo de la exposición*; La Luz de la Imágenes. 3 vol. Catedral de Valencia, 4 de febrero 30 de junio. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, vol II pp.458-459.

Informes técnicos

"El Expolio de Cristo". 14/07/1955. Archivo de la familia Roig Picazo. 2 p. INF_1955/RES_34.

Adscrita a Vicente Macip en tiempos de Roig d'Alós, ha sido en la actualidad restituida a la nómina del Maestro de Alcira. La composición está resuelta en tres secciones: a la izquierda Pilatos sentado en un escabel, aconsejado por dos ancianos judíos, ordena el castigo de Cristo; en el centro y al fondo, unas mujeres se asoman desde un óculo y contemplan la escena; a la derecha, Cristo sentado recibe las afrentas de tres soldados.

En 1999 fue restaurada por la Fundación de la Generalitat Valenciana "La luz de las imágenes" al igual que las anteriores para la exposición que se celebró en la Catedral de Valencia bajo el título: *Sublime*.



Figura 64.- Registro tras el proceso de restauración.



Figura 65.- Estado actual.

Nº 26

Santo Entierro

*Fernando de los Llanos y
Fernando Yañez de la Almedina
(1505 - 1525) y (1505-1537)
73 x 187 cm
Óleo sobre tabla
Museo Catedralicio Diocesano
Catedral de Valencia*

Cronología de la intervención aproximadamente 1955.

Esta tabla se suma al conjunto de obras que sufrieron las lamentables condiciones derivadas del saqueo e incendio del Museo Diocesano durante la Guerra Civil. Presentaba muchos abolsamientos y estaba muy ennegrecida por el humo del fuego.

La intervención de recuperación consistió en la reducción de los abolsamientos, la consolidación de la película pictórica y su limpieza, eliminando los barnices oxidados y las grasas acumuladas.

Bibliografía

BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009. 287 p.

SOLER D'HYVER, Carlos. "Santo Entierro". En: *Áreas expositivas y análisis de obras. Catálogo de la exposición*; La Luz de la Imágenes. 3 vol. Catedral de Valencia, 4 de febrero 30 de junio. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, vol II pp.430-431.

Procedente de la predela del retablo de los Santos médicos Cosme y Damián en la Catedral de Valencia. Parte de una agrupación central con el cuerpo yacente de Cristo, la Virgen, Magdalena, las santas mujeres en diversas posiciones y Nicodemo y José de Arimatea detrás. San Juan, de pie y en la parte izquierda de Cristo, participa con el dolor, cerrando la composición dos soldados.

La predela fue de nuevo restaurada en 1998 con motivo de la exposición de Los Hernandos en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Informes técnicos

"Entierro de Cristo". Sin fecha.
Archivo familia Roig Picazo. 1 p.
INF_/RES_22.



Figura 66.- Estado de conservación de la tabla antes de la restauración.



Figura 67.- Registro durante el proceso de restauración.



Figura 68.- Estado actual.

Nº 27

El Niño Jesús

Martín de Vos

(1532-1603)

73 x 53 cm

Óleo sobre lienzo

Real Colegio del Corpus Cristi

Valencia

Cronología de la intervención 1959.

Se encontraba ennegrecido por una gran sedimentación de suciedad y el marco estaba deteriorado.

El proceso de restauración consistió en primer lugar en una limpieza general y la eliminación del barniz. Se realizó un entelado y en el marco se rellenaron los faltantes con cola de pescado y alabastro. Se fijaron los levantamientos de la película pictórica y se procedió al retoque pictórico. Cabe destacar, dentro del proceso de intervención, la eliminación de un repinte de pudor en forma de paño.

Bibliografía

BENITO DOMÉNECH,
Fernando. *Pinturas y pintores en
el Real Colegio del Corpus Christi*.
Valencia: Federico Doménech. S.
A., 1980. 391 p.

Estaba atribuido en tiempos de Roig d' Alós a Francisco Ribalta. El Niño Jesús se representa de cuerpo entero y desnudo con un orbe en la mano y con la otra en actitud de bendecir.

Informes técnicos

"Niño Jesús". 3/12/1959.
Archivo de la familia Roig Picazo.
2 p. INF_1959/RES_44.

No ha sido intervenida desde la restauración practicada por Roig d'Alós.

Figura 69.- Testigos del proceso de limpieza.

Figura 70.- Limpieza con el mantenimiento del repinte de pudor.

Figura 71.- Limpieza final.





Figura 72.- Estado actual.

Nº 28

La Crucifixión de San Pedro

*Copia del original de Michelangelo Merisi,
Il Caravaggio
(1573-1610)
230 x 179 cm
Óleo sobre lienzo
Real Colegio del Corpus Christi
Valencia*

Cronología de la intervención 1954.

El cuadro presentaba unos barnices muy envejecidos y oxidados, con varios repintes y con 62 parches que habían sido colocados con cola de conejo en una intervención no muy ortodoxa probablemente en el siglo XIX.

La restauración consistió en la eliminación de los parches, protegiendo la superficie previamente. Posteriormente desinfectó la tela y realizó un entelado de toda la pieza, estucó los faltantes con coleta y procedió al retoque pictórico mediante barniz almáciga y pigmentos. Por último barnizó toda la superficie con almáciga.

Bibliografía

AAVV. "Martirio de San Pedro". *Recuperando nuestro Patrimonio*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1999. ISBN: 84-482-2006-4. Pág. 38.

BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*. Valencia: Federico Doménech S. A. 1980. 391 p.

BENITO GOERLICH, Daniel. "Juan de Ribera y las Artes. Sensibilidad, gusto y aliño al servicio de una fe sincera". En: *Pastor Sanctus Virtutis Cultor. El legado del Patriarca Juan de Ribera IV centenario*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2011. págs. 17-29.

Informes técnicos

" Martirio de San Pedro". 26/01/1954. Archivo de la familia Roig Picazo. 2 p. INF_1954/RES_27.

Figura 73.- Estado de conservación de la obra antes de la restauración.

Esta copia del original de Caravaggio fue adquirida por el arzobispo Juan de Ribera en Roma en el año 1601. Se trata de un lienzo de un tamaño casi idéntico al original y con el que concuerda en casi todos los detalles.





Figura 74.- Registro tras el proceso de restauración.



Figura 75.- Estado actual.

Nº 29

Sor Margarita Agullona

Ribalta

(1565 x 1628)

183 x 115 cm

Óleo sobre lienzo

Real Colegio del Corpus Christi

Valencia

Cronología de la intervención entre 1953 y 1954.

El lienzo se encontraba reseco, sucio y con algunos rasguños y orificios.

El proceso de restauración consistió en la realización de un entelado con tela de la casa Viguer y pasta de cola. Eliminó la capa de protección colocada previamente y procedió a una limpieza a fondo con copaiba y alcohol. Estucó los faltantes, los retocó y barnizó toda la superficie con almáciga y copaiba.

Bibliografía

BENITO DOMÉNECH,
Fernando. *Pinturas y pintores en
el Real Colegio del Corpus Christi*.
Valencia: Federico Doménech. S.
A. , 1980. 391 p.

Informes técnicos

"Sor Margarita Agullona".
11/01/1954. Archivo de la familia
Roig Picazo. 2 p. INF_1954/
RES_28.

Margarita Agullona era una religiosa perteneciente a la Tercera orden de San Francisco. Está representada de medio perfil arrodillada con las manos cruzadas sobre el pecho frente a una cruz. En lo alto se sitúa el escudo del Patriarca Ribera (Benito, 1980: 301-302).



Figura 76.- El lienzo tras la restauración de Roig d' Alós.



Figura 77.- Estado actual.

Nº 30

Santa Cena

Ribalta

(1565 x 1628)

478 x 266 cm

Óleo sobre lienzo

Real Colegio del Corpus Christi

Valencia

Cronología de la intervención 1965.

Probablemente unos de los daños más importantes en esta obra sea el derivado de su utilización como lienzo bocaporte de la Capilla del Real Colegio. Con infinidad de alteraciones, faltantes, desgastes, roturas y abrasiones, como consecuencia de ser mostrada u ocultada detrás de unas guías montadas sobre correderas y poleas. Su estado de conservación era lamentable, ya que la madera sobre la cual se apoyaba el lienzo sufría variaciones de temperatura y humedad dañando y deteriorando el lienzo haciendo que en algunas partes la película pictórica y la preparación se desprendieran y en otras formaran abolsamientos. Además toda la superficie presentaba una capa de barniz y aceites oxidados por el tiempo.

Bibliografía

BENITODOMÉNECH, Fernando.
Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi.
Valencia: Federico Doménech. S.
A. , 1980. 391 p.

Este lienzo representa el momento preciso de la institución de la Eucaristía justo antes de anunciar Cristo la traición de Judas.

Informes técnicos

Estado actual del Lienzo pintado al óleo la Sagrada Cena de Ribalta en el Real Colegio del Corpus Christi. 17/03/1965. Archivo de la familia Roig Picazo. 2 p. INF_1965/RES_68.

Figura 78.- Página siguiente.
Estado actual.



Nº 31

La Inmaculada con los Jurados de la Ciudad

Jerónimo Jacinto de Espinosa

(1600 – 1667)

400 x 430 cm

Óleo sobre lienzo

Sala Dorada del Consolat del Mar

Valencia

Cronología de la intervención 1954.

Desconocemos los pormenores de los trabajos de restauración pero cabe especular en un considerable y general mal estado de la obra derivado principalmente por los sucesivos traslados y cambios de ubicación, así como por la fragilidad de su estructura al tratarse de una obra de extraordinario gran formato.

Bibliografía

AAVV. *Restauracions pictòriques Municipals*. Gràfiques Paterna, Valencia, 1995.

BENITO GOERLICH, Daniel. "María y la iglesia de Valencia: La Mare de Déu". En: *Àreas expositives y anàlisis de obres*. Catálogo de la exposición; La Luz de la Imágenes. 3 vol. Catedral de Valencia, 4 de febrero 30 de junio. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, vol II pp.221-231.

LLORENS HERRERO, Margarita; CATALÁ GORGUES, Miguel A. *La Inmaculada concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007. P. 363-368 (página web: gva.es)

PÉREZ SANCHEZ, Alfonso. E. *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600–1667)*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000. 206 p. pp. 192-193.

SENTI ESTEVE, Carlos . "La joya del arte valenciano que está siendo restaurada en la Lonja". *Jornada*, 9 de septiembre de 1954. Pág. 3.

La pintura muestra a los seis jurados, ataviados con sus características togas o gramallas de terciopelo carmesí, el racional y los síndicos, todos arrodillados ante el altar sobre el que se halla situada la imagen de la Inmaculada, adornada con un espléndido manto bordado y riquísimas joyas, destacando la corona imperial de plata, minuciosamente labrada. La imagen rodeada de una aureola probablemente de plata y colocada sobre una peana de querubines, debió de arraigar como modelo en Valencia, repitiéndose en numerosas ocasiones. En la parte superior se sitúan unos ángeles con filacterias de invocaciones marianas y en la parte inferior, parejas de querubines sosteniendo el escudo real, el pontificio y el de la ciudad.



Figura 79- Registro del estado de conservación del lienzo en 1954.



Figura 80.- Estado actual.

Nº 32

Nuestra Señora de la Sapienza

Nicolás Falcó

Activo en Valencia desde fines del s. XV al primer tercio del s. XVI

186 x 156 cm

Temple sobre tela y tabla

Capilla de la Universidad. Estudi General

Valencia

Cronología de la intervención 1960.

La obra debía presentar infinidad de pequeños faltantes derivados de la superposición de coronas, diademas y potencias en las cabezas de la Virgen y el Niño. Estos elementos de orfebrería que hoy no se conservan, afectaron lamentablemente a la estabilidad de la obra en una de las zonas más comprometidas estéticamente al tratarse del punto de atención en los rostros de las imágenes titulares.

Bibliografía

BARROS GARCÍA, José Manuel. "Características de la obra". En: *Nuestra Señora de la Sapiencia patrona de la Universitat de València. Estudi general*. Valencia: Universitat de València, 1989. Pág. 43-51.

BENITO GOERLICH, Daniel. "El cuadro y su historia". En: *Nuestra Señora de la Sapiencia patrona de la Universitat de València. Estudi general*. Valencia: Universitat de València, 1989. Pág. 9-31.

BENITO GOERLICH, Daniel. *La capilla de la Universitat de València*. Valencia: Universitat de València, 1990. 182 p.

SOLER D'HYVER, Carlos. "La Virgen de la Sabiduría de la Universidad de Valencia y Nicolás Falcó I". *Revista Archivo de Arte Valenciano*, 1966. Nº 37, p. 87-93.

Informe técnico

"La Virgen de la Sapiencia". 1960. Archivo Familia Roig Picazo. 1 p. INF_1960/RES_45.

En esta pintura se representa a la Virgen sentada en un trono y sosteniendo en sus rodillas al Niño Jesús en actitud de bendecir. A ambos lados de las sedes hay unos grupos de ángeles en pie y en primer plano se encuentra las figuras de San Lucas Evangelista y San Nicolás Obispo, ambos sentados. Además abundan en el cuadro las inscripciones, en su mayoría en largas cintas o filacterias que sostienen gran parte de los personajes.

La obra fue de nuevo intervenida por el taller de Ángel Barros Montero en 1989 realizando un engatillado y un nuevo ajuste en la reintegración entre otras acciones.



Figura 81.- Estado actual.

Nº 33

Aparición en sueños de Gamaliel al sacerdote Luciano pidiéndole el traslado del cuerpo de san Esteban

Jerónimo Jacinto de Espinosa

(1600 – 1667)

300 x 275cm

Óleo sobre lienzo

Iglesia parroquial de San Esteban protomártir

Valencia

Cronología de la intervención 1960.

Uno de los principales problemas y patologías de la obra se debía a la manipulación de la obra en vistas a su conservación desde las puertas o guardapolvo de un antiguo retablo a su reubicación en el ábside neoclásico. Con la consecuente aparición de destensados y desajustes en el soporte. Estaba cubierto de una formación superficial de linxina por el deterioro de aceites, barnices y oxidaciones naturales.

Durante la intervención estucó los faltantes y posteriormente realizó el retoque pictórico, finalizando el proceso con un barnizado.

Bibliografía

"Parroquia de San Esteban. Valencia". *Aleluya*, 2 de octubre de 1960. Núm. 1038.

GOMEZ FRECHINA, José. "Protagonistas del barroco en Valencia: de Francisco Ribalta a Jerónimo Jacinto de Espinosa". En: *La Gloria del Barroco*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009. Pág. 35-63.

Informes

Presupuesto de los cuatro lienzos de Espinosa. 29/06/1960. Archivo de la familia Roig Picazo. 1 p. INF_1960/RES_46.

"Restauración de la bóveda y presbiterio de la parroquia de San Esteban de Valencia". Archivo de la familia Roig Picazo. 4 p. INF_1961/RES_47.

Este cuadro pertenece a la reforma que en periodo barroco se llevó a término en el presbiterio de la Iglesia. Este junto con tres lienzos más protegían a modo de puertas batientes el antiguo Retablo Mayor de la parroquia de San Esteban, obra de Joan de Joanes y Onofre Falcó realizado a mediados del siglo XVI, posteriormente pasaron a decorar los muros del presbiterio en la reforma neoclásica del templo, situando dos a cada lado del altar. Se han representado cuatro pasajes de la vida del Santo. El primero muestra la aparición en sueños de Gamaliel, maestro del apóstol san Pablo, al sacerdote Luciano pidiéndole el traslado del cuerpo de san Esteban.

En 2009 los cuadros fueron restaurados de nuevo por la Fundación de la Generalitat Valenciana la Luz de las Imágenes para la exposición *La Gloria del Barroco*.



Figura 82.- Estado actual.

Nº 34

Luciano relatando al obispo Juan en Jerusalén la petición de Gamaliel

Jerónimo Jacinto de Espinosa

(1600 – 1667)

298 x 273 cm

Óleo sobre lienzo

Iglesia parroquial de San Esteban protomártir

Valencia

Cronología de la intervención 1960.

Poseía la misma problemática que el cuadro anterior, además de encontrarse en tensión por la colocación del mismo en una superficie curva durante la reforma neoclásica del templo.

La restauración se realizó *in situ*, interviniendo tan solo en el anverso del lienzo, realizando una limpieza superficial, estucando los faltantes, retocando y barnizando la superficie.

Bibliografía

GÓMEZ FRECHINA, José. "Protagonistas del barroco en Valencia: de Francisco Ribalta a Jerónimo Jacinto de Espinosa". En: *La Gloria del Barroco*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009. Pág. 35-63.

Se trata de una segunda escena en el pasaje de los acontecimientos milagrosos alrededor del traslado del cuerpo del protomártir San Esteban.

Espinosa evoca la visita de Luciano al obispo de Jerusalén donde le relata lo que Gamaliel le cuenta en sueños.

Informes

Presupuesto de los cuatro lienzos de Espinosa. 29/06/1960. Archivo de la familia Roig Picazo. 1 p. INF_1960/RES_46.

"Restauración de la bóveda y presbiterio de la parroquia de San Esteban de Valencia". Archivo de la familia Roig Picazo. 4 p. INF_1961/RES_47.

Figura 83.- Estado de conservación del lienzo situado en el presbiterio del templo antes de la restauración de 1960.





Figura 84.- Estado actual.

Nº 35

Hallazgo del cuerpo de San Esteban

Jerónimo Jacinto de Espinosa

(1600 – 1667)

299 x 296,5 cm

Óleo sobre lienzo

Iglesia parroquial de San Esteban protomártir

Valencia

Cronología de la intervención 1960.

Al igual que toda la secuencia procedente de las portezuelas del antiguo retablo, la obra había sufrido los avatares de su descontextualización. Se encontraba muy deteriorada y cubierta superficialmente por la oxidación de aceites y barnices.

El proceso de restauración siguió básicamente los mismos pasos que en los dos lienzos descritos anteriormente.

Bibliografía

GÓMEZ FRECHINA, José. "Protagonistas del barroco en Valencia: de Francisco Ribalta a Jerónimo Jacinto de Espinosa". En: *La Gloria del Barroco*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009. Pág. 35-63.

Informes

Presupuesto de los cuatro lienzos de Espinosa. 29/06/1960. Archivo de la familia Roig Picazo. 1 p. INF_1960/RES_46.

"Restauración de la bóveda y presbiterio de la parroquia de San Esteban de Valencia". Archivo de la familia Roig Picazo. 4 p. INF_1961/RES_47.

El tercer lienzo de Espinosa, representa la exhumación del cadáver de san Esteban, presidida por el obispo Juan acompañado por otros obispos y clero y así mismo por Luciano, que aparece emocionado al fondo con las manos juntas en oración. A la derecha hay un grupo de hombres, ancianos, mujeres y niños haciendo referencia a los enfermos curados al descubrirse las reliquias de san Esteban.



Figura 85.- Estado actual

Figura 86.- Página siguiente. Luis Roig d'Alós en el andamio, durante el proceso de limpieza *in situ* del lienzo.



Nº 36

Traslado de los restos de San Esteban

Jerónimo Jacinto de Espinosa

(1600 – 1667)

299 x 296,5 cm

Óleo sobre lienzo

Iglesia parroquial de San Esteban protomártir

Valencia

Cronología de la intervención 1960.

El cuarto y último lienzo que completa el ciclo de los pasajes de la vida de San Esteban, al igual que los anteriores, se encontraba en mal estado de conservación, por el lugar donde había sido ubicado, al tratarse de una superficie ligeramente curvada, siendo en origen de estructura recta.

La intervención en este lienzo fue básicamente la misma realizada en los anteriormente descritos.

Bibliografía

GÓMEZ FRECHINA, José.
"Protagonistas del barroco en Valencia: de Francisco Ribalta a Jerónimo Jacinto de Espinosa".
En: *La Gloria del Barroco*.
Valencia: Generalitat Valenciana, 2009. Pág. 35-63.

Esta obra de gran formato, representa el traslado de los restos de San Esteban a Jerusalén. Espinosa presenta el cuerpo de San Esteban vestido con dalmática de los diáconos y con las manos cruzadas sobre el vientre, llevado sobre un catafalco a hombros hacia Jerusalén.

Informes

Presupuesto de los cuatro lienzos de Espinosa. 29/06/1960.
Archivo de la familia Roig Picazo.
1 p. INF_1960/RES_46.

"Restauración de la bóveda y presbiterio de la parroquia de San Esteban de Valencia".
Archivo de la familia Roig Picazo.
4 p. INF_1961/RES_47.



Figura 87.- Estado actual.

Nº 37

Visión mística de Santa Teresa de Jesús

Pedro Orrente

(1580-1645)

165 x 120 cm

Óleo sobre lienzo

Iglesia parroquial de San Esteban protomártir

Valencia

Cronología de la intervención 1960.

Lamentablemente no se conservan registros fotográficos, ni documentación del proceso realizado por Roig d'Alós en 1960. Tan solo hemos constatado unas anotaciones indicando la obra restaurada y el año de la intervención.

Bibliografía

GOMEZ FRECHINA, José.
"Visión mística de santa Teresa de Jesús". En: *La Gloria del Barroco*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009. Pág. 198.

Informes

"Restauración de la bóveda y presbiterio de la parroquia de San Esteban de Valencia".
Archivo de la familia Roig Picazo.
4 p. INF_1961/RES_47.

Representa una de las visiones místicas de la virgen y doctora de la Iglesia santa Teresa de Jesús. Santa Teresa aparece de rodillas recibiendo el manto y el collar de manos de la Virgen y San José, rodeada de ángeles.



Figura 88.- Estado actual.

Nº 38

El Martirio de San Lorenzo

Pedro Orrente
(1580-1645)
165 x 120 cm
Óleo sobre lienzo
Iglesia parroquial de San Esteban protomártir
Valencia

Cronología de la intervención 1960.

Al igual que la anterior no se conservan registros fotográficos ni documentación sobre la intervención de 1960, salvo unas anotaciones manuscritas

Bibliografía

GOMEZ FRECHINA, José.
"Martirio de san Lorenzo". En:
La Gloria del Barroco. Valencia:
Generalitat Valenciana, 2009.
Pág. 196.

Informes

"Restauración de la bóveda
y presbiterio de la parroquia
de San Esteban de Valencia".
Archivo de la familia Roig Picazo.
4 p. INF_1961/RES_47.

Orrente centra la composición en el cuerpo desnudo de San Lorenzo que descansa sobre la parrilla, alrededor de este se distribuyen los sazones en posturas variadas y con cierto interés por los escorzos.



Figura 89.- Estado actual.

Nº 39

Juicio Final

Vrancke Van der Stock
(1420 – 1495)
206 x 128 cm
Óleo sobre tabla
Ayuntamiento de Valencia

Cronología de la intervención 1958.

La obra se encontraba con graves problemas de estabilidad debido principalmente a la contracción de las diferentes tablas, con grietas abiertas entre el esamble y con pérdidas de pintura.

El proceso de restauración consistió en la aplicación de rayos ultravioleta para eliminar todas las esporas y parásitos acumulados en las fibras de madera. La consolidación del anverso se realizó mediante inyecciones con un preparado plástico denominado "ceroplast". Finalmente se levantaron antiguos retoques y se procedió al barnizado final con almáciga con su posterior retoque pictórico.

Bibliografía

GARRIDO, Carmen; GARCÍA-MAÍQUEZ, Jaime. "Tríptico del Juicio Final". En: *El nacimiento de una pintura: de lo invisible a lo visible*. Museo de bellas Artes. Valencia, 2010. Pág. 108-119.

Informes técnicos

Estado de conservación de la tabla "El Juicio Final". 2/05/1958. Archivo de la familia Roig Picazo. 3 p. INF_1958/RES_38.

Restauración de la tabla flamenca "El Juicio Final". 19/06/1958. Archivo de la familia Roig Picazo. 2 p. INF_1958/RES_39.

Presupuesto de la tabla flamenca "El Juicio Final". 30/06/1958. Archivo de la familia Roig Picazo. INF_1958/RES_40 1 p.

Figura 90.- Página siguiente. Luis Roig durante el proceso de restauración.

La obra consta que fue adquirida por los Jurados de la ciudad de Valencia en 1494 a Joan Anell para encabezar la entonces nueva capilla de la Casa de la Ciudad. Se trataba de un retablo de puertas batientes con pinturas por ambos lados. Con la estructura abierta ofrecían el Paraíso y el Infierno, mientras que estando cerrado, el Ángel de la expulsión y Adán y Eva. La tabla central, como ya se ha dicho, estaba dedicada al Juicio Final con Cristo sentado sobre el arco de San Martín y apoyando sus pies sobre el globo terráqueo rodeado de santos y ángeles en la gloria, mientras que en la parte inferior San Miguel se ocupa del peso de las ánimas, perimetralmente y entre doseletes ficticios se representan las obras de misericordia.





Figura 91.- Fragmento de la tabla con las lagunas estucadas.

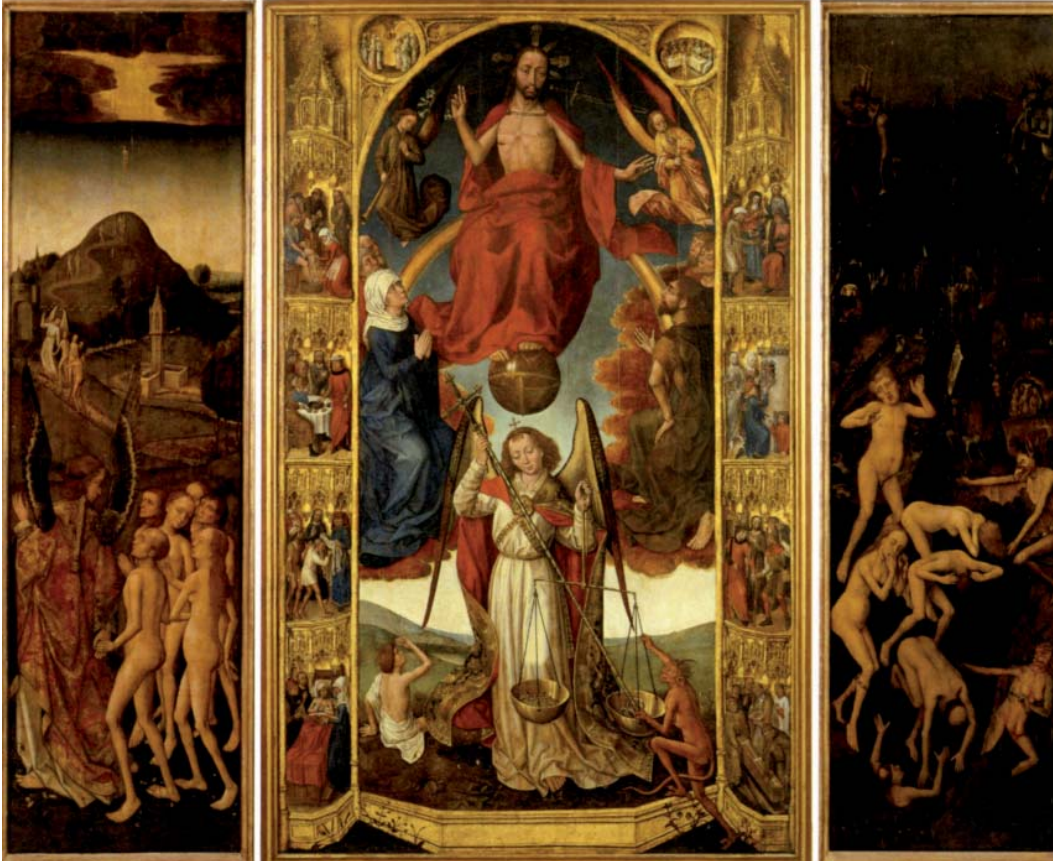


Figura 92.- Tabla del Juicio Final con las puertas abiertas en su montaje expositivo y tras la última restauración.

Nº 40

La entrada de San Vicente Ferrer en Valencia

Anónimo

Medidas desconocidas

Óleo sobre lienzo

Ayuntamiento de Valencia

Cronología de la intervención desconocida.

El lienzo estaba muy deteriorado, con una gran capa de suciedad superficial y barnices oxidados, así como muchas pérdidas de película pictórica.

Como se observa en el registro fotográfico, eliminó la suciedad y los barnices oxidados y procedió a la reintegración pictórica.



Figura 93.- Fotografía con luz rasante de la obra antes de la restauración.

Figura 94.- Obra después de la restauración.



Nº 41

El Bautismo de San Vicente Ferrer

Anónimo

Medidas desconocidas

Óleo sobre lienzo

Ayuntamiento de Valencia

Cronología de la intervención desconocida.

Esta obra, al igual que la anterior, poseía una gran capa de suciedad superficial y barnices oxidados.



Figura 95.- Fotografía con luz rasante de la obra antes de la restauración.

Figura 96.- Obra después de la restauración.

Nº 42

Los Improperios

Cristobal Llorens

(Siglo XVII)

Óleo sobre lienzo

Iglesia Parroquial de San Bartolomé

Sierra de Engarcerán

Castellón

Cronología de la intervención entre 1961 y 1962.

Presentaba una gran cantidad de pérdidas de película pictórica con la superficie oxidada por los aceites y barnices, como consecuencia de las deficientes condiciones de conservación.

Se realizó un entelado del lienzo y seguidamente se procedió a la limpieza eliminando los barnices y resinas. Por último estucó los faltantes con coleta, los retocó y realizó un barnizado final.

Informe técnico

"La flagelación". 24/03/1962.

Archivo de la familia Roig Picazo.

4 p. INF_1962/RES_51.



Figura 97.- La obra durante el proceso de entelado.



Figura 98.- Registro después de el estucado de las lagunas.



Figura 99.- La obra después de la restauración de 1962.

Nº 43

Crucifixion

Cristobal Llorens (Siglo XVII)

102 x 100 cm

Óleo sobre lienzo

Iglesia Parroquial de San Bartolomé

Sierra de Engarcerán

Castellón

Cronología de la intervención entre 1961 y 1962.

La tabla se encontraba muy deteriorada como consecuencia de unas incorrectas condiciones de mantenimiento y por los barnices oxidados.

La restauración consistió en el entelado del lienzo para consolidar todos los abolsamientos, una limpieza, estuco de los faltantes y su reintegración.

Informe técnico

"El Calvario". 24/05/1962.

Archivo de la familia Roig Picazo.

4 p. INF_1962/RES_55.

La composición recuerda distintos ejemplos de la producción de Juan de Juanes, maestro y discípulo de Cristobal Llorens. Está presidida por el Crucificado; a la izquierda se encuentran san Juan y la Magdalena, mientras la Virgen ocupa la derecha, figura que fue pintada según las órdenes dictadas por el Concilio de Trento en el siglo XVI relativas a la iconografía del Calvario, pues con anterioridad la Virgen aparecía con frecuencia desmayada y sostenida por los otros personajes.

Figuras 100 y 101.- Antes y después de la restauración.



Nº 44

Cristo muerto sostenido por dos ángeles

Francisco Ribalta
(1565 x 1628)
113 x 90 cm
Óleo sobre lienzo
Museo del Prado
Madrid

Cronología de la intervención 1962.

La obra poseía craqueladuras debidas a las variaciones térmicas producidas por unas condiciones inadecuadas en su sistema de exposición principalmente por la presencia de estufas en la sala donde se ubicaba.

En la restauración eliminó el exceso de barnices, consolidó la superficie y reintegró las partes faltantes. En su proceso contó con la ayuda de su discípulo José Luis Regidor Merino.

Informe técnico

“La Piedad”. 25/06/1962.
Archivo de la familia Roig Picazo.
4 p. INF_1962/RES_56.



Figura 102.- Estado actual de la obra

Nº 45

La Sagrada Familia y donantes

Anónimo

Siglo XV

Medidas desconocidas

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

Cronología de la intervención desconocida.

El lienzo se encontraba muy deteriorado con una gran acumulación de suciedad por sedimentación y con grandes pérdidas de pintura y oxidación de los barnices y aceites.

En el proceso de restauración se realizó un entelado del soporte, limpieza, estucado de las lagunas, reintegración y protección final.

Figuras 103 y 104.- Visión de la obra antes y después de la restauración.



Nº 46

La lapidación de San Esteban

*Urbano Fos (1615-1658) o
Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600 – 1667)
114 x 0,90 cm
Óleo sobre lienzo
Propiedad de Pascual Gimeno Basterrechea
Valencia*

Cronología de la intervención 1950.

No poseemos ninguna documentación sobre el estado de conservación, ni su posterior restauración, aunque gracias al archivo fotográfico hemos podido constatar su intervención en este lienzo donde eliminó todo el barniz antiguo y los retoques.

Figuras 105.- Visión de la obra antes de la restauración.

Figura 106.- La obra durante el proceso de restauración.



Nº 47

Historia de David

Esteban March

(1610-1668)

Medidas desconocidas

Óleo sobre lienzo

Propiedad de D. Sebastian Carpi

Cronología de la intervención desconocida.

En estas escenas sobre la historia de David, observamos, a través de las imágenes, como el mayor deterioro que poseían las obras era una capa superficial de suciedad y de barnices oxidados.



Figura 107.- Estado de conservación de la obra antes de la restauración.

Figura 108.- Registro después de la restauración.



Figura 109.- Escena de “David mata a Goliat”. Estado de conservación de la obra durante la restauración.

Figura 110.- Registro después de la restauración.

Figuras 111 y 112.- Estado de conservación de la obra antes y después de la restauración.

Nº 48

El Buen Pastor

Taller de Juanes

Siglo XVI

150 x 70 cm

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

Cronología de la intervención 1962.

El lienzo poseía algunos desprendimientos de pintura situados en la zona inferior y una densa capa de suciedad por sedimentación.

La restauración consistió en el entelado, la limpieza, estucado y retoque de la pintura.

El cuadro fue restaurado en colaboración con su discípulo Juan Domingo Cebriá.

Informe técnico

"El Buen Pastor". 24/03/1962.

Archivo de la familia Roig Picazo.

4 p. INF_1962/RES_52.



Figura 113.- Durante el proceso de restauración, con la parte inferior estucada.



Figura 114.- La pintura después de la restauración..

Nº 49

El suicidio de Cleopatra

Anónimo

Renacimiento

110 x 90 cm

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

Cronología de la intervención 1962.

La obra estaba muy deteriorada, con suciedad superficial y desprendimientos de pintura.

La restauración consistió en la limpieza, consolidación y reintegración de la pintura.

Este cuadro también fue restaurado en colaboración con su discípulo Juan Domingo Cebriá.

Informe técnico

"Cleopatra envenenándose".

20 /04/1962. Archivo de

la familia Roig Picazo. 4 p.

INF_1962/RES_53.



Figuras 115 y 116.- Visión general de la obra antes y después de la restauración.

Nº 50

Martirio de Santa Águeda

Miguel Marc

S.XVII

135 x 97 cm

Óleo sobre lienzo

Colección de D. Alfredo Rico

Valencia

Cronología de la intervención 1949.

Desconocemos los pormenores de la intervención de restauración llevada a cabo por Luis Roig d'Alós, dado que no se conserva documentación, ni informes técnicos que nos aporten datos sobre los pormenores de los trabajos. Tan solo destacar la detallada documentación de registros fotográficos que nos han permitido incluir esta interesante muestra de pintura del barroco valenciano entre las más destacas obras intervenidas de este periodo. Debemos enfatizar en el proceso de limpieza de los estratos de barniz amarilleado y suciedad superficial como muy bien se puede apreciar en la documentación técnica, a través de la cual hemos podido documentar las medidas, la procedencia y la fecha de la restauración.



Figuras 117 y 118.- Registros fotográficos antes y después de la restauración.

Nº 51

El Beato Andrés Hibernon orando ante la Purísima

Círculo del taller de Camarón
Finales del S. XVIII
Medidas desconocidas
Óleo sobre lienzo
Propiedad del Marqués de Montortal

Cronología de la intervención 1950.

A través de la documentación fotográfica de la labor realizada por Luis Roig d'Alós, hemos podido observar que el lienzo poseía muchas roturas, además de una capa de suciedad por los barnices oxidados.

La restauración consistió en la eliminación de la suciedad y los barnices. Por la información que poseemos de otras intervenciones, planteamos la hipótesis de que intervino realizando un entelado para la reparación de los rasgados.



Figuras 119 y 120.- Secuencia antes y después de la restauración.

Nº 52

Los músicos

Salvador Tuset

(1883-1951)

Medidas desconocidas

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

Cronología de la intervención desconocida.

A través del registro fotográfico en el espectro del ultravioleta, como única fuente de información que poseemos, se puede observar una capa de barniz aplicado inadecuadamente como muestran los rastros que caen en forma de lluvia.



Figura 121.- Foto ultravioleta de la obra antes de la restauración.

Figura 122.- Registro durante el proceso de restauración.

Nº 53

El taller del carpintero

Albiol

(1872-1928)

Medidas desconocidas

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

Cronología de la intervención desconocida.

Como se observa en el registro fotográfico el mayor daño que poseía la obra era un desgarro en la parte central, además de suciedad superficial y oxidación de los barnices.



Figuras 123 y 124.- Visión general de las obras antes y después de la restauración.

Las obras que exponemos a continuación pertenecen al Ateneo Mercantil de Valencia, de las que no existe documentación del estado de conservación ni del proceso de intervención llevado a cabo.

Nº 54

Paisaje

Rafael Montesinos y Ramiro

(1811 - 1874)

175 x 130 cm

Óleo sobre lienzo

Ateneo Mercantil

Valencia



Nº 55

Casa labriega valenciana

Antonio Muñoz Degrain

(1840 - 1924)

200 x 62 cm

Óleo sobre lienzo

Ateneo Mercantil

Valencia



Nº 56

Vendimia a Baco

*Antonio Cortina
(1841 - 1890)
200 x 240 cm
Óleo sobre lienzo
Ateneo Mercantil
Valencia*



Nº 57

Cazadores

*José Benlliure
(1855 - 1937)
186 x 109 cm
Óleo sobre lienzo
Ateneo Mercantil
Valencia*



Nº 58

Paisaje arriero

*José Benlliure
(1855 - 1937)
200 x 130 cm
Óleo sobre lienzo
Ateneo Mercantil
Valencia*



Nº 59

Ofrenda a la madre

Atribuido a Joaquín Sorolla

(1863 - 1923)

240 cm

Óleo sobre lienzo

Ateneo Mercantil

Valencia



Nº 60

**Industria; Ciencia;
Arte; Comercio**

Atribuido a Joaquín Sorolla

(1863 - 1923)

Medidas desconocidas

Óleo sobre lienzo

Ateneo Mercantil

Valencia



Nº 61
Las cuatro estaciones
Atribuido a Emilio Sala
(1850 - 1910)
Medidas desconocidas
Óleo sobre lienzo
Ateneo Mercantil
Valencia



Nº 62
Pájaros
Desconocido
S. XIX
Medidas desconocidas
Óleo sobre lienzo
Ateneo Mercantil
Valencia



Nº 63
Planta con flores

Anónimo
S. XIX
200 x 61 cm
Óleo sobre lienzo
Ateneo Mercantil
Valencia



Nº 64
Bodegón de caza

Anónimo
S. XIX
100 x 80 cm
Óleo sobre lienzo
Ateneo Mercantil
Valencia



FICHAS DE INTERVENCIÓN EN
ESCULTURA

Nº 65

Roca de San Miguel

1535

Museo Casa de les "Roques"
Valencia

Cronología de la intervención 1958-59.

La obra presentaba un amplio repertorio de daños debido a las sucesivas intervenciones de reparación así como, principalmente, por los traslados procesionales a las que había sido sometida. El motivo que la dejó, al igual que a todas las demás, en muy mal estado de conservación fue la riada que se produjo en 1957. Entre los deterioros destacamos las pinturas sobre lienzo de los laterales, que estaban desgarradas al estar adheridas sobre unas maderas que sufrieron el movimiento de dilatación entre los ensambles y con pérdidas de película pictórica. El pedestal central estaba cubierto por diferentes capas de repintes. La figura de San Miguel estaba quemada, perdiendo su primitiva encarnadura.

Entre los procesos de restauración, se procedió a la reconstrucción de la carrocería con maderas y herrajes. La estructura interna de la figura de San Miguel se consolidó y reforzó con maderas.

Bibliografía

ROIG D'ALÓS, Luis. *Restauración de las Rocas*. Valencia: Mariano Guillot, 1959. 12 p.

VIVANCOS RAMÓN, Victoria; SIMÓN CORTÉS, José M.; PEREZ MARÍAN, Eva. "Las Rocas del Corpus de Valencia, ejemplo de controversia entre uso y/o conservación de un Bien Cultural". En: *16th International Meeting on Heritage Conservation*. Vol. 3. Valencia: UPV, 2006. Pág. 729-735.

Informe técnico

Informe técnico sobre el actual estado de "Les Roques" valencianas. 1959. INF_1959/RES_41.

Estado actual de las Rocas. 15/04/1963. INF_1963/RES_60.

Informe sobre la restauración de las Rocas. 25/06/1963. INF_1963/RES_62.

Informe sobre la restauración de las Rocas. 4/02/1964. INF_1964/RES_65.

Para realizar esta roca, se aprovechó una anterior llamada del "Juicio Final". Lleva como figura central la escultura de San Miguel, con su espada en la mano derecha y el escudo en la izquierda. En la parte delantera está la figura del profeta Elías.

Ha sufrido varias y distintas restauraciones, como la de después de la riada de 1897 o cuando se le redujo la altura en 1912.

Roig d'Alós, tras haber restaurado íntegramente el conjunto de las Rocas del Corpus, todos los años redactaba el mismo informe, exponiendo los defectos y dando soluciones para que las Rocas se conservaran correctamente de un año a otro y de esta forma no fuera necesaria una restauración después de la procesión.



Figura 125.- Detalle del estado de conservación de la figura del profeta Elías.



Figura 126.- La Roca de San Miguel después de la restauración.

Nº 66

Roca La Diablera o Plutón

1512

Museo Casa de les "Roques"

Valencia

Cronología de la intervención 1958-59.

Al igual que la anterior, esta roca presentaba muchos deterioros principalmente por la riada. Las cabezas acartonadas de las quimeras, así como la figura principal poseían un tono tostado, producido por los repintes y el exceso de barnices y grasas de aceite, haciendo que su policromía apenas se divisara.

En la restauración se reforzó la estructura del carro, respetando el ornato y decoración primitiva, eliminando todas las capas de color, barnices, aceite y equivocaciones de anteriores restauraciones. La figura de Plutón fue respetada en su totalidad, menos en las alas que fueron reelaboradas, por ser las anteriores de cartón y no responder a la estructura original, haciéndolas igual a las de un principio, en proporción y estructura, siendo talladas en madera.

Bibliografía

ROIG D'ALÓS, Luis. *Restauración de las Rocas*. Valencia: Mariano Guillot, 1959. 12 p.

VIVANCOS RAMÓN, Victoria; SIMÓN CORTÉS, José M.; GRAFIÁ SALES, José V.; De LANUZA FRECHINA, Mar. "La restauración de la Roca Diablera". En: *Preprints of the XVII International Meeting on Heritage Conservation*. Castellón: Fundación La Llum de les Imatges. Conselleria de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008. Pág. 303-305.

Informe técnico

Informe técnico sobre el actual estado de "Les Roques" valencianas. 1959. INF_1959/RES_41.

Estado actual de las Rocas. 15/04/1963. INF_1963/RES_60.

Informe sobre la restauración de las Rocas. 25/06/1963. INF_1963/RES_62.

Informe sobre la restauración de las Rocas. 4/02/1964. INF_1964/RES_65.

Esta roca representaba la dominación de los moros antes de la Reconquista. En el pedestal principal contiene siete cartelas donde se hallan inscritos los siete pecados capitales. En los laterales de la plataforma hay paneles con pinturas de quimeras infernales. Es una de las más pesadas, ya que utiliza diferentes tipos de madera, de conífera, haya y roble y tradicionalmente era comisionada por los molineros.



Figura 127.- Detalle del lateral de la Roca con los emblemas infernales después de la restauración.

Nº 67

Roca de *La Fe*

1542

Museo Casa de les "Roques"

Valencia

Cronología de la intervención 1958-59.

Las distintas procesiones, restauraciones y sobre todo la riada de 1957, habían dejado la roca en muy mal estado de conservación. Los colores primitivos de su policromía no se apreciaban y el dorado también había sido retocado varias veces. Las figuras estaban ennegrecidas por el exceso de color y grasas acumuladas.

La restauración siguió la misma estética que las demás, empezando por la consolidación y refuerzo de la base del pedestal, el armazón y mantos de las figuras. Se limpió para alcanzar el estrato de color primitivo. En los paneles pintados al óleo sobre lienzo que figuran en la base, se empleó el sistema de la restauración de lienzos. En algunos de ellos hubo necesidad de arrancarlos de la madera y después de limpiar la tela volverlos a colocar con colas plásticas impermeables. Todos los fragmentos hechos de papel y pasta fueron eliminados y contruidos de madera para su mejor conservación.

Bibliografía

ROIG D'ALÓS, Luis. *Restauración de las Rocas*. Valencia: Mariano Guillot, 1959. 12 p.

Informe técnico

Informe técnico sobre el actual estado de "Les Roques" valencianas. 1959. INF_1959/RES_41.

Estado actual de las Rocas. 15/04/1963. INF_1963/RES_60.

Informe sobre la restauración de las Rocas. 25/06/1963. INF_1963/RES_62.

Informe sobre la restauración de las Rocas. 4/02/1964. INF_1964/RES_65.

Esta roca aparece presidida por la figura de la Fe con su característico emblema de la venda en los ojos, el cáliz con la Sagrada Forma en su mano derecha y un libro en la izquierda. Esta figura representa el establecimiento de la religión católica y la instauración del reino de Valencia por el rey Jaime I. En su parte inferior hay pinturas con representaciones bíblicas.



Figura 128.- Detalle del estado de conservación de la estructura interna de la figura de la mujer situada en la parte trasera de la Roca.

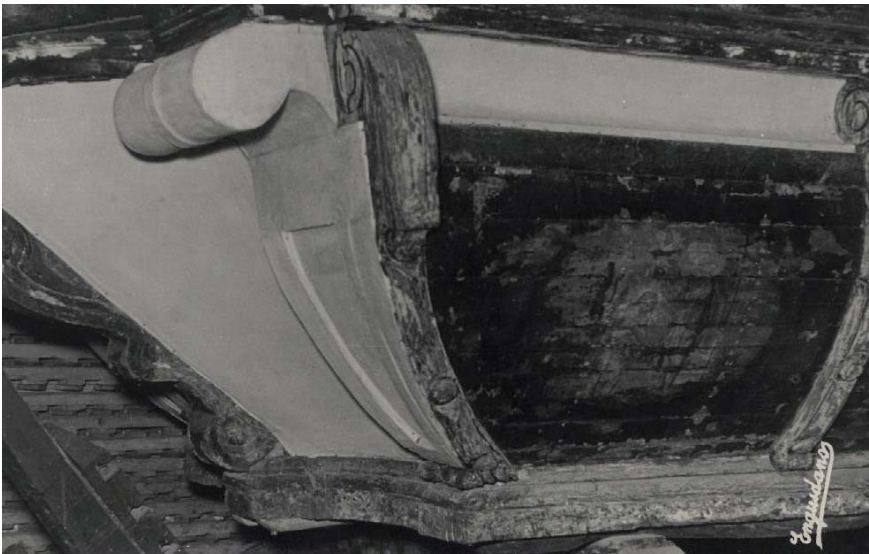


Figura 129.- Detalle de la estructura tras la reconstrucción de algunas partes.



Figura 130.- Registro del estado de conservación de la parte trasera de la Roca antes de la restauración.



Figura 131.- Detalle del lateral izquierdo con las representaciones en primer plano del bautismo y la eucaristía respectivamente, después de la restauración.



Figura 132.- Detalle del lateral derecho después de la restauración.

Nº 68

Roca de *La Purísima*

1542

Museo Casa de les "Roques"

Valencia

Cronología de la intervención 1958-59.

Esta Roca, al igual que las anteriores, se encontraba muy deteriorada, con algunos defectos en la estructura interna del carro debido a la riada de 1957 y con las pinturas de los laterales ennegrecidas. La imagen de la Inmaculada estaba envejecida y con el armazón deteriorado, al igual que las figuras de Judit y Santa Elena, que forman parte del grupo escultórico.

Se eliminaron las diferentes sedimentaciones de suciedad y barnices acumulados así como todas las capas de pinturas superpuestas en sucesivas intervenciones. La carrocería, en su interior, fue trabada y engatillada con herrajes y maderas para reforzar su resistencia. Todos los fragmentos decorativos y ornamentales fueron restaurados. La figura de la Inmaculada, la de Judit y Santa Elena fueron reforzadas en su armazón interior.

Bibliografía

ROIG D'ALÓS, Luis. *Restauración de las Rocas*. Valencia: Mariano Guillot, 1959. 12 p.

Informe técnico

Informe técnico sobre el actual estado de "Les Roques" valencianas. 1959. INF_1959/RES_41.

Estado actual de las Rocas. 15/04/1963. INF_1963/RES_60.

Informe sobre la restauración de las Rocas. 25/06/1963. INF_1963/RES_62.

Informe sobre la restauración de las Rocas. 4/02/1964. INF_1964/RES_65.

En la parte delantera de la roca, está la figura de Santa Elena y en la posterior la de Judit con la cabeza de Holofernes. En la parte superior, sobre un pedestal, se sitúa la imagen de la Inmaculada con un pequeño ángel sentado a sus pies, que porta los atributos de una vara de azucenas y dos cirios. En la base de la roca hay representaciones de símbolos marianos: a la derecha se representan la Luna, la Paz y el Arca de Noé y a la izquierda el sol, una fuente y la Puerta del cielo o "Porta Coeli".



Figura 133.- Registro durante el proceso de limpieza del emblema "Porta Coeli" de las pinturas del lateral izquierdo.

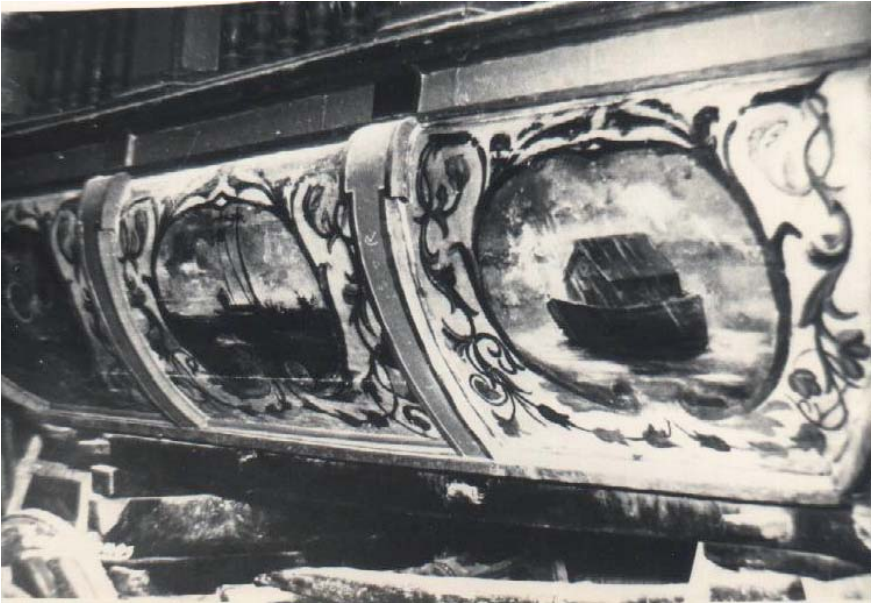


Figura 134.- Detalle de la parte lateral derecha de la roca en proceso de restauración donde se aprecia la representación del Arca de Noé.



Figura 135.- La roca de la Purísima durante su restauración.



Figura 136.- La figura de la Inmaculada después de la restauración.

Nº 69

Roca de *San Vicente*

1665

Museo Casa de les "Roques"

Valencia

Cronología de la intervención 1958-59.

Los deterioros que la roca presentaba se debían principalmente a la riada de 1957, una mala conservación y a intervenciones anteriores no muy acertadas. La escultura de San Vicente había perdido la entonación de sus carnes y la del hábito debido a antiguas limpiezas abrasivas.

En la restauración tuvo en cuenta su estructura, su decoración primitiva y el ornato correspondiente, eliminándole las restauraciones hechas de papel y pasta durante todo el siglo XX. Se reconstruyeron las piezas de la base en madera, reforzando la carroza y conservando el testigo de la época en que fue realizada la decoración. Se reformaron los escudos del Reino y la ciudad de Valencia, ya que llevaban cinco barras rojas grabadas, en vez de cuatro en relieve que son las que corresponden.

Bibliografía

ROIG D'ALÓS, Luis. *Restauración de las Rocas*. Valencia: Mariano Guillot, 1959. 12 p.

Informe técnico

Informe técnico sobre el actual estado de "Les Roques" valencianas. 1959. INF_1959/RES_41.

Estado actual de las Rocas. 15/04/1963. INF_1963/RES_60.

Informe sobre la restauración de las Rocas. 25/06/1963. INF_1963/RES_62.

Informe sobre la restauración de las Rocas. 4/02/1964. INF_1964/RES_65.

En esta roca, la figura central de San Vicente Ferrer se representa con una espada en su mano derecha y un escudo en la izquierda. Está situada sobre un pedestal con motivos alegóricos valencianos, como son el escudo del Reino de Valencia en la parte de delante. En los laterales, las figuras de mujeres, una con espigas y hoz y otra con el emblema del comercio y una pala de hornero. En la parte trasera del pedestal se sitúa el escudo de Valencia.

En la parte delantera de la Roca está la figura de Sansón y el León representando la fortaleza y el poder sobrenatural del santo dominicano valenciano.



Figura 137.- La figura de San Vicente Ferrer durante el proceso de restauración.



Figura 138.- Vista del lateral derecho de la roca después de su restauración.

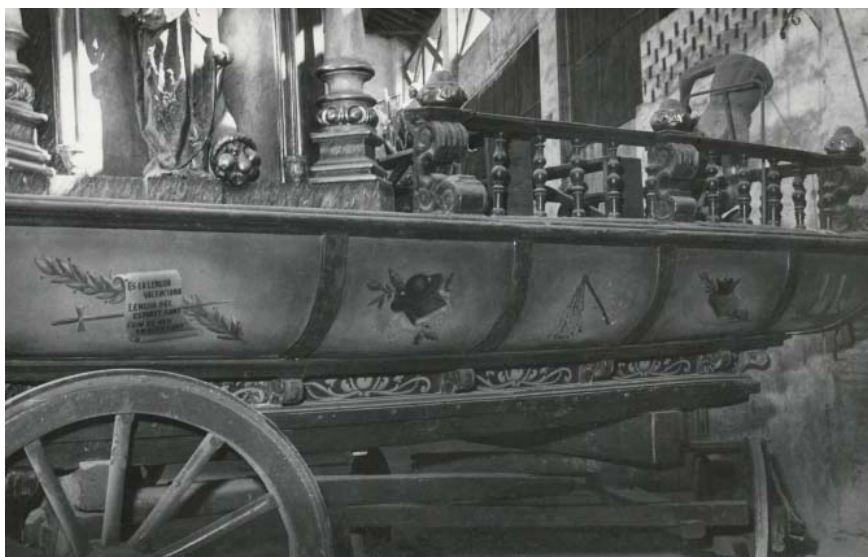


Figura 139.- Vista del lateral izquierdo de la roca después de su restauración.



Figura 140.- Vista de la roca por la parte delantera después de su restauración.

Nº 70

Roca de *La Santísima Trinidad*

1674

Museo Casa de les roques

Valencia

Cronología de la intervención 1958-59.

Esta roca era de las que se encontraba en peor estado de conservación debido principalmente a la riada y a las numerosas restauraciones que se le había realizado a lo largo de los años. Las figuras poseían repintes y oxidaciones de aceites, la base del carro se encontraba desarticulada y el trono de la Santísima Trinidad completamente deshecho.

Las figuras se limpiaron y se reconstruyeron algunas de las partes que estaban más deterioradas. La base del carro se reconstruyó de nuevo por su mal estado de conservación debido al movimiento por las calles de Valencia durante la procesión del Corpus.

Bibliografía

ROIG D'ALÓS, Luis. *Restauración de las Rocas*. Valencia: Mariano Guillot, 1959. 12 p.

Informe técnico

Informe técnico sobre el actual estado de "Les Roques" valencianas. 1959. INF_1959/RES_41.

Estado actual de las Rocas. 15/04/1963. INF_1963/RES_60.

Informe sobre la restauración de las Rocas. 25/06/1963. INF_1963/RES_62.

Informe sobre la restauración de las Rocas. 4/02/1964. INF_1964/RES_65.

Esta roca, anteriormente se llamaba el "Paraíso Terrenal" por lo que en la parte delantera se pueden contemplar a Adán y Eva y detrás de éstos el Ángel que con una espada flamígera en su mano les expulsa del Paraíso.

Sobre un trono formado por un cúmulo de nubes, se encuentra la Santísima Trinidad y sobre la base de la carroza hay unos medallones orlados con escenas bíblicas pintadas.

También en esta roca hay escrito en la parte delantera de la base, las diferentes transformaciones que se le han realizado, desde su construcción en 1674 hasta la restauración de 1959, pasando por la restauración de Vergara en 1702 y las diferentes renovaciones de 1816, 1867, 1897 y 1912. Esta última cuando fue reducida de altura, como todas las demás, por Sanchis Acís y Palau.



Figura 141.- La Roca de La Santísima Trinidad después de la restauración.



Figura 142.- Las figuras que forman la Santísima Trinidad después de la restauración.



Figura 143.- Vista de la roca por la parte trasera después de la restauración.

Nº 71

Roca Valencia

1855

Museo Casa de les "Roques"

Valencia

Cronología de la intervención 1958-59.

La intervención se llevó a cabo como consecuencia de los desperfectos ocasionados por la riada de 1957. Su estado de conservación era mejor que las anteriores aunque, derivada de su construcción más moderna aunque poseía una pátina igual a las otras que hacía que pareciera de la misma época.

Se reforzó la estructura del carro, con las maderas y herrajes necesarios para su conservación.

Bibliografía

ROIG D'ALÓS, Luis. *Restauración de las Rocas*. Valencia: Mariano Guillot, 1959. 12 p.

TALAMANTES PIQUER, M.C., VIVANCOS RAMÓN, M.V., BARRROS GARCÍA, J.M. "La roca Valencia: estudio preliminar de su policromía". En: *XVIII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales- 17th International Meeting on Heritage Conservation*. Granada: Universidad de Granada, 2011. Pág. 139- 142

Informe técnico

Informe técnico sobre el actual estado de "Les Roques" valencianas. 1959. INF_1959/RES_41.

Estado actual de las Rocas. 15/04/1963. INF_1963/RES_60.

Informe sobre la restauración de las Rocas. 25/06/1963. INF_1963/RES_62.

Informe sobre la restauración de las Rocas. 4/02/1964. INF_1964/RES_65.

En la roca aparece sentada una matrona que representa a la ciudad de Valencia, la cual lleva en su mano derecha una corona de laurel y en la izquierda un estandarte. En el pedestal se sitúa el escudo de la provincia y a la derecha el de la ciudad de Valencia, mientras que a la izquierda se hallan los de Castellón de la Plana y Alicante. En las esquinas del pedestal se encuentran cuatro ángeles y los remates son unas coronas reales con sus cetros. Esta carroza no presentaba pinturas sobre tela adheridas a los laterales, sino que tenía tallado en relieve y montado al aire un friso, que debió ser policromado y dorado en su primitivo origen.



Figura 144- Vista general de la Roca antes de su restauración.



Figura 145.- Escudo de la ciudad de Valenciana después de la restauración.



Figura 146.- Detalle del relieve.

Nº 72

Roca de *La Fama*

1899

Museo Casa de les roques

Valencia

Cronología de la intervención 1958-59.

La Roca se encontraba en muy mal estado de conservación, tanto por la riada del año 1957 como por intervenciones anteriores. Debido al exceso de grasa acumulada y medioambiental no se podía apreciar el detalle. Las figuras habían sido patinadas de oscuro y con purpurina.

Todas las restauraciones que se realizaron en el siglo XX fueron levantadas y eliminadas por estar ejecutadas basicamente a partir de cartón y pasta de harina, sustituyéndose por piezas de madera sujetas al mismo estilo. La decoración pictórica se hizo con arreglo al testigo de su primitivo color, eliminando todos los barnices y aceites negros yuxtapuestos en anteriores restauraciones.

Bibliografía

ROIG D'ALÓS, Luis. *Restauración de las Rocas*. Valencia: Mariano Guillot, 1959. 12 p.

Informe técnico

Informe técnico sobre el actual estado de "Les Roques" valencianas. 1959. INF_1959/RES_41.

Estado actual de las Rocas. 15/04/1963. INF_1963/RES_60.

Informe sobre la restauración de las Rocas. 25/06/1963. INF_1963/RES_62.

Informe sobre la restauración de las Rocas. 4/02/1964. INF_1964/RES_65.

En el año 1900, fue regalada al Excmo. Ayuntamiento de Valencia y este la incorporó a las siete rocas del Corpus. El pedestal que sostiene a la figura mitológica de "la Fama" la cual en sus manos lleva una trompeta larga a través de la que lanza a los vientos las glorias de Valencia y de sus hombres, descansa sobre una esfera dorada donde están los escudos de las tres provincias. En cada lado de la roca aparecen dos escenas históricas de Valencia que, presumiblemente, las dos del costado izquierdo corresponden a la defensa de Vinatea y al Crit del Palleter y las del lado derecho a la Conquista de Alicante por el Rey Don Jaime y la fiesta de las gayatas de Castellón. En la parte delantera se puede ver una concha perlera en la cual se encuentra la siguiente inscripción "Lo Rat Penat".

Figura 147.- Página siguiente.
Roig d'Alós tallando la cabeza
de un águila





Figura 148.- José Luis Roig Salom durante el proceso de restauración.

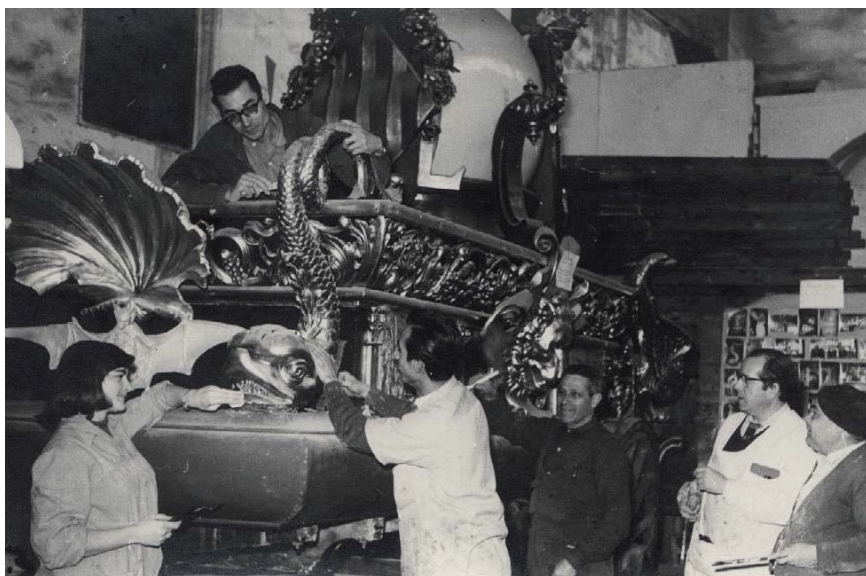


Figura 149.- Registro durante el proceso de montaje de las piezas.



Figura 150.- Parte delantera de la roca después de la restauración



Figura 151.- Parte trasera de la roca después de la restauración.