

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

Lucía Bosch Roig, Vicente Guerola Blay y José Antonio Madrid García
Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València

AUTOR DE CONTACTO: Lucía Bosch Roig, lubosroi@upv.es

RESUMEN: *El restaurador Luis Roig d'Alós empezó su formación como artesano en el terreno de la imaginería y retabística en el ámbito del taller paterno y posteriormente a nivel académico en la entonces Escuela de Bellas Artes de San Carlos. A raíz de los movimientos iconoclastas de la Guerra Civil española desarrolla una amplia labor de recuperación del patrimonio histórico-artístico valenciano que le llevará a desarrollar diferentes campañas de restauración. En este artículo presentamos su extensa labor de recuperación en las disciplinas de pintura de caballete presente en el coleccionismo particular, así como en diferentes instituciones religiosas del ámbito de la ciudad de Valencia.*

PALABRAS CLAVE: pintura de caballete, historia de la restauración, archivo de restauradores, conservación, siglo XX, Luis Roig d'Alós.

1. INTRODUCCIÓN

La puesta en valor de la figura del restaurador Luis Roig d'Alós, fundador y primer catedrático de restauración en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en 1940, nos ha llevado a profundizar en su trayectoria profesional. Para realizar esta labor, hemos accedido al archivo que Luis Roig dejó a su muerte, a través del que hemos podido relacionar y averiguar, mediante 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 relevancia en el panorama nacional.

Debido a la gran cantidad de obra que Roig d'Alós restauró en pintura de caballete, hemos considerado conveniente pormenorizar en este artículo en las más importantes y significativas dentro de la Provincia de Valencia.

2. RESTAURACIÓN DE PINTURA DE CABALLETE DE LAS COLECCIONES, MUSEOS E IGLESIAS DE LA CIUDAD DE VALENCIA

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 prácticamente espacios 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 los años inmediatos y hasta bien avanzada la década de los años 60.

2.1. Museo Diocesano de Valencia

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 concentraba una gran cantidad 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 albergadas en su interior experimentaron exudaciones de resinas hacia la superficie debido al 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 de este Museo, hay muchas anónimas, aunque también distinguimos algunas tablas de los primitivos valencianos, de finales del siglo XIV y todo el siglo XV, entre los que destaca autores como Gonçal Peris Sarrià, Jacomart y Joan Reixach. Igualmente actuó 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 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 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). Se trata de 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). Aparece 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 (Garrido y Alba, 2010: 166). La obra se encontraba en el Aula Capitular nueva en el momento de los sucesos que provocaron tantas destrucciones y pérdidas. Las llamas no le alcanzaron directamente, sin embargo la densa humareda y el intenso calor ocasionaron daños que parecían irreversibles 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 abolsamientos (Aguilera, 1954: 1). Después con el paso del tiempo y de falta de condiciones de control de temperaturas y humedad, la tabla experimentó la formación de algunas zonas con moho.

El proceso de restauración de Roig d'Alós, consistió en el refuerzo de la tabla por el reverso uniendo las piezas mediante un sistema de 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 marco¹. También por la cara posterior se procedió a una limpieza respetando la pátina y veladura natural. Durante el proceso se eliminó las exudaciones de resina que había exudado, se reintegraron las lagunas producidas por el fuego y se limpiaron antiguas restauraciones realizadas en 1788 por el pintor academicista José Vergara y en 1802 por Vicente López. Igualmente se redujeron las ampollas provocando una gradual estabilidad de la película pictórica².

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. Debido a las altas temperaturas del incendio de 1936, la tabla supuró resina entre los nudos de las fibras de la madera, migrando a la superficie. Las diversas maderas que forman la tabla se encogieron por el calor abriendo unas grietas por las juntas de unión y los ensamblajes.

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 protegerla de posibles daños de origen mecánico y tratando de aislarla de la humedad.

El respeto al original quedó garantizado ante la permanencia de las veladuras naturales, se eliminaron los repintes y toda la suciedad que le cubría y no dejaba ver su verdadera gama de color y composición³.

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 (AAVV, 1999: 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 alcanzaron directamente la obra, 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 libro (Aguilera, 1954: 16). Roig d'Alós realizó una limpieza metódica, eliminando todas las superposiciones sobre la superficie y con ellas los barnices y grasas de varios siglos, surgiendo a la superficie 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 acumulación de suciedad. Su restauración consistió en la eliminación de la suciedad y los barnices quemados para recuperar la visión de la película pictórica original. En la actualidad la tabla está siendo restaurada por José Manuel Barros, 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. En estos momentos 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 obra compuesta por el ensamblaje de cinco tablas verticales unidas entre sí, y rematada en forma de arco. Se representan a los pastores adorando al Niño ante la Virgen María y San José (AAVV, 1999: 446). A la izquierda se asoman las cabezas del buey y 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. En esta obra 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 Juanes (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 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 muy mal estado de conservación, 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 grasas devolviendo la luminosidad a los colores⁴.

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 (AAVV, 1999: 352).

Esta tabla de 99 x 75 cm, estaba deteriorada por el movimiento natural de dilatación y contracción de las tablas que conformaban el panel, debido a la presencia de resina en el interior del soporte que provocó una exudación general de este materia hacia el exterior, por su proximidad al fuego producido durante los incendios de la Guerra Civil, 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 agua⁵. En ambos casos las obras han sido de nuevo restauradas en nuestro siglo y en ellas son evidentes todavía 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 Alzira (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 (AAVV, 1999: 458). El 14 de julio de 1955 Roig d'Alós redacta un detallado informe⁶ 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 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 (AAVV, 1999: 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



Figura 1. Estado de conservación de la obra del "Ángel Custodio" antes de la restauración de Luis Roig d'Alós.



Figura 2. La tabla del "Ángel Custodio" durante la intervención de 1954.

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 acumuladas⁷.

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 Fundació de la Generalitat Valenciana "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.

2.2. El Real Colegio Seminario del Corpus Cristi de Valencia

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 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), 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 adheridos 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 parches, desinfectó la tela y realizó el 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, de forma mecánica. 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 la casa Viguer⁸ 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 almáciga⁹. La concentración de pinturas de Francisco Ribalta (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 hasta 7 capas de barnices. 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).

El proceso de restauración consistió en la protección de la superficie con papel de seda, seguidamente procedió al forrado del reverso con tela de la casa Viguer y la técnica tradicional de engrudo de pasta de cola. Eliminó la capa de protección y procedió a una limpieza a base de 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 también de Francisco 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 corridizo (Benito, 1980: 299). En el informe habla de un estado de conservación lamentable, ya que la madera del bastidor 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 tiempo¹⁰.

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 90° empapado en algodón hidrófilo y aplicándolo suavemente. Las figuritas de angelitos se policromaron con 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.

2.3. El Ayuntamiento de Valencia

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 Espinosa (1600-1667), 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 clasificada 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, pero cabe especular en un considerable y general mal estado de la obra originado 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 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 Stock (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 Alba, 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 trabazonos 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"¹¹ (sic) según las últimas propuestas desarrolladas en aquel momento en el *Istituto Centrale per il Restauro* de 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, testado y puesto a punto en su laboratorio de restauración. Se eliminaron todas las restauraciones anteriores de retoque, apareciendo en algunas zonas el oro original primitivo. Se emplearon bálsamos de alta calidad, actualmente considerados nocivos para la obra. Estos cumplían la función de avivar los colores, así mismo utilizaron barnices de almaciga depurada al sol para el retoque a punta de pincel, con pigmentos puros¹².

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, y Rosario Llamas Pacheco.

2.4. Iglesia de San Esteban de Valencia

En este conjunto monumental, 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 al sacerdote Luciano pidiéndole el traslado del cuerpo de san Esteban*¹³; *Luciano relatando al obispo Juan, en Jerusalén la petición de Gamaliel*¹⁴; *Hallazgo del cuerpo de San Esteban*¹⁵ y el *Traslado de los restos de San Esteban*¹⁶; Estos lienzos protegían en origen 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* (Pons, 2009: 63). Estos cuadros se encontraban muy deteriorados y cubiertos de una formación superficial de linóxina¹⁷ por el deterioro de aceites, barnices y oxidaciones naturales.

Intervino, asimismo, en dos obras significativas de Pedro Orrente (1580-1645) (Pons, 2009: 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 *La Visión mística de santa Teresa de Jesús*¹⁸ y el *Martirio de San Lorenzo*¹⁹. 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 (Pons, 2009: 198). En el segundo lienzo Orrente centra la composición en el cuerpo desnudo de San Lorenzo dispuesto sobre una parrilla, alrededor de éste se distribuyen los sayones en posturas variadas y con cierto interés 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" (Pons, 2009: 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.



Figura 3. Luis Roig d'Alós durante el proceso de estucado en la tabla de San Francisco de Paula ubicada en la iglesia de San Sebastián de Valencia

2.5. Convento de Mínimos de San Sebastián de Valencia

Procedente de la capilla este del antiguo Convento, se conserva la tabla de *San Francisco de Paula* de Juan de Juanes. De inspiración tardo-gótica, fueron reconstruidos los laterales de la tabla durante una restauración realizada 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 renuncia voluntaria al poder eclesiástico de un obispado (AAVV, 1999: 136). Esta tabla de 195 x 109 cm, estaba gravemente deteriorada por los acontecimientos de la Guerra Civil siendo restaurada en 1960 por Roig d'Alós. A través del archivo fotográfico tenemos constancia de los procesos de consolidación y estucado de los faltantes con su posterior reintegración pictórica. La obra 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 su mayoría en largas cintas o filacterias que sostienen gran parte de los personajes (Benito et al., 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 escrito, fue restaurada por Luis Roig en 1960, en la que eliminó varias capas de barnices oscurecidos y varios repintes que poseían algunas figuras. Cuando rebajó las capas de barniz, se apreció una banda negra en la parte inferior de la pintura. Siendo un trozo de soporte añadido en 1737 que había sido pintado de negro. Roig d'Alós, limpió la tabla y la repintó simulando una hilada más del piso de baldosas con los mismos tonos y despice 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 et al., 1989: 15). En esta última restauración, Barros realizó un engatillado formado por 7 barras verticales fijadas 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 (Benito et al., 1989: 47).

2.7. El Ateneo Mercantil de Valencia

Otra de las técnicas que utilizó en el ámbito de los trabajos de restauración de pintura de caballete, fue el arranque de 30 lienzos adheridos a las paredes y techos procedentes de una antigua casa del notable fotógrafo valenciano Antonio García Peris. Esta casa, situada en la plaza del Ayuntamiento, había sido adquirida por el Ateneo Mercantil para extender su espacio social, puesto que ambas fincas eran colindantes. Durante un período 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 "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, las Artes y las ciencias, atribuidos también a Sorolla. 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 Merino. Actualmente estas obras están ubicadas en la pinacoteca del Ateneo Mercantil.

3. IGLESIA PARROQUIAL DE SAN BARTOLOMÉ EN LA SIERRA DE ENGARCERÁN, CASTELLÓN

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.

Ambas obras se encontraban muy deterioradas debido a la humedad y presentaban una gran cantidad de pérdidas de película pictórica con la superficie oxidada por los aceites y barnices. La restauración consistió en el reentelado de los lienzos como método de consolidación de los abolsamientos que presentaban y seguidamente se procedió a la limpieza superficial eliminando los barnices y resinas. Por último se estucaron los faltantes con coleta, se retocó y se realizó un barnizado final.

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 Geografía Valenciana. Igualmente hemos encontrado informes sobre el estado de conservación de algunas obras en la iglesia parroquial de Andilla, en el Monasterio del Puig o en el Santuario del Lluç de Alcira, en los que no tenemos la seguridad de que interviniera, por 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.

4. CONCLUSIONES

Este es un pequeño acercamiento a la gran labor de recuperación que Roig d'Alós desarrolló dentro del ámbito de la pintura de caballete. Su intervención en los fondos pictóricos de monumentos como la Catedral, el Real Seminario del Corpus Cristi o el Ayuntamiento muestran su puesto destacable en la ciudad de Valencia, debido a que le confiaron la restauración de importantes colecciones de pintura antigua dentro del ámbito valenciano.

Prácticamente la totalidad de las obras han sido de nuevo intervenidas, por lo que la información sobre el estado de conservación de las obras antes de su restauración y los materiales y procedimientos utilizados, se han recogido a través del archivo de la familia Roig Picazo. En este archivo hemos encontrado algunos de los informes realizados por Roig d'Alós, clasificados con un número de referencia, así como los registros fotográficos de las obras intervenidas. Esta documentación ha sido de gran valor para comprender su grado de implicación en las obras y el resultado final.

NOTAS

- ¹ En la actualidad este tipo de intervención está en desuso y se ha sustituido por materiales más estables.
- ² 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.
- ³ Informe técnico de la obra pictórica “La Transfiguración”. 7 de junio de 1954. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_1954/RES_30.
- ⁴ 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.
- ⁵ Informe técnico de la obra pictórica “Ángel Custodio”. 5 de julio de 1954. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_1954/RES_32.
- ⁶ Informe técnico de la obra pictórica “Los Improperios”. 14 de julio de 1955. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_1955/RES_34.
- ⁷ Informe técnico de la obra pictórica “Entierro de Cristo”. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_/RES_22.
- ⁸ Tienda especializada en productos de restauración que fabricaba lienzos para entelados de gran calidad.
- ⁹ Informe técnico de la obra pictórica “Niño Jesús”. 3 de diciembre de 1959. Archivo de la familia Roig Picazo. Referencia: INF_1959/RES_44.
- ¹⁰ 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.
- ¹¹ Denominación francesa de engatillado.
- ¹² 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.
- ¹³ 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.
- ¹⁴ Óleo sobre lienzo. 298 x 273 cm. Espinosa evoca la visita de Luciano al obispo de Jerusalén.
- ¹⁵ 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.
- ¹⁶ 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.
- ¹⁷ La linolina 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).
- ¹⁸ Óleo sobre lienzo. 165 x 120 cm.
- ¹⁹ Óleo sobre lienzo. 165 x 120 cm.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. (1995): *Restauracions pictòriques Municipals*. Grafiques Paterna, Valencia, 82.
- AAVV. (1999): “Martirio de San Pedro”. *Recuperando nuestro Patrimonio*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 38.
- AAVV. (1999): *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.
- Aguilera Cerni, V. (1954): “El salvamento de San Clemente y Santa Marta”. Levante, 9 de julio, 1.
- Aguilera Cerni, V. (1954): “Se ha salvado el San Vicente Ferrer atribuido a Jacomart”. Levante, 16.
- Benito Doménech, F. (1980): *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*. Valencia: Federico Doménech. S. A. 391.
- Benito Doménech, F.; Galdón, J. L. (1997): *Vicente Macip (h. 1475-1550)*. Museo de Bellas Artes de Valencia. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 221.
- Benito Doménech, F. (2000). *Juan de Juanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. 269.
- Benito Doménech, F.; Gómez Frechina, J. (2001): *La clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. 476.
- Benito Doménech, F.; Gómez Frechina, J. (2009): *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia. 287.
- Benito Goerlich, D., Barros García, J. M., Muñoz Viñas, S. (1989): *Nuestra Señora de la Sapiencia patrona de la Universitat de València. Estudi general*. Valencia: Universitat de València. 101.
- Benito Goerlich, D. (2011): “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, 17-29.
- Garrido, C; Alba, L. (2010): *El nacimiento de una pintura: de lo invisible a lo visible*. Museo de Bellas Artes. Valencia. 265.
- Carità, Roberto. (1956): “Pratica della parchettatura” En: *Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro*, Ministero della Pubblica Istruzione, Roma. N° 27-28, 265-281.
- Gómez Frechina, J. (2006): “Gonçal Peris Sarrià”. En: *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 72-74.
- Huertas Torrejón, M. (2010): *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I*. Madrid: Akal. 318.
- Llorens Herrero, M.; Catalá Gorgues, M. A. (2007): *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana, 363-368.
- Pérez Sanchez, A. (2000): *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. 206.
- Pons Alós, Vicente. (2009): *La Gloria del Barroco*. Valencia: Generalitat Valenciana. 677.
- Soler D’hyver, C. (1966): “La Virgen de la Sabiduría de la Universidad de Valencia y Nicolás Falcó I”. *Revista Archivo de Arte Valenciano*. N° 37, 87-93.