

EL CONCEPTO ACTUAL DE LEGIBILIDAD. SAN ANTONIO ABAD DE PELUGO Y LA PIEVE DI SANTA MARIA ASSUNTA DI CONDINO, TRENTO

José María Juan Baldó, *Becario de especialización
del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP)
de la Universidad Politécnica de Valencia, josjuaba@doctor.upv.es*
Teresa Vicente Rabanaque, *Becaria de Formación
de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Ciencia*

LOS DESENCALADOS DE LA PIEVE DE SANTA MARIA ASSUNTA DE CONDINO Y SAN ANTONIO ABAD DE PELUGO

Bajo las capas de cal aplicadas por cuestiones sanitarias o estéticas en las iglesias, a menudo surgen ante los ojos atónitos del restaurador pinturas murales, protegidas en muchos casos durante siglos y de las cuales ni siquiera se tiene constancia de su existencia. En la iglesia románica de San Antonio Abad de Pelugo y en la Pieve de Santa Maria Assunta de Condino, ambas en la región del Trentino-Alto Adige italiano, aparecieron frescos del *trecento* y del *quattrocento* en los que en su restauración se plantearon dos formas diferentes de devolver la legibilidad a un conjunto de pinturas murales, oculto hasta el momento al público y a la crítica.

En el caso de la iglesia cementerial de San Antonio Abad de Pelugo (**Figuras 1, 2, 3**), bajo las capas de revoques posteriores se encontraban pinturas del *trecento* de gran calidad artística pero con un estado de conservación muy heterogéneo, en función de su localización y de las intervenciones anteriores. La más destacada tuvo lugar en la década de 1980, con objeto de recuperar los frescos encalados de la bóveda y de los paramentos del presbiterio, cuya superficie se había picado antes del encalado para favorecer el agarre del *intonaco* posterior. En el desencalado emplearon medios mecánicos que resultaron muy abrasivos y se advirtieron, en algunos casos, las huellas por incisión sobre el enlucido. Esto conllevó importantes pérdidas de policromía, al igual que el desencalado con martellinas, pues aquellos estratos que se encontraban descohesionados terminaron de desprenderse con la percusión de los golpes, creando grandes lagunas en la pintura, conservándose, en algunos casos, sólo las trazas del diseño preparatorio. Este fenómeno se agravó debido al mal estado de conservación del *intonaco* subyacente, fruto de las filtraciones de agua de lluvia procedentes de la cubierta, y de la humedad absorbida por capilaridad. Por otra parte, las pinturas se vieron alteradas por las sucesivas reformas que sufrió el inmueble a lo largo de su historia. Así, la cubierta original, probablemente de madera,

se sustituyó en el siglo xvii por la presente bóveda de crucería. Esto supuso la elevación del nivel de la techumbre, la modificación del arco santo y la destrucción de los frescos que lo decoraban. Además, en uno de los muros se abrieron tres ventanas que provocaron la pérdida de una parte de las escenas de la Pasión de Cristo, mientras que otras quedaron parcialmente ocultas por las pilastras que sustentan el arco toral de la bóveda de crucería.

En suma, entre los principales deterioros localizados en esta iglesia podemos destacar: la disgregación del soporte, descohesión, fisuramiento y pulverulencia del *intonaco*, desprendimiento de la película pictórica, presencia de numerosos residuos de cal, sulfataciones, grietas estructurales, abolsamientos, descamaciones y numerosas lagunas de diferente tamaño y tipología. Por ello, buena parte de las escenas resultaban ilegibles, se adivinaban apenas algunos detalles anatómicos de las figuras.

En el caso de la Pieve de Santa Maria Assunta de Condino (**Figuras 4, 5, 6**), las pinturas murales, concebidas en su mayoría entre 1504 y 1556 por artistas alemanes que trabajaron junto a otros brescianos, el estado de conservación está íntimamente relacionado con las anteriores intervenciones. Tras los diferentes encalados debidos a varias pestes ocurridas en la zona, la Pieve se decoró con ocho altares del tardobarroco, que configuraron así su aspecto hasta el momento del desencalado. En el transcurso del siglo xx se iniciaron las primeras actuaciones para recuperar los frescos encalados de la bóveda, el arco del presbiterio y algunos fragmentos localizados en los lunetos de la nave central. Por esta razón, cuando se decidió acometer la última intervención del año 2000, se advirtió que las escenas que se hallaban parcial o totalmente descubiertas presentaban mayores alteraciones que las que aún permanecían encaladas e inéditas, ya que en este segundo caso los estratos de cal superpuestos aislaron las pinturas de otros agentes potenciales de deterioro, preservando con ello su calidad. Por lo general, toda la superficie del conjunto mural había sido picada antes del encalado para favorecer la adhesión de los revestimientos aplicados, lo que originó importantes pérdidas de policromía y la consiguiente distorsión de la lectura iconográfica de las escenas. Sólo se salvaron de esta drástica medida las pinturas situadas en el registro superior del segundo luneto del lado del Evangelio, cuyo desencalado resultó sorprendente y muy gratificante para los restauradores. En las zonas desencaladas en épocas anteriores también quedaban patentes, de manera generalizada, los siguientes daños: abrasiones, descamaciones, descohesión, pulverulencia y desprendimiento de la película pictórica, presencia de numerosos residuos de cal, múltiples lagunas de diferente tamaño y tipología, oscurecimiento de las capas pictóricas como consecuencia de la acumulación de suciedad superficial y partículas carbonosas procedentes de la combustión de las velas, así como repintes burdos realizados en anteriores restauraciones. Por contra, algunas de las pinturas que permanecieron ocultas

durante siglos y no se sabía de su existencia se vieron alteradas por las sucesivas reformas que sufrió el inmueble a lo largo de su historia. Sobre todo, con motivo de la colocación de los referidos retablos sobre los paramentos, así como por la apertura de nuevos vanos o la ampliación de los ya existentes. A los deterioros ya mencionados, podemos sumar otros que aparecían indistintamente en toda la iglesia, con independencia de que las pinturas hubiesen sido o no descubiertas, causados por los movimientos del terreno. La fragilidad geológica del sustrato aluvial sobre el que se construyó la Pieve es la responsable de los constantes problemas de estabilidad que históricamente ha padecido la estructura del edificio, dando como resultado la aparición de grietas estructurales, fisuras, abolsamientos de los estratos pictóricos y disgregación del soporte.

La suma de todos estos factores hacía que la lectura iconográfica de la mayoría de las escenas se hallara fuertemente distorsionada. Como vemos en ambos casos, el desencalado de las pinturas murales deja paso a un estado de ilegibilidad total o parcial de las pinturas, bien sea por efecto de la falta de policromía o bien por la suciedad, abolsamientos y otras patologías presentes en ellas. Entendemos, pues, que muchas de las escenas presentes en los ciclos pictóricos son ilegibles, es decir, que no se pueden leer. Ahora bien, ¿qué es la legibilidad?, o mejor dicho, ¿qué se entiende por legibilidad?

¿LEGIBILIDAD?

En cualquier restauración, uno de los puntos más importantes es la vuelta a la legibilidad del objeto de arte. Quizá este término es uno de los puntos más complicados de la «Teoría clásica de la restauración», entiéndase esta como la planteada por Cesare Brandi y Umberto Baldini. La legibilidad es «la condición de aquello que se puede leer» (1), es decir, hablamos de un término extraído del ámbito filológico. De hecho, muchos de los autores, como Cesare Brandi o Paul Philippot, consideran el retoque pictórico como una «integrazione filologica» (2). Umberto Baldini habla del acto de la restauración (el tercer acto dentro de su teoría) como un «atto di filologia critica» (3).

Son muchos los autores que se plantean este concepto, lleno de dudas y tan ambiguo como los binomios *verdad-mentira*, *bueno-malo* o *justo-injusto*. Desde la teoría clásica de la restauración, este término se ha visto como uno de los más importantes. Además, es uno de los conceptos que aparecen en la Carta del Restauo de 1972, «se entiende por restauración cualquier intervención encaminada a mantener vigente, a facilitar la lectura y transmitir íntegramente al futuro las obras de arte» (4). Ahora bien, ¿qué significa realmente facilitar la lectura de una obra de arte? Como veremos y como afirma James Beck, es un «concetto del tutto vago e mutevole» (5). Realmente lo que plantea es el hecho de diferenciar el original de cualquier acción realizada con posterioridad por un

restaurador. Cuando en una restauración se pretende devolver la legibilidad a una obra, hay que tener en cuenta muchos aspectos, sobre todo, y primordialmente uno: ¿cuál es el punto al que se debe llegar? Podemos realizar las preguntas que causan la problemática de la legibilidad. ¿Qué es la legibilidad?, ¿qué significa que una intervención sea legible?, ¿por qué debe ser una restauración legible?, ¿para quién debe ser legible?, ¿cuántas y cuáles son las opciones de la restauración frente a este axioma?, ¿hay alguna alternativa a la legibilidad? De hecho, ante la pregunta ¿qué es legible?, las respuestas son infinitas.

Como bien dice Salvador Muñoz, «pueden existir varios protoestados, [...] premisa fundamental en cualquier operación de Restauración» (6), es decir, su Estado de Verdad, al que una restauración debe llegar. Entendiendo que existen diversos estados en una obra de arte (marcados por el paso del tiempo, la acción del hombre...), hemos de entender también que cada uno de ellos conlleva un tipo de legibilidad diferente. Por tanto, es importante establecer cuáles son los tipos de legibilidad o estados que una restauración puede recuperar. Podríamos encontrar, a grandes rasgos, al menos tres significados dentro de la restauración, evidentemente relacionados entre sí.

El primero de ellos puede ser considerado una *legibilidad de contexto*, es decir, la legibilidad de una obra de arte relacionada en el contexto en el que nace y en el que se encuentra; el segundo lo llamaremos *legibilidad total*; el tercero, *legibilidad de intervención*. Realmente, el tipo de legibilidad interno en un proceso de restauración es el tercero, ya que es el único que forma parte del proceso. Los otros dos son externos. Aun así, sería interesante tenerlos en cuenta, ya que, para que una obra tenga una completa legibilidad, se deberían conseguir las tres tipologías.

LA OBRA Y EL CONTEXTO

Una obra de arte es *legible en su contexto* cuando se encuentra en el lugar en el que surgió o para el que se realizó. Imaginemos, por ejemplo, el frontal de *Santa María de Avià*, actualmente en una sala del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC). Este frontal es visitado anualmente por cientos de personas que contemplan la belleza románica de esta pieza de madera policromada al temple con una gran riqueza cromática. Ahora bien, imaginemos esta misma obra en el lugar en el que surgió, cubriendo el altar de piedra (función para la que se realizó), donde los fieles que asisten al oficio litúrgico son observados por la Virgen en majestad con el niño presente en la tabla central del frontal, la luz de las velas reflejada en el oro de la pieza, creando alrededor del fiel una aura de magia y misticismo, etc. Hemos de pensar que este tipo de pintura, al igual que la mural que decora las paredes de una iglesia, tiene un carácter didáctico, una función propedéutica. Teniendo en cuenta esto, podemos pensar en la pérdida de legibilidad del contexto

de la obra, pues en el interior de la sala de un museo se pierde el concepto espacio-temporal y el significado para el que fue realizado. Lo mismo ocurre con las pinturas murales que fueron arrancadas en la «stagione degli stacchi» (7), como la define Giorgio Bonsanti, las décadas de 1950 y 1960. Como dice Guido Boticelli, «questo tipo de interruzione [los arranques murales] comporta (...) una decontestualizzazione dell'opera dall'ambiente in cui è inserita, sia da un punto di vista decorativo che storico» (8). Está claro que los frescos de San Joan de Boí, Sant Quirze de Pedret, Santa Maria d'Aneu o Sant Pere de Burgal pueden ser mejor conservados, pues los controles de humedad y temperatura son constantes, pero han perdido quizá el concepto del que partían, es decir, la didáctica, enseñar una historia, un pasaje, la vida de alguien al profano, al analfabeto, al campesino, a la gente en general que lo observa, para poder así emprender una nueva forma de vida, un nuevo *modus vivendi*. Ha perdido quizá el sentido práctico con el que se realizó.

No hemos de olvidar que el arte es una forma más de comunicación en el que el esquema clásico de ésta, planteado por Ernst Cassirer, se adecua perfectamente.

EMISOR → MENSAJE → RECEPTOR
 ARTISTA → OBRA DE ARTE → ESPECTADOR

En el caso de los antiguos arranques murales, el mejor resultado es la llegada a un museo, con la drástica consecuencia de la disminución de su legibilidad de contexto. El peor, la pérdida total de la obra (como es el caso del cascarón presbiterial de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia), o parcial (como las pinturas de Santa María de Mur, que para encontrar su legibilidad debemos acudir al Museo de Boston o al Museo The Cloisters de Nueva York).

EL MENSAJE DE LA OBRA DE ARTE

La *legibilidad total* la encontramos cuando se puede leer en la obra de arte, valga la redundancia, el mensaje que el autor ha querido transmitir. Retomando los términos del lenguaje anteriormente planteados, podemos comparar la obra de arte a una poesía. Esta es legible cuando aquel que la lee entiende qué es lo que está escrito. Imaginemos por un momento un borrón en el texto de un libro, lo que en semiótica se entiende por ruido. ¿Qué sucede si de una parte de una poesía nos quitan una palabra, una frase o un párrafo? Lo más probable es que perdamos una parte del significado del escrito y debamos entenderlo por un significado general. La palabra faltante de la poesía se convierte en una obra de arte en la pérdida de *intonaco*, la pérdida de soporte, de estuco o de volumen de una arquitectura, la degradación de un material, etc. Esta pérdida, este tachón o interrupción en la legibilidad de la obra es una laguna, según Cesare Brandi, la «interrupción del tejido figurativo» (9).

Dentro de este tipo de legibilidad tenemos las pérdidas por deterioro del material y aquellas provocadas por elementos externos a la obra. Del primer tipo, quizá un ejemplo que lo ilustra bastante bien es la *Última Cena* de Leonardo da Vinci, donde el degrado de los materiales usados por Leonardo ha provocado la falta de legibilidad en la obra. A pesar de todo, por el contexto general podemos comprender el mensaje dejado por el maestro en el Renacimiento. En cuanto a la falta de legibilidad provocada por agentes externos a la obra, podemos tomar como ejemplo la Iglesia de los Santos Juanes en Valencia, o la capilla Ovetari de Padova, obra de Andrea Mantegna. En la Iglesia de los Santos Juanes las grandes lagunas provocadas por el incendio del año 1936 provocan la dificultad de lectura de la obra de Antonio Palomino, donde, a diferencia de la obra de Leonardo, es bastante difícil comprender el significado total. En el caso de la obra de Andrea Mantegna, el bombardeo del 11 de septiembre de 1944 provocó el derrumbe de la capilla y, como consecuencia, la destrucción de los frescos de este maestro y de Antonio Vivarini, Nicolò Pizolo y Giovanni d'Alemagna.

LA LEGIBILIDAD DE LA INTERVENCIÓN

La *legibilidad de intervención* está íntimamente relacionada con la *legibilidad total*, pues esta se sitúa en el interior de las soluciones utilizadas para restituirla, es decir, en los métodos usados para solucionar las lagunas, la pérdida de material, etc. Este es quizá uno de los argumentos más polémicos de la restauración y de los que más se ha escrito, pues significa que aquello en lo que el restaurador interviene se debe poder diferenciar del original. Para ello, y como veremos más tarde, a lo largo de la historia se han planteado diversos métodos, como el *rigatino*, las lagunas neutras, las reconstrucciones virtuales, etc. «Ciò che sembra semplice in teoria a volte non lo è nella pratica» (10)

Cesare Brandi, en la *Teoría de la restauración*, y Umberto Baldini, en los dos volúmenes de *Teoría de restauro e unità di metodologia*, son unos de los primeros en plantearse la legibilidad como algo necesario en la restauración desde un punto de vista teórico. Esto nace de la necesidad de querer acabar con el tipo de restauración que creaba falsos históricos, como las restauraciones realizadas por Viollet-le-Duc.

Cesare Brandi escribe: «l'integrazione dovrà essere sempre e fácilmente riconoscibile; ma senza che per questo si debba venire ad infrangere proprio quell'unità che si tende a ricostruire. Quindi l'integrazione dovrà essere invisibile alla distanza a cui l'opera d'arte deve essere guardata, ma immediatamente riconoscibile, e senza bisogno di speciali strumenti, non appena si venga ad una visione appena ravvicinata» (11). Los principios de la legibilidad quedan, pues, asentados desde un inicio de la teoría clásica.

Avanzando en el tiempo, tenemos las teorías de Umberto Baldini, surgidas tras la lectura de las brandinianas. «Per evitare tutto ciò e per non ricadere nello stesso errore del restauratore rifacitore [ej. Viollet-le-Duc], occorrerà bene puntare la nostra attenzione proprio su questo atto terzo che è atto di restauro che ad altro non deve mirare, come risultante di un atto critico e non già di una affermazione di gusto, che a chiarificare ed esaltare la relata senza modificarla. E per concludere e risolvere il problema non ci si può allora che affidare a un atto di metodo, che escluda sia l'imitazione che la competizione» (12). Baldini describe la legibilidad como parte del acto tercero de la obra de arte, es decir, el momento de intervención del ser humano (entiéndase, por ejemplo, un restaurador) en la obra. «Ogni atto di replica, qualunque esso sia, sarà sempre di necessita, dunque differenziato. Occorre allora differenziare, ma la differenziazione non è da intendersi né deve essere tale perché diversa al di fuori dell'opera; deve invece essere dentro, aderente al significato, mettendosi al suo servizio. E come tale non può né deve incidere in nessun modo nella realtà precostruita e godibile dell'opera» (13). De este punto podemos extraer dos preceptos básicos para un completo análisis de la legibilidad: a) según Baldini, la diferenciación no es algo inherente a la obra de arte; b) por otra parte, esta no debe incidir en la realidad de la obra.

EL ARTE Y LA VISIÓN COLECTIVA DE LA RESTAURACIÓN

Como hemos visto anteriormente, se puede tener en consideración la legibilidad desde diferentes puntos de vista. Es evidente que para cada tipo de estos las soluciones pueden ser múltiples, muy diferentes y muy complejas.

Durante la restauración de la Pieve di Santa Maria Assunta de Condino, las pinturas murales se descubrieron manteniendo los retablos del tardo renacimiento, pues formaban parte de la devoción y la tradición cultural de la sociedad. En esta primaron los valores simbólicos conciliándose con los artísticos y morfológicos. La elección de otro criterio hubiera ido en detrimento de la principal función de culto que aún hoy conserva el edificio. El traslado de los retablos a otro recinto para poder apreciar el ciclo mural en su globalidad no sólo comportaría la descontextualización, o pérdida de legibilidad de contexto de estos bienes muebles, sino, también, sacrificar el espacio litúrgico a favor de otro aséptico. La elección del criterio que había que seguir no sólo involucraba a los restauradores y especialistas del patrimonio, sino que se debía valorar el impacto social que esta elección tuviera para los usuarios que desde generaciones comparten ese espacio. Atender a todas estas cuestiones obligaba a concebir el ciclo mural, no de manera aislada, sino integrado en un determinado contexto arquitectónico y en relación con el resto de bienes presentes en él. Desde este punto de vista, la convivencia entre lo descubierto y lo existente en el legado cultural colectivo se convierte

en un tema controvertido, sobre todo desde un punto de vista teórico. La no eliminación de los retablos, así como dejar inconcluso el desencalado de las pinturas murales tras estos, se convertía en una amalgama o superposición de diferentes estilos, pero quizás sea por ello una intervención respetuosa, ‘objetiva’ y ‘real’.

En el caso de la restauración de las pinturas murales de la iglesia catedral de San Antonio Abad de Pelugo, primó la idea de devolver una legibilidad total a la obra, desencalando el interior de una iglesia cuyas pinturas se habían ocultado. La insinuación de formas y figuras resaltando encima de fondos a *sottotono* da la lectura que las pinturas habían perdido tras las restauraciones anteriores. Con esta forma de reintegrar se han mantenido las dos instancias de las que Brandi habla en la *Teoría de la restauración*. Por un lado, la instancia estética se recupera con la nueva lectura que la restauración ofrece al espectador, mientras que, por otro lado, la instancia histórica queda presente en el conjunto mural. Las grandes abrasiones han quedado integradas en el conjunto, pero no se han hecho desaparecer. En esta restauración el valor de respeto ha primado por encima de todos los demás. Respeto entendido como valor de la obra de arte por sí misma, sin rehacer partes o añadir. En este sentido, la reintegración cromática es más una insinuación de formas, para entender la obra, que un cerrar lagunas, velar abrasiones, etc. El método de reintegración podría haber sido otro, pero quizá la importancia del elegido radica en la insinuación, en la libertad de interpretación. El retoque pictórico da las pautas básicas para entender la obra, pero es el espectador el que debe configurar la imagen, cerrar las lagunas. Por eso muchas de ellas se han dejado tan sólo estucadas. Otras se han velado con tonos neutros, con tonos de la misma composición que rodea la laguna, con lo que se ha creado una especie de entramado en el que el espectador se sumerge y es capaz de reconstruir aquello que se ha perdido, aquello que una vez existió y que el tiempo ha hecho desaparecer.

En ambos casos, el objetivo primordial de la restauración ha sido devolver la legibilidad a la obra de arte. En un primer caso se optó por hacer legible la pintura mural incluyéndola en el espacio que ya existía. En el segundo, la pintura se hizo legible mediante sistemas que devolvieron la idea de esta antes de ser encalada. En este último caso, la reintegración cromática, uno de los puntos más complicados de la restauración actual, ya que en ella entra en juego el polémico concepto de legibilidad, fue la clave para la restauración de las pinturas renacentistas. La conquista de un nuevo centímetro, de un rostro, de una mano, de parte de una cenefa, es quizá motivo de alegría para los restauradores, pero no sólo para ellos. Todos nos podemos alegrar de volver a ver una parte de la obra, del estilo y de su espíritu. Son muchos los ejemplos que podemos citar en los que la recuperación de la legibilidad de la obra de arte ha sido la base de la restauración, como la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. La Dra. Pilar Roig, en relación con la restauración de ésta, un caso similar al de Mantegna en la Capilla Ovetari, fragmentado, ilegible y como se

pensaba antes de su restauración **irrecuperable**, ha afirmado que «se restaura lo que hoy queda, no lo que ayer había» (14). De hecho, con la intervención que se está realizando no se quiere recuperar la obra completa de Palomino, pues no se puede, sino volver al ambiente, a la atmósfera barroca de la Iglesia de Santos Juanes.

La actuación del restaurador en estos casos está abriendo camino a nuevas cuestiones, tales como la posibilidad de armonizar el pasado y el presente; un presente que, sin duda, es el que mejor conocen los usuarios de ese espacio y, en consecuencia, con el que se identifican en mayor medida. Por tanto, surge la necesidad de establecer una base de diálogo, antes de acometer acciones cuyas consecuencias van a ser en muchos casos irreparables, a favor de unos «criterios de negociación y sostenibilidad». Es en estos criterios en los que encontramos un nuevo tipo de legibilidad, una legibilidad colectiva.

Podemos plantearnos ¿a quién debe facilitar la lectura? Como bien dice James Beck, hay muchos tipos de personas a los que puede ir dirigida, «per gli specialisti? Per quegli storici dell'arte che purtroppo di recente non si interessano piú molto all'opera d'arte come oggetto materiale? O per i critici, che in gran parte non sono liberi, perché spesso dipendono dalla politica di un editore, da un soprintendenza o da interessi privati? È forse un bene che i direttori decidano da soli sul problema della leggibilità? Dobbiamo confrontarci con uno spettatore raffinato o con un neófito? In somma, la questione della leggibilità apre il vaso di Pandora» (15). Es interesante, pues, no olvidar que son muchos los puntos de vista desde los que se puede observar una restauración, y que para cada uno de estos será diferente la apreciación y por tanto, y como consecuencia, la lectura de la obra de arte.

Secco-Suardo proclamó una de las frases más acertadas de toda la historia de la restauración, no sólo aplicable al caso del falso histórico, o del retoque ilusionista al que él se refiere, sino a todos los procesos, «non scagliamo la pietra contro il restauro pittorico, ma cerchiamo di farlo bene». Evidentemente, no debemos juzgar los procesos de restauración o las intervenciones en cuanto a materia de reintegración se refiere, sino intentar que los métodos sean los correctos y adecuados para las obras de arte.

NOTAS

1. AA. VV., *Vocabolario della lingua italiana*, Milán, Editoriale Zanichelli, 1999, Voz *leggibilità*, p. 987.
2. P. Philippot, «Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures», en *Bulletin IRPA*, nº 2, Bruselas, 1958, pp. 5-19.
3. U. Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Vol. I, Florencia, Nardini Editori, 1978, p. 9.
4. Carta del Restauro de 1972, art. 4.
5. J. Beck, *L'arte violata*, Fucecchio, European Press Academy Publishing, 2002, p. 47.

6. S. Muñoz Viñas, *Teoría contemporánea de la restauración*, Madrid, Ed. Síntesis, 2003, p. 91.
7. G. Bonsanti, «Gli stacchi non si fanno... quasi piú», *Kermes*, nº 52, Florencia, Nardini Editori, 2003, p.18.
8. G. Botticelli, *Metodologia di restauro delle pitture murali*, Florencia, Editoriale Centro DI, 1992, p. 111.
9. C. Brandi, *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 27.
10. W. Schudel, «Ancora sulla leggibilità», *Kermes*, nº 50, Florencia, Nardini Editori, 2003, p. 22
11. C. Brandi, «Il ristabilimento dell'unità potènciale dell'opera d'arte», en *Bolletino ICR*, 1950, nº 2, Roma, pp. 3-9.
12. U. Baldini, *Teoria de restauro...*, *op. cit.*, p. 28.
13. U. Baldini, *Teoria de restauro e unità di metodologia, Vol. II*, Florencia, Nardini Editori, 1987, p. 22.
14. P. Roig; I. Bosch, *Revista R&R*, junio, nº 77, Madrid, América Ibérica, 2003.
15. J. Beck, *L'arte violata...*, *op. cit.*, p. 49.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDINI, U., *Teoria del restauro e unità di metodologia, Vol. I*, Florencia, Nardini Editori, 1978.
- BALDINI, U., *Teoria de restauro e unità di metodologia, Vol. II*, Florencia, Nardini Editori, 1987.
- BECK, J., *L'arte violata*, Fucecchio, European Press Academy Publishing, 2002.
- BONSANTI, G., «Gli stacchi non si fanno... quasi piú», *Kermes*, nº 52, Florencia, Nardini Editori, 2003.
- BOTTICELLI, G., *Metodologia di restauro delle pitture murali*, Florencia, Editoriale Centro DI, 1992.
- BRANDI, C., «Il ristabilimento dell'unità potènciale dell'opera d'arte», en *Bolletino ICR*, nº 2, Roma, 1950.
- BRANDI, C., *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- CARTA DEL RESTAURO de 1972.
- MUÑOZ VIÑAS, S., *Teoría contemporánea de la restauración*, Madrid, Ed. Síntesis, 2003.
- PHILIPPOT, P., «Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures», en *Bulletin IRPA*, nº 2, Bruselas, 1958.
- ROIG, P.; BOSCH, I., *Revista R&R*, junio, nº 77, Madrid, América Ibérica, 2003.
- SCHUDEL, W., «Ancora sulla leggibilità», *Kermes*, nº 50, Florencia, Nardini Editori, 2003.

CURRÍCULUM VITAE

José María Juan Baldó. Becario de especialización del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la Universidad Politécnica de Valencia. (Licenciado en Historia del Arte, UV). josjuaba@doctor.upv.es.

Teresa Vicente Rabanaque. Becaria de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Ciencia. (Licenciada en Bellas Artes, UPV; y en Historia del Arte, UV).

Ambos forman parte del Taller de restauración de pintura mural del Instituto Universitario de Restauración (IRP) de la Universidad Politécnica de Valencia. Actualmente, trabajan en la restauración de la bóveda de Antonio Palomino en la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia, además de ser doctorandos de esta.

JOSÉ MARÍA JUAN BALDÓ / TERESA VICENTE



Fig. 1. Interior de la Iglesia de San Antonio Abad de Pelugo antes de su restauración.



Fig. 2. Detalle de la reintegración cromática a sottotono.

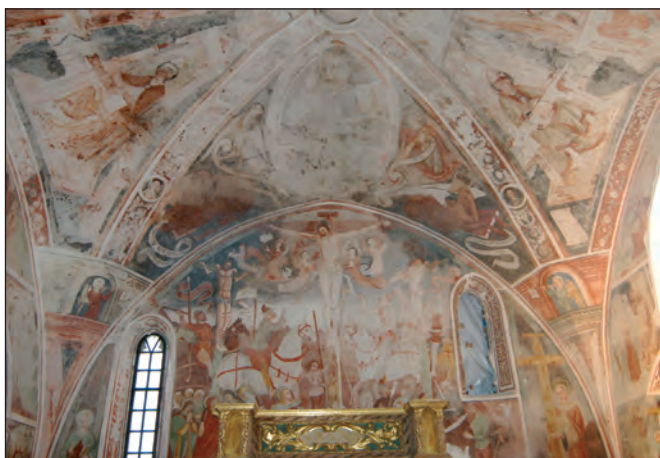


Fig. 3. Bóveda tras la restauración.



Fig. 4. Interior de la Pieve di Santa Maria Assunta de Condino tras su restauración.



Fig. 5. Detalle de las pinturas murales tras su restauración y los altares tardobarrocos.



Fig. 6. Detalle del desencalado de la escena de San Jorge con el dragón y la princesa.