

BolLETÍ de la
SOCiETAT
ARQUEOLòGiCA
L'IL·liANA

Revista d'Estudis Històrics

Any CXXVI Núm. 865 #67_ISSN: 0212-7458

Tercera Època_Palma_2011

Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana

HISTÒRIA

1885-1904: *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*

1905-1937: *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*

1938-1977: *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*

Anys: 3ª Època 1978-

ISSN: 0212-7458

Dipòsit legal: PM 738 -1960

Periodicitat ANUAL

Editor: *Societat Arqueològica Lul·liana*

<http://www.arqueologicaluliana.com>

Preu de la subscripció: 45 euros

CONSELL DE REDACCIÓ

Director

Dr. Miguel José Deyá Bauzá, Universitat de les Illes Balears

Secretari

Dr. Miquel Àngel Capellà Galmés, Universitat de les Illes Balears

Vocals

Dr. Albert Hauf i Valls, Universitat de València / Dr. Flocel Sabaté i Curull, Universitat de Lleida /

Dr. Manuel Calvo Trias, Universitat de les Illes Balears / Dr. Tomàs de Montagut Estragués, Universitat

Pompeu Fabra / Dr. Xavier Torres Sans, Universitat de Girona / Dra. Maria Barceló Crespi, Universitat

de les Illes Balears / Dr. Ricard Urgell Hernández, Arxiu del Regne de Mallorca

PRESENCIA EN BASES DE DADES I REPERTORIS BIBLIOGRÀFICS

REGESTA IMPERII. Akademie der Wissenschaften und der Literatur (DE) / *Repertorio de medievalismo Hispánico*.

CSIC / Catàleg LATINDEX / Acceptada a PIO (Periodical Index Online). Quest (GB) / Incorporada a DICE (Difusión

y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas) / Evaluada a RESH

(Revistas científicas Españolas de Ciencias Sociales y Humanas) / Clasificada a CIRC (Clasificación Integrada de

Revistas Científicas) / Allotjada a e-Dialnet, Universidad de La Rioja

PRESENCIA A INTERNET

Volums 1-62 (1885-2006)

<http://ibdigital.uib.cat/greenstone/cgi-bin/library.cgi>

Volums 1-18 (1885-1921)

http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?idPublicacion=3041

Volums 63 i següents (2007-)

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=12153>

DISSENY DE LA COBERTA I L'INTERIOR

Antoni Garau

Carles Fargas

IMPRESSIÓ

Impremta BAHIA

© dels autors pels seus articles

Els articles publicats al BSAL recullen exclusivament les opinions dels seus autors.

La revista declina qualsevol responsabilitat que pogués derivar-se dels drets de propietat intel·lectual o comercial.

Societat Arqueològica Lul·liana

C/ Monti-Sion, 9

07001 Palma de Mallorca

arqueologicaluliana@gmail.com

LA DECORACIÓ MURAL DE L'ESGLÉSIA DEL SANTUARI DE LLUC. PROBLEMES DE CONSERVACIÓ

Andreu Josep Villalonga Vidal / Antònia Reig Morro

Universitat de les Illes Balears¹

Resum: El present article versa sobre les transformacions i els problemes de conservació que la decoració mural de l'església del santuari de Lluç ha patit al llarg del temps i s'estructura en dues parts. En la primera s'analitza l'evolució històrica de l'ornamentació parietal al temps que es fan aportacions documentals que permeten ampliar els coneixements actuals sobre l'execució de les de les mateixes, mentre que la segona part la constitueix una memòria de l'estat de conservació i de la restauració de la que han estat objecte darrerament.

Paraules clau: Lluç, conservació de patrimoni, decoració mural, modernisme, Antoni Gaudí, Guillem Reynés.

Abstract: This paper is about the transformations and problems of conservation of the mural decoration in Lluç Sanctuary, through time. It is divided into two parts. The first one is a Lluç mural ornamentation history which includes some new documental findings about the creative process of the paintings. The second part is a report on the paintings state of preservation and their recent restoration.

Key words: Lluç, heritage conservation, mural decoration, art nouveau, Antoni Gaudí, Guillem Reynés.

Rebut l'11 de maig. Acceptat el 6 de setembre de 2011.

1 Grup de Conservació del Patrimoni Artístic Religios.

El present article forma part de la divulgació de resultats d'un projecte de recerca finançat pel *Ministerio de Ciencia e Innovación* i que porta per títol *Diagnosis por imagen e interpretación histórico-artística en los procesos de recuperación mural. Islas Baleares*, sent el seu número de referència: HAR2009-09929. Les fonts documentals inèdites citades en aquest treball pertanyen a l'Arxiu Capitular de Lluç, d'ara endavant ACL. Per la seva banda el Butlletí Oficial del Bisbat de Mallorca serà citat com BOBM.

Introducció

L'església del Santuari de Lluç és una de les fàbriques eclesials més significatives de l'arquitectura religiosa mallorquina. Més enllà de la seva indubtable importància com a centre religiós, des de la seva naturalesa de lloc de peregrinació, se'ns presenta com un edifici de transició, protagonista de diferents moments claus de la història arquitectònica de Mallorca a principis de les edats moderna i contemporània.

La Construcció de l'església va iniciar-se l'any 1622, per més que la gestació del seu projecte pugui endarrerir-se fins a 1616, data en la que apareix documentada la presència a Lluç del prestigiós escultor Jaume Blanquer, autor de la traça del temple.² La importància del disseny blanquerià es troba en la seva vinculació al llenguatge clàssic. Sense rebutjar la longitudinalitat espacial característica de les esglésies insulars, modelà un nou sentit espacial a través d'una articulació clàssica de l'alçat, basada en l'ordre arquitectònic i amb la força centralitzadora de la cúpula, establint un model arquitectònic que ràpidament va tenir continuïtat en els temples conventuals aixecats a Ciutat al llarg del segle XVII i en distintes capelles fondes de la Part Forana.

L'altre moment clau se va produir a principis del segle XX, quan l'inquiet bisbe Campins va decidir reformar el temple per commemorar el vint-i-cinquè aniversari de la coronació pontifícia de la Maredeu de Lluç. A tals efectes els arquitectes catalans Antoni Gaudí i Joan Rubió, que aleshores es trobaven immersos en la *restauració litúrgica* de la Seu, i l'arquitecte mallorquí Guillem Reynés se traslladaren al santuari l'any 1908 per tal de concretar les intervencions pertinents, que finalment se centraren en tres àmbits: l'ampliació de l'hostal dels pelegrins, la construcció del rosari monumental i la decoració de l'interior del temple.

El lligam artístic entre aquests dos moments històrics es concreta en la decoració parietal que recobreix la totalitat del temple, des del presbiteri a les capelles laterals, passant per la cúpula, el transsepte i la nau. Aquesta epidermis decorativa resulta interessant des del punt de vista historicoartístic per ser el resultat d'un llarg procés creatiu que s'ha desenvolupat en tres períodes distintes (segles XVII, XIX i XX) com a conseqüència no sols d'una operació acumulativa, sinó que l'adició creativa sembla justificar-se per part dels promotors com una mesura de preservació patrimonial al mateix temps que s'actualitza funcionalment i estètica l'espai interior del temple.

En el transcórrer dels segles aquesta ornamentació mural ha hagut d'afrontar diferents problemes pel que fa a la seva conservació, alguns han estat d'índole material que, en forma d'humitat i intervencions agressives han posat en perill la seva integritat física. D'altres, en canvi, són de naturalesa ideològica, els canvis litúrgics i els usos devocionals, així com la reinterpretació estètica de les aportacions d'èpoques passades, ha anat ampliant i modificant un revestiment decoratiu que, si en un principi era localitzat, ha acabat per abastar la totalitat de l'interior de l'església. Tenint en compte aquesta doble perspectiva a les pàgines que segueixen abordarem tant la problemàtica de la identificació autoral, datació i història de la conservació de les pintures murals, així com la identificació de les principals patologies i les solucions aportades durant la restauració que en dates recents s'ha dut a terme.

² JUAN MESTRE, R.: "El maestro Jaime Blanquer en Lluç", *BSAL*, 36, 1978, p. 1.

Problemàtica històrica

S'ha fixat l'origen de la decoració mural en el darrer terç del segle XVII, ja que el 1683 apareix específicament documentat un pagament a l'escultor Damià Creuades a compte de l'execució de la decoració de fusta daurada de l'entaulament de la nau.³ El fet és que hi ha constància documental d'aquest escultor a Lluç entre 1676 i 1684,⁴ encara que només en el document de 1683 citat en primer lloc s'indica que treballà específicament en la decoració parietal. En qualsevol cas, donades les semblances formals entre el revestiment ornamental del presbiteri i el de l'entaulament i carcanyols de la nau, sembla encertat suposar la intervenció de Creuades també a la capella major.

A jutjar per les fotografies fetes prèviament a la intervenció modernista, el temple tal i com es va deixar al Barroc presentava una decoració en baix relleu daurat composta per motius vegetals ordenats en registres horitzontals i en disposició simètrica que, genèricament, i mancant un terme més concret, poden respondre al qualificatiu de grotescs. Segurament una forma més precisa de definir aquests motius decoratius seria emprar el terme fullatges, ja que durant l'edat moderna sovint es distingia entre la decoració vegetal i els grotescs, caracteritzats essencialment per la presència, entre el fullam, de figuració híbrida i monstruosa, de fet Cellini qualificava d'ignorant al que gratuïtament aplicava el terme grotesc a l'ornamentació de motius vegetals.⁵ No obstant, no tots els teòrics eren tan radicals en la seva consideració de què era en realitat un grotesc i què no. En aquest sentit, s'ha de tenir present que Francisco Pacheco considerava el grotesc com una variant de la decoració de fullaraca.⁶ En qualsevol cas, tal i com es veurà, val la pena sobreposar-se a una excessiva definició filològica de la iconografia ornamental de l'església del Santuari de Lluç per tal de poden interpretar el sentit que es va acabar per donar a la seva ornamentació. De fet és significatiu constatar que ja durant el Barroc el tractament ornamental donat a algunes parts de l'església de Lluç no va ser del tot ben valorat per part de les autoritats eclesiàstiques, ja que en una visita pastoral de 1690 es va manar substituir la decoració de *fruyteras* de les parets del presbiteri per tal de col·locar al seu lloc algunes pintures que representassin distints miracles obrats per la imatge titular.⁷ La causa esgrimida fou la manca de decorositat dels ornaments existents. Cosa que, en certa manera, ve a vincular el revestiment ornamental amb el grotesc, més enllà de qualsevol precisió tipològica, ja que és sabut que aquest model decoratiu va ser a vegades proscrit de l'interior dels temples (en acabats de policromia i estofats) a partir del Concili de Trento, precisament per ser considerat indecorós tant per la seva iconografia com pel seu origen pagà.⁸ Així mateix aquesta substitució marca el primer dels problemes de conservació de l'ornamentació parietal, simptomàticament no es tracta, com ja hem dit, de raons materials

3 BESTARD CLADERA, B.; JIMÉNEZ FRONTERA, J.; RAMON LIDÓN, M.: *L'església i els retaules del Santuari de Lluç*, [s.n.], 2004, p. 21.

4 BESTARD CLADERA, B.; JIMÉNEZ FRONTERA, J.; RAMON LIDÓN, M.: *L'església i...*, p. 62 (documents XX i XXI)

5 CHASTEL, A.: *El grotesco*, Madrid, 2000, p. 39.

6 *Algunos se aficionaron tanto a los grotescos que, no contentándose con adornar los retablos en los frisos, pilastras y recuadros, revestían todas las figuras de bulto, y ropas de ellas, de este género de follajes.* PACHECO, F.: *El arte de la pintura*, Madrid, 1990, p. 462.

7 BESTARD CLADERA, B.; JIMÉNEZ FRONTERA, J.; RAMON LIDÓN, M.: *L'església i...*, p. 63 (document XXIII).

8 ECHEVARRÍA GOÑI, P.L.: "Policromía renacentista y barroca", *Cuadernos de Arte Español*, 48, 1991, p. 26.

sinó estètiques, per manca d'adequació de la forma al contingut. En qualsevol cas, aquesta decisió sembla una mostra excessiva de zel vers el principi del decorum. Tornem a citar a Pacheco, el qual pensava que en la decoració arquitectònica no es podia defugir l'ús del grotesc, l'única matisació consistia en evitar la inclusió de carasses, sàtirs, híbrids i serpents en els repertoris ubicats a l'interior de les esglésies, a les que era lícit, no obstant, decorar amb serafins, infants, ocells i fruites.⁹ Recordem, en aquest sentit, que el terme emprat a la visita pastoral per a la decoració a eliminar era precisament el mot fruitera, un motiu que el teòric sevillà sí considerava decorós.

El segon entrebanc en la història de la conservació de la decoració mural es va donar a la segona meitat del segle XIX, quan el seu estat de conservació era tan deficient que, en torn a 1866 es va haver de pintar de bell nou.¹⁰ En aquest cas, doncs, sembla que els problemes eren d'índole material, però això no explica perquè el fons color cel de la decoració daurada va ser substituït pel blanc d'ivori que es pot veure encara avui en dia al presbiteri, al fris que recorre tot el temple i als carcanyols dels arcs d'entrada a les capelles laterals. Res en sabem dels motius d'aquest canvi cromàtic que, entre altres motivacions, podria respondre a un calculat intent d'harmonitzar el fons dels fullatges ornamentals amb el color blanc que predomina en el retaule major. En qualsevol cas el que sembla segur és que el canvi de tonalitat no va ser arbitrari. El cel és un color profundament simbòlic, que fa referència a la transcendència o més específicament a la seu de la divinitat, tal com indica el seu nom, mentre que la puresa perfecta del blanc s'ha emprat com a referent simbòlic de la innocència, la virginitat o la glòria celestial. D'aquí que cel i blanc (els dos tons emprats successivament a l'església de Lluc) siguin els colors més freqüents a la iconografia mariana.¹¹ En el cas concret que ens ocupa, el tarannà simbòlic de la tintura celeste quedava rubricat per la cita del salm 86 de la Vulgata inscrit a l'extradós de l'arc del fons del presbiteri: *Fundamenta eius in montibus sanctis, el seu fonament és a les muntanyes santes*, segons la traducció interconfessional de la Bíblia catalana. En aquest sentit, tant el color com la referència a les muntanyes (no sols presents a través del verset del salm sinó també a través dels materials constructius de la mateixa església, que fou edificada amb pedra dels voltants¹²) semblen vinculades a la invenció de la imatge de la MaredeDéu de Lluc i en un sentit més universal, formen part de la mateixa realitat simbòlica ja que en certes concepcions cosmològiques les muntanyes divines ocupen el centre de l'Univers, del que el cel n'és un dels colors representatius.¹³

Ara bé, la transformació més important duta a terme damunt la decoració mural de l'església de Lluc és la que es va produir a principis del segle XX per iniciativa del bisbe Campins. Aquest, aprofitant l'avinentsa de la proximitat del XXV aniversari de la coronació pontifícia de la MaredeDéu, va publicar al *Butlletí Oficial del Bisbat de Mallorca* una exhortació pastoral explicant les causes i les actuacions planificades per a dita efemèride al mateix temps que demanava la implicació espiritual i econòmica de tota la diòcesi. Aquest text és fonamental

9 PACHECO, F.: *El arte...*, p. 462.

10 ROTGER CAPLLONCH, M.: *Historia del Santuario y colegio de Nuestra Señora de Lluch. Parroquia de Escorca diócesis de Mallorca*, Palma, 1914, p. 252.

11 REVILLA GARCÍA, F.: *Diccionario de iconografía*, Madrid, p. 53 i 65.

12 JUAN MESTRE, R.: "El maestro Jaime...", p. 4.

13 DDAA: *La Biblia. Traducció interconfessional*, [s.n.], 1994, p. 989, nota v.

per poder entendre la reforma duta a terme en el santuari, a més, s'ha de tenir present que aquesta coincideix amb el període cronològic de màxima difusió de l'arquitectura modernista a Mallorca i en particular, amb la intervenció de Gaudí, Jujol i Rubió a la Seu, amb la qual la reforma executada a Lluç es troba ideològicament vinculada.

L'exhortació pastoral amb la que el bisbe Campins va voler explicar les seves intencions comença significativament justificant l'ús de les imatges dins els usos devocionals de l'església catòlica ja que, com hom sap, tot a Lluç gira en torn a la miraculosa imatge de la titular. No obstant, la cita literal a la vint-i-cinquena sessió del Concili de Trento suposa un matís important ja que front a la invenció, els portents i les llegendes populars en torn a la Maredeu, contraposa la doctrina oficial de l'església segons la qual la veneració de les imatges, tot i ser lícita, s'ha d'allunyar de les temptacions idolàtriques ja que no resideix a les imatges *cap divinitat o virtut per la qual meresquen el culte, o perquè les hajan de demanar res o s'haja de posar en tals imatges la confiança, com la fundaven en sos ídols els gentils: sino per quant l'honor que'ls ofereixen, se refereix a lo qu'aquelles representen*.¹⁴ Una vegada, concretada exactament quina és la funció teològica de la veneració de la imatge, Campins la posa en valor com a agent aglutinador de la comunitat de fidels i com a símbol de la identitat cultural pròpia, tota vegada que recordant la seva intercessió en el passat, tant la miraculosa Maredeu de Lluç com altres imatges semblants *animen a la continuació de l'història de les grandeses pàtries*.¹⁵

Una vegada plantejada la qüestió genèrica de la veneració de la imatge des de paràmetres doctrinals, el bisbe convida als mallorquins a peregrinar i a col·laborar en el procés d'ornamentació i reforma del santuari. Aquesta reforma es troba concretada en cinc intervencions específiques: ornamentació de l'interior de l'església, la dignificació espiritual de la mateixa a través de la dedicació del temple a la Maredeu, construcció del denominat camí dels misteris i del rosari monumental, ampliació dels edificis que envolten el santuari dedicats a l'allotjament de pelegrins i finalment la recuperació de la memòria històrica de Lluç, així com la documentació i divulgació de la reforma a través de la redacció d'una història del santuari encarregada a Mateu Rotger, aleshores arxiver diocesà.¹⁶

Una qüestió no resolta definitivament és la de l'autoria intel·lectual d'aquest programa de reformes i, específicament, de la transformació de l'interior de l'església. Des d'antic es coneix la participació d'Antoni Gaudí, Joan Rubió i Guillem Reynés. Hi ha unanimitat en acceptar que va ser aquest darrer l'encarregat de dirigir les obres, mentre que Gaudí i Rubió solen quedar relegats al paper d'assessors sense que hi hagi acord en el grau de responsabilitat que tingueren en la presa de decisions. Mateu Rotger, al que podem considerar la font bibliogràfica més directe ja que, com hem dit abans, escriu la seva història de Lluç per encàrrec directe del bisbe Campins, deixa constància d'una visita del prelat al santuari acompanyat per Reynés el mes de juliol de 1908, és a dir un mes abans de

14 CAMPINS BARCELÓ, P.J.: "Exhortació pastoral sobre el vint-i-cinquè aniversari de la coronació pontifícia de Nostra senyora de Lluç", *BOBM*, XLVIII, p. 233. Aquest fragment que cita el bisbe Campins és una traducció literal de l'edicta sobre la Invocació, veneració i relíquies dels sants i de les sagrades imatges. El text íntegre del document tridentí es troba disponible en xarxa a: <http://www.multimedios.org/docs/d000436/p000005.htm#4-p0.15>. Consultat el 23 de maig de 2011.

15 CAMPINS BARCELÓ, P.J.: "Exhortació pastoral...", p. 234.

16 CAMPINS BARCELÓ, P.J.: "Exhortació pastoral...", p. 240 i 241.

la publicació de l'exhortació pastoral.¹⁷ El 13 d'octubre següent Campins i Reynés tornen a Lluc, amb ells ho fan també Gaudí i Rubió. Segons Rotger, el motiu era estudiar el projecte d'ornamentació del temple i recollir dades per a la construcció del rosari monumental, sense més especificacions. En canvi, quan afirma que al més següent s'ha començat a treballar ja a l'interior del temple indica clarament que es fa seguint indicacions de Gaudí.¹⁸ Per la seva banda, Antoni Maria Alcover, a la seva biografia del bisbe Campins, recull la mateixa informació que Rotger en quant a dates i personatges implicats, però pel que fa referència a l'autoria del projecte de decoració de l'església reparteix la responsabilitat entre Gaudí i Rubió.¹⁹ Per contra, en la seva biografia de Gaudí, J. F. Ràfols, tot i no parlar de la decoració mural de l'església de Lluc, sí que cita el rosari monumental, afirmant que l'execució del mateix va ser dirigida per Rubió i Reynés.²⁰

Miquel Seguí, que va tractar en diferents textos la reforma modernista de Lluc, va anar perfilant progressivament la seva opinió vers la qüestió. Si en la seva tesi de llicenciatura afirmava desconèixer el grau d'implicació dels tres arquitectes esmentats en els treballs d'ornamentació del temple,²¹ anys després, i basant-se en les aportacions de Rotger, exposà obertament que fou Reynés el responsable de la direcció de les obres assessorat per Gaudí i Rubió, per més que atribuï el disseny dels monuments del rosari als dos arquitectes catalans.²² Finalment, la possibilitat d'accedir a l'arxiu personal de Guillem Reynés va reafirmar a Seguí en el posicionament de que s'havia de relativitzar la participació de Gaudí i Rubió a Lluc, que simplement haurien aportat idees, mentre que l'arquitecte diocesà es responsabilitzava de la direcció de les obres.²³

Més recentment Bartomeu Pericàs ha publicat una monografia sobre el rosari monumental on es fa ressò de les dades aportades tant per Rotger com per Seguí al mateix temps que incorpora noves notícies, com el fet d'haver documentat a Gaudí a Lluc el 30 d'abril de 1908, gràcies al registre d'un donatiu fer per l'arquitecte a la Maredeu.²⁴ La dada té el seu interès ja que situa a Gaudí al Santuari tres mesos abans de la primera reunió del bisbe Campins amb l'arquitecte diocesà Guillem Reynés. No obstant la naturalesa circumstancial de la font arxivística impedeix afirmar si es tractà simplement d'una visita personal o de si responia a motivacions professionals. Pericàs afirma també que Gaudí i Reynés tornaren a Lluc plegats el 26 de febrer de 1913,²⁵ mesos abans de l'acabament de les obres del rosari

17 ROTGER CAPLLONCH, M.: *Historia del Santuario...*, p. 226.

18 ROTGER CAPLLONCH, M.: *Historia del Santuario...*, p. 226.

19 ALCOVER, A. M.: *Vida del Rdm i Illm sr d Pere Juan Campins i Barceló, bisbe de Mallorca*, Palma 1915, p. 107.

20 RÀFOLS, J.F.: *Gaudí 1852-1926*, Barcelona, 1952, p. 205. S'ha de tenir present també que Joan Bassegoda, citant l'edició de 1929 del llibre de Ràfols, afirma que aquest autor va veure a l'estudi de l'arquitecte de la casa del parc Güell dissenys pel rosari monumental de Lluc, però que simplement eren suggeriments per Rubió i Reynés. Vegeu BASSEGODA NONELL, J.: *El gran Gaudí*, Sabadell, 1989, p. 585.

21 SEGUÍ AZNAR, M.: *La arquitectura modernista en Baleares*, Palma, 1975, p. 37.

22 MURRAY, D.; SEGUÍ AZNAR, M.: *El modernismo y su tiempo*, Palma 1989, p. 86.

23 SEGUÍ AZNAR, M.; GONZÁLEZ GOZALO, E.; REYNES CORBELLÀ, G.: *Guillem Reynés Font, una trajectòria interrompuda*, I, Palma, 2008, p. 92.

24 PERICÀS ALEMANY, B.: *El pujol dels misteris*, Palma, 2009, p. 44.

25 PERICÀS ALEMANY, B.: *El pujol...*, p. 44. Hem pogut corroborar documentalment aquesta dada aportada per Pericàs a l'arxiu del santuari: ACL, MS 4. Libro de Administración del Santuario y colegio de Nuestra Señora de

monumental i, com veurem més endavant, tot just quan s'estava duent a terme la decoració pictòrica de les capelles laterals de l'església.

Problemàtica resulta també la cronologia absoluta de la intervenció a l'interior del temple. Rotger la situà entre el mes de novembre de 1908 i el 30 de juny de 1914,²⁶ sent una datació emprada també per Alcover i per Seguí,²⁷ mentre que Bestard, Jiménez i Ramon endarrereixen la data d'acabament fins el 17 de juliol,²⁸ segurament per fer-la coincidir amb la data de consagració del temple.²⁹ No obstant això, ara sabem gràcies a la documentació arxivística que encara es va treballar a l'interior del temple almanco fins a 1924. Així, el 30 de maig de 1918, el prior de santuari demanava permís al bisbe per encarregar un quadre per cloure la decoració del creuer, en el costat de l'evangeli,³⁰ mentre que el 15 d'abril de 1819 se sol·licità llicència per donar a fer encara quatre pintures destinades a les parets del transsepte i a la volta de la nau.³¹ Finalment la darrera notícia que ha estat possible localitzar és el compromís del pintor Andreu Pol (del 22 de setembre de 1924) de pintar els evangelistes Mateu, Marc i Lluç, per preu de 250 pessetes cada un,³² sent una quantitat significativament superior a les 100 pessetes que cobrava Pedro Cáffaro per a la realització de les pintures de diferents sants ubicades a les parets del creuer.³³

La intervenció decorativa sorgida de tot aquest procés, doncs, va consistir en fer extensible a tot l'espai del temple l'ornamentació siscentista del presbiteri, el fris i els carcanyols dels arcs de les capelles, reproduint de forma mimètica els relleus daurats de motius vegetals (o si es vol de grotescs) per tot l'espai del creuer i per la volta de la nau, mentre que als murs i cobertes de les capelles laterals, tot i mantenir-se els mateixos motius es va fer servir la pintura mural en lloc del revestiment escultòric abans esmentat. Tant de l'exhortació pastoral del bisbe com dels textos de Rotger i Alcover,³⁴ es desprèn la idea de que el programa ornamental siscentista es trobava incomplet i que la intenció del bisbe Campins i dels arquitectes modernistes era finir-lo. No obstant, cap la possibilitat de que la densitat decorativa de la capella major respongués a un calculat efecte visual per a subratllar la jerarquia espacial d'aquest àmbit en concret, presidit per la miraculosa imatge de la Maredeu titular. Tot i això és molt probable que tan el bisbe Campins, promotor

Lluç, 1905-1915, p. 227.

26 ROTGER CAPLLONCH, M.: *Historia del Santuario...*, p. 226.

27 ALCOVER, A. M.: *Vida del Rdm...*, p. 112. SEGUÍ AZNAR, M.; GONZÁLEZ GOZALO, E.; REYNES CORBELLA, G.: *Guillem Reynés...*, p. 92.

28 BESTARD CLADERA, B.; JIMÉNEZ FRONTERA, J.; RAMON LIDÓN, M.: *L'església i...*, p. 23

29 ALCOVER, A. M.: *Vida del Rdm...*, p. 113.

30 ACL, 2-K. 84. 1918, maig, 30, sense foliar.

31 ACL, 2-K. 85. 1919, abril, 15, sense foliar. Tot i que en el document no s'indica és molt possible que es tracti de les dues pintures de format mixtilini que apareixen damunt l'entaulament del transsepte i dels dos quadres que es poden veure al segon trast de la volta de la nau.

32 ACL, 2-K. 86. 1924, setembre, 22, sense foliar.

33 ACL, SN 25. 1911/3. Sense núm. El 17 de juliol de 1914, per tant també després de la data donada tradicionalment per bona d'acabament de les obres de decoració, Pedro Cáffaro cobrava un total de 300 pessetes per l'entrega dels quadres que representaven a Sant Joaquim, Santa Anna i Sant Antoni de Viana.

34 CAMPINS BARCELÓ, P.J.: "Exhortació pastoral...", p. 239. ROTGER CAPLLONCH, M.: *Historia del Santuario...*, p. 251. ALCOVER, A. M.: *Vida del Rdm...*, p. 111.

de l'obra, com els seus arquitectes pensassin de bona fe que se trobaven davant d'un programa decoratiu inacabat, de la mateixa manera que pensaven que el cor de la Seu no responia a l'espacialitat gòtica. De qui partí aquesta idea? És plausible pensar, seguint a Rotger,³⁵ que el responsable intel·lectual fou Gaudí, sense negar l'evidència documental de que va ser Reynés el director de les obres. Però a diferència de la resta d'empreses dutes a terme al Santuari, la decoració del temple respon més a una idea primigènia que no pas a un elaborat replantejament arquitectònic, tractant-se d'una decoració mimètica no són requerits nous dissenys, és doncs possible que la tasca de Reynés es limitàs, en aquest cas concret, a supervisar l'execució de les indicacions donades per Gaudí. Recordem en aquest sentit que ambdós arquitectes tornen a pujar plegats a Lluc el mes de febrer de 1913,³⁶ quan l'elaboració del revestiment ornamental del temple (exceptuant algunes de les pintures figuratives abans citades) es trobava ja en la seva fase final.

Un detall que permet assenyalar a Gaudí com a ideòleg de la intervenció modernista és el fet de que en els nous revestiments decoratius s'empràs de fons el color cel i no el blanc que s'havia aplicat a la decoració barroca durant el segle anterior. Que el color original era el cel devia ser una cosa coneguda, al cap i a la fi només havien passat 42 anys, i el fet de tornar als orígens respectant però les interpolacions estètiques posteriors (es va treballar amb cel però no es va repintar el blanc de 1866) és un posicionament que recorda molt a la manera de procedir de Gaudí en la restauració litúrgica de la Seu. Sent el fruit d'un acte d'interpretació creativa del patrimoni arquitectònic, no molt llunyana en el plantejament metodològic de la intervenció (encara que sí formalment i conceptual) a l'intent de transformació de la capella reial de la catedral a través dels revestiments ceràmics o de policromia de Jujol en el cadirat del cor. La intencionalitat sembla que va ser la de convertir el temple de Lluc en una autèntica *Domus Aurea*,³⁷ en virtut del que en aquell moment se degué interpretar com a la culminació d'un procés creatiu inacabat i com un mecanisme d'enriquiment de les lectures simbòliques de l'advocació mariana de l'església. No deixa de ser curiós també que Alcover empri la denominació de *Domus Aurea*, ja que suposa una superació de la polèmica barroca sobre la decorositat del grotesc, posant-lo clarament en valor front a la disposició de la visita pastoral de 1690 abans esmentada.

El treball ornamental es va dur a terme per part d'un grup interdisciplinar d'artistes encapçalats pels escultors Gabriel Moragues i Rafel Vidal, així com pel pintor Pedro Cáffaro.³⁸ Però a aquesta dada, que ja era coneguda, s'ha de sumar ara la intervenció inèdita d'altres pintors, tant en la realització de pintures figuratives (el citat Andreu Pol) com en l'execució de la pintura decorativa mural de les capelles laterals. En aquest sentit, el que hem pogut documentar ara és que la tasca de policromat es va dur a terme amb relativa rapidesa a principis de 1913, segurament entre els mesos de febrer i abril, que és quan hi ha

35 ROTGER CAPLLONCH, M.: *Historia del Santuario...*, p. 226.

36 ACL, MS 4. Libro de Administración del Santuario y colegio de Nuestra Señora de Lluch, 1905-1915, p. 227. En qualsevol cas, és molt probable que la causa principal de la visita fos la supervisió de les obres del rosari monumental i l'ampliació de les dependències annexes, sense que això impedeixi la visura de les obres de l'església.

37 ALCOVER, A. M.: *Vida del Rdm...*, p. 105. SEBASTIÁN, S.; ALONSO, A.: *Arquitectura mallorquina moderna i contemporànea*, Palma, 1973, p. 80. SEGUÍ AZNAR, M.: *La arquitectura...*, p. 37.

38 SEGUÍ AZNAR, M.; GONZÁLEZ GOZALO, E.; REYNES CORBELLÀ, G.: *Guillem Reynés...*, p. 92.

documentades despeses de manutenció dels pintors.³⁹ Així mateix, consta que a finals de maig d'aquell any ja s'havien acabat de pintar totes les capelles i el prior del santuari sol·licità al bisbe poder destinar el superàvit dels fons de les confraries de sant Josep i de les Ànimes per sufragar els costos de policromat de les capelles de sant Pere, La Puríssima i del Sagrament, ja que aquestes darreres confraries tenien majors dificultats econòmiques.⁴⁰ El mes següent, el pintor Jaime Hernández rebé la quantitat de 1.372 pessetes en concepte de *trabajos suyos*.⁴¹ Per més que aquesta entrada sigui del tot imprecisa no és molt imprudent afirmar que aquesta partida es correspon amb la intervenció d'Hernández en la realització de les pintures murals de les capelles laterals, no sols per la proximitat cronològica amb els documents anteriors, sinó perquè durant el procés de restauració de les capelles del costat de l'Evangeli es va descobrir, amagada darrera l'àtic del retaule de sant Pere, la signatura amb pintura daurada de Jaime Hernández i la data de 1913. En qualsevol cas és segur que Hernández no va poder cobrir tot sol les quatre capelles més l'espai de davall el cor en aproximadament tres mesos. El pagament de 397,95 pessetes fet al pintor B. Canals el més d'agost de 1914 en concepte de treballs decoratius sense especificar s'ha d'entendre com un pagament endarrerit d'un col·laborador d'Hernández.⁴²

La darrera intervenció important damunt la decoració parietal de l'església de Lluc va esdevenir l'any 1969. A finals de l'any anterior el prior Roman Fortuny es va dirigir al bisbe sol·licitant el permís per reformar l'interior de l'església per tal de poder-la adaptar definitivament a les disposicions del Concili II del Vaticà.⁴³ Aquesta reforma no afectava sols a la disposició del presbiteri, sinó que tenint en compte l'afluència constant de pelegrins, es va decidir obrir un pas en els contraforts de l'església per tal d'afavorir l'accés al cambril a través de les capelles laterals, sense destorbar així ni la nau central (que va poder comptar a partir d'aquest moment amb dues filades paral·leles de bancs) ni el presbiteri. Això va suposar també la desaparició dels altars de les capelles, per tal de facilitar el pas dels peregrins, tota vegada que després del concili havien deixat de ser funcionals. La capella de la Puríssima va ser la que patí més transformacions ja que, a més de les obertures dels murs laterals, s'obrí un gran portal d'accés a un espai de confessoriaris i a la nova capella del Santíssim. En aquesta actuació, s'eliminà la totalitat de la policromia de 1913, existent en el plafó central. El projecte fou dissenyat per l'arquitecte Josep Ferragut (que feia poc havia mort assassinat⁴⁴) amb un pressupost de 250.000 pessetes. La sobtada mort de l'arquitecte va provocar que fos mossèn Ricard Janer, segons el seu propi testimoni, l'encarregat de supervisar tant les obres com la restauració de part de la decoració parietal

39 ACL, MS 4. Libro de Administración del Santuario y colegio de Nuestra Señora de Lluch, 1905-1915, p. 227 i 229.

40 ACL, 2-K. 83. 1913, maig, 24.

41 ACL, MS 4. Libro de Administración del Santuario y colegio de Nuestra Señora de Lluch, 1905-1915, p. 233.

42 ACL, MS 4. Libro de Administración del Santuario y colegio de Nuestra Señora de Lluch, 1905-1915, p. 253. A més sabem pel testimoni oral pel pare Ricard Janer (que fou el responsable de la reforma i restauració de les capelles laterals de l'església duta a terme l'any 1969) que Canals va viure el temps suficient per poder col·laborar en la restauració del 69.

43 ACL, 2-K. 103. 1968, desembre, 1. Remetent-nos una vegada més al testimoni de mossèn Ricard Janer, podem dir que el Santuari de Lluc s'havia adaptat amb molta rapidesa a la nova litúrgia, celebrant de cara les Matines de 1964, en qualsevol cas la reforma de l'altar degué ser transitòria, a jutjar pel contingut del document referenciat aquí.

44 <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1968/02/27/036.html> consultat el 25 de maig de 2011.

que es va fer malbé a l'hora d'obrir els accessos entre capelles. Es va concedir el permís dia 12 de desembre de 1968, però el segell de sortida de la secretaria del bisbat porta data de 27 de gener de 1969. Tenint en compte això s'ha de considerar que va ser una intervenció feta amb molta rapidesa ja que, segons Janer, la reforma va ser inaugurada el Diumenge del Ram d'aquell mateix any.

Problemàtica material

El mal estat de conservació de la policromia mural de les capelles del costat de l'Evangeli va motivar que, entre els mesos d'octubre i desembre de 2008, fos restaurada per les tècniques del Taller de Restauració del Bisbat de Mallorca. La significativa degradació del revestiment pictòric era deguda essencialment a la presència d'una alteració intensa dels materials que el constitueixen, podent-se distingir una doble causalitat en la generació de tals dolències que es concreta en factors antropològics i d'altres de naturalesa ambiental.

Entre els factors d'alteració de tipus antropològic cal esmentar la gran humitat que varen rebre els murs de tres capelles pels embossos dels desaigües de la teulada, que provocaren desperfectes als referits i a les pintures. Situam aquest problema d'humitats entre els factors antropològics ja que l'arrel del problema es troba en un manteniment deficient d'unes obres dutes a terme a la teulada. Els enderrocs resultants obstruïren les canals situades sobre les capelles i l'aigua no canalitzada es filtrà per les parets fins arribar a les pintures. Es tracta, doncs, d'una àrea molt afectada per la humitat que ha provocat presència de fissures, bosses, manca de cohesió dels materials i aparició de sals en superfície. Aquestes alteracions estan presents en les zones superiors de les parets i voltes, sent especialment greus a l'antiga capella de la Puríssima que patí les filtracions més abundants. Les sals han provocat una sèrie de disgregacions en els distintes components en l'interior de l'estructura del mur, així com de la capa pictòrica.

Durant la restauració, s'han trobat en les llacunes provocades per la intervenció de finals dels anys seixanta, incisions i marques d'eina damunt el referit antic i els emblanquinats (s'han comptat fins a vuit) per facilitar l'adhesió de les capes afegides. Aquestes capes intermèdies de calç són les que han creat la separació dels estrats del mur formant bosses entre el morter i l'enguixat. L'excés d'humitat provinent de les filtracions ha contribuït a engrandir els buits i a crear-ne de nous. A més d'aquests problemes d'indole material, s'ha de tenir present que les llacunes causades per l'apertura dels vans varen ser reintegrades simplificant els motius decoratius per adaptar-los als nous espais creats. En les parets laterals existien unes decoracions en forma de cercle, ubicades en la mateixa sanefa de color ocre, que foren parcialment mutilades quan es va picar el mur. En la nova policromia, varen ser repintades seguint el motiu horitzontal de la decoració, transformant així el disseny original.

Dintre dels factors antropològics d'alteració s'han de contemplar també aquells que responen a una causalitat devocional. Es tracta d'aquells que es troben relacionats directament amb el culte i, en concret, amb els antics sistemes d'il·luminació amb espelmes, ciris o encensers, afavorint la presència de sutge en suspensió, i dipositada damunt l'obra. Finalment hi ha el que podem identificar com a intervencions exemptes constituïdes per elements tals com la incorporació de noves il·luminacions elèctriques, amb la conseqüent fixació de cablejat i endolls damunt les pintures, o la col·locació dels aparells d'audioguia i dels mobles expositors damunt les pintures situades davall el cor.

Així mateix, els factors d'alteració ambiental que s'han pogut identificar són bàsicament de tres tipus: humitats per capil·laritat, contaminació ambiental i canvis d'humitat i temperatura. Pel que fa al problema de la humitat s'ha de dir que l'existència d'un sòcol de fusta d'un metre d'alçada, que es troba recorrent les parets de l'església, allunya la pintura mural del terra i, per tant, de la humitat d'ascensió per capil·laritat. Encara així es podia observar, abans de la restauració, una major concentració de bosses en les zones inferiors de les pintures. La contaminació ambiental, en forma de partícules de pols i sutge en suspensió, és sens dubte un altre factor nociu per a la conservació. La seva acumulació havia provocat una clara abrasió de la policromia que sol ser identificada amb el nom d'efecte fregall; A més a més, l'acumulació de pols en les fissures de la policromia havia provocat una alteració de la lectura estilística de l'obra degut al canvi cromàtic que això ocasionava. En darrer lloc tenim els canvis d'humitat i temperatura, que constitueixen els principals motius en l'aparició de moviments de dilatació del suport i, per tant, de creació de fissures. No obstant s'ha de considerar que el seu impacte en l'estat de conservació de la decoració parietal va ser molt limitat, ja que l'emplaçament de l'església (envoltada com es troba de construccions adjacents) fa que, en condicions normals, es mantengui dintre del recinte una temperatura i una humitat constants.

Tots aquests factors que acabam d'assenyalar havien provocat tot un seguit de patologies a l'ornamentació mural. Aquestes podien ser de diferents tipus depenent la zona afectada. Així tant el suport, com la capa pictòrica o la capa de superfície presentaven greus malformacions que constitueixen els denominats indicadors d'alteració. Així, les patologies detectades en el suport foren: presència de buits entre les capes de calç (emblanquinats) i la nova capa de guix (aplicada el 1969), degut a una mala adhesió. Aquestes separacions entre els estrats de morter, emblanquinats i enguixats, s'havien accentuat amb les filtracions d'aigua. Criptoflorescències salines que havien disgregat àmplies zones del referit de guix, degut al debilitament del material constitutiu, així mateix en les llacunes pictòriques es podia observar la presència d'eflorescències i concrecions en la superfície del suport. Eren visibles també esquerdes localitzades en la part superior dels portals que comuniquen les capelles, degut a l'execució de l'obertura. Degut als moviments de dilatació del mur (a causa dels canvis tèrmics i d'humitat) havien aparegut algunes fissures i es detectava una manca de cohesió a l'enguixat, el qual es mostrava pulverulent degut a l'excés d'humitat durant els processos de filtració i assecament. En darrer lloc cal esmentar les llacunes provocades per cops de naturalesa desconeguda (bastides, instal·lacions elèctriques,...).

Pel que fa a les patologies detectades a la capa pictòrica s'ha de començar destacant la superposició d'estrats de distintes policromies i l'existència de llacunes parcialment reintegrades durant la restauració motivada per la reforma de 1969. Eren visibles també cristallitzacions de sals que variaven segons les àrees afectades, apareixent en alguns llocs eflorescències pulverulentes en superfície, mentre que en altres s'havien creat concrecions de sals. Significativa era també la pulverulència localitzada sobretot a les voltes, on les cristallitzacions havien trencat la pel·lícula pictòrica. Finalment, les saturacions d'humitat i la presència de microorganismes havien causat una greu alteració cromàtica, i eren perceptibles nombroses pèrdues de pel·lícula pictòrica en les zones afectades per l'aigua. Pel que fa a les capes de superfície el més destacable era la presència de pols i sutge així com restes de cera, sobretot en la part inferior de les parets de la capella de sant Pere, segurament per la proximitat d'expositors destinats a la combustió de ciris.

Tenint en compte tots els problemes de conservació material exposats fins ara, s'ha de tenir present que l'objectiu de la intervenció efectuada pel Taller de restauració del Bisbat era la preservació, retornant l'estabilitat als materials que constitueixen l'obra i restituint així la seva lectura com part integrant de la decoració parietal modernista de l'església.

En general, exceptuant el frontal de l'antiga capella de la Puríssima, es varen seguir unes pautes enfocades a aconseguir una conservació material, consolidant els diferents estrats del suport i respectant els vernissos antics i les reintegracions anteriors en la neteja de la superfície pictòrica. La consolidació del suport va ser un procés complex, degut fonamentalment a la mala preparació del mur en el moment de realització de les pintures, allà per 1913. La presència de capes d'emblanquinat entre el referit del mur i l'enguixat havia provocat, com s'ha explicat abans, la formació de nombroses bosses en les parets de les capelles, que s'havien anat accentuant amb els canvis de temperatura i humitat. El procés de recuperació va consistir amb la injecció prèvia d'humectant al 5% en aigua, disminuint així la tensió superficial i facilitant la posterior entrada de material dintre de les bosses. Posteriorment es va procedir a injectar morter de rebliment i, en aquells llocs on no era possible l'aplicació de morter, es va introduir una emulsió acrílica per adherir les capes.

Existien zones on, en el moment de la injecció, la pressió del líquid provocava la separació entre les fines làmines de pintura de calç, dificultant la impregnació total de les bosses i engrandint aquestes cap als laterals. Després de varies infiltracions s'optà per no insistir més damunt l'enguixat, ja que augmentava la seva fragilitat en presència d'humitat.

La pintura reintegrada durant la restauració de 1969 a l'antiga capella de la Puríssima presentava un lamentable estat de conservació, raó per la qual es va prendre la decisió col·legiada (entre els restauradors, historiadors de l'art, propietat i l'autor de la intervenció del 69) d'eliminar-les per tal de poder crear un nou suport més estable, on reproduir de forma il·lusionista i diferenciada, els motius decoratius a partir d'una plantilla realitzada a partir dels motius originals de 1913 ubicats a l'espai situat davall el cor. En tot moment es varen emprar materials diferenciats de l'original, ajustant-se aquests als criteris d'estabilitat i reversibilitat. Les reintegracions cromàtiques varen seguir un criteri mimètic degut al caràcter repetitiu (realitzat amb plantilla) dels motius vegetals que decoren l'església. Per tal que poguessin ser localitzats a poca distància es varen realitzar amb tintes planes i estergit superficial.

Pel que fa a les passes donades durant el procés d'intervenció material s'ha de dir que, en primer lloc es va actuar damunt el suport, consolidant els diferents estrats i procedint al rebliment de buits. A aquests efectes es va protegir la zona a tractar amb paper japó i adhesiu BEVA® 371 en xilè (50:50). Per disminuir la tensió superficial abans de la fixació del suport i facilitar l'entrada de material de rebliment en els buits, es va emprar Agepón en aigua (5:95). Així mateix la consolidació d'estrats es va fer amb resina acrílica Primal® AC-33 i aigua destil·lada (50:50), mitjançant injecció i pressió superficial, mentre que en les zones de bosses, es va procedir al rebliment amb morter de calç hidràulica (PLMA). Acte seguit es varen retirar les eflorescències amb un pinzell suau, mentre que les concrecions foren eliminades amb bisturí.

Per a la retirada i posterior reintegració dels afegits de 1969 a l'antiga capella de la Puríssima es va eliminar de forma mecànica l'enguixat aplicat durant la intervenció anterior, juntament amb les restes de capes d'emblanquinat originals que quedaven, fins arribar al referit

anterior a la decoració modernista. La major part es va retirar de forma manual amb ajuda puntual d'escarpa i martell. La superfície es va adequar amb picoleta per tal de millorar l'adhesió del nou morter, consistent en una capa de morter gruixat de calç amb pols de marbre (Asocal® R), aplicat amb paleta i llana. Finalment es va procedir a l'aplicació (també amb paleta i llana) d'una capa de morter fi d'estuc de calç (Asocal® V).

La fixació de la capa pictòrica es va dur a terme, a la zona de les voltes, amb Primal® AC-33 i aigua destil·lada (20:70), prèvia protecció amb paper de tissú. Mentre que els murs foren protegits amb paper japonès per a poder aplicar després BEVA® 371 en xilè (50:50). Després de procedir a la neteja química i a l'estucat de les llacunes es va efectuar la reintegració pictòrica fent servir, com s'ha indicat anteriorment, un criteri il·lusionista amb estergit superficial i l'ús de temperes (pigments i goma aràbiga) i pintura acrílica, en la reconstrucció del mur frontal de la capella de la Puríssima. Ja per acabar, dir que l'envernissat final es va dur a terme amb Paraloid B-72 en xilè (8:92), aplicat a pinzell mentre que, per igualar lluentors en les zones de llacunes reintegrades amb tempera i zones de desgast, s'aplicà vernís de resina acrílica Titán®.

Conclusió

A manera de recapitulació volem dir simplement que tant el procés de documentació historicoartística com la restauració de la pintura mural de les capelles del costat de l'evangeli, han permès posar en valor una part marginal i desconeguda de la intervenció modernista al santuari de Lluc. Es pot pensar que la transformació ornamental duta a terme en aquesta església per un nombrós grup d'artistes sota la direcció de l'arquitecte diocesà Guillem Reynés, a partir d'idees d'Antoni Gaudí (i possiblement de Joan Rubió) i gràcies a la iniciativa del bisbe Campins no presenta la transgressora qualitat de la reforma catedralícia que, en temps sincrònics, dugueren a terme els mateixos protagonistes. Tota vegada que la proposta de Lluc se materialitzà mimèticament a partir dels esquemes compositius i dels repertoris icònics de la decoració siscentista. Pensam, tanmateix, que aquesta decoració mural, tan malmesa en les capelles del costat de l'Evangeli, s'havia de posar en valor atesa la seva significació històrica, doncs suposa, valorada en conjunt i integrada dins la resta de reformes executades en aquell moment a tot el santuari, una de les manifestacions modernistes més característiques de Mallorca i un dels primers exemples insulars de creació artística d'època contemporània aplicada a la conservació de patrimoni



Fig. 1 Aspecte general abans de la intervenció

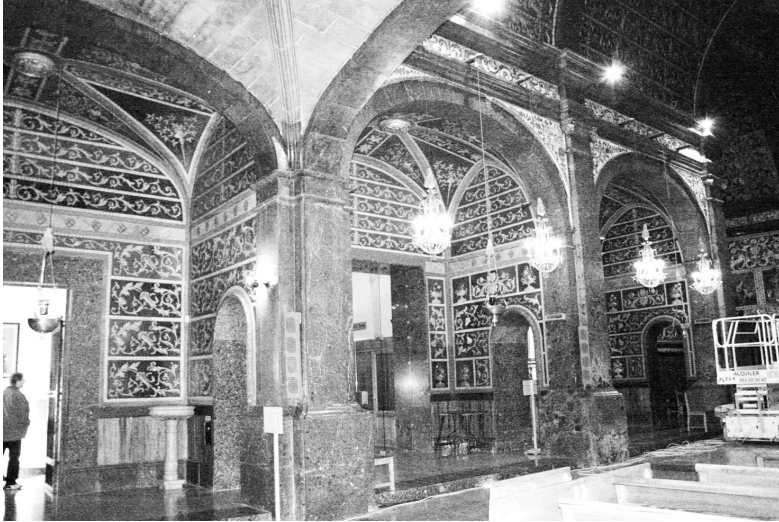


Fig. 2 Aspecte general després de la intervenció

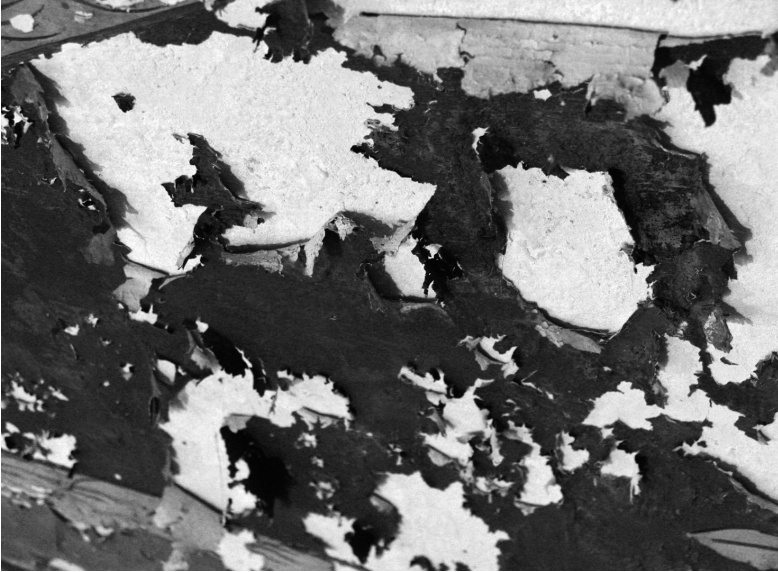


Fig. 3 Aixecaments i despreniments del film pictòric

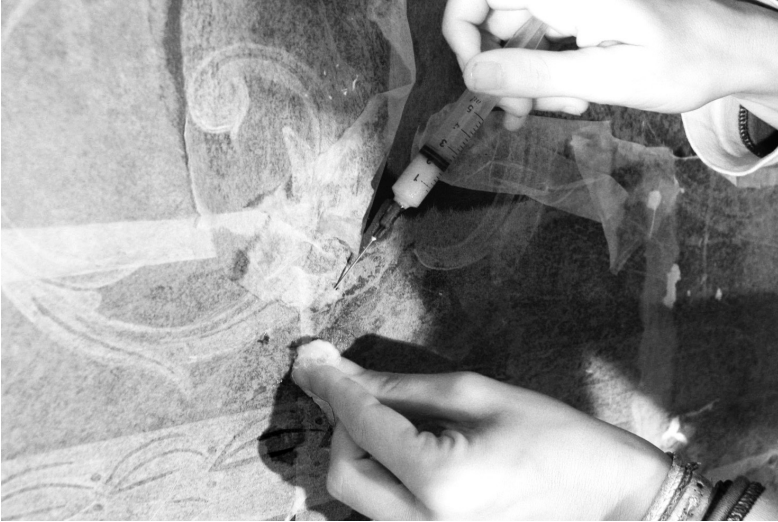


Fig. 4 Fixació de la policromia i consolidació dels estrats



Fig. 5 Cala de neteja en la superfície pictòrica



Fig. 6 Aplicació del morter a les llacunes



Fig. 7 Estucat i dibuix



Fig. 8 Reintegració pictòrica de les llacunes

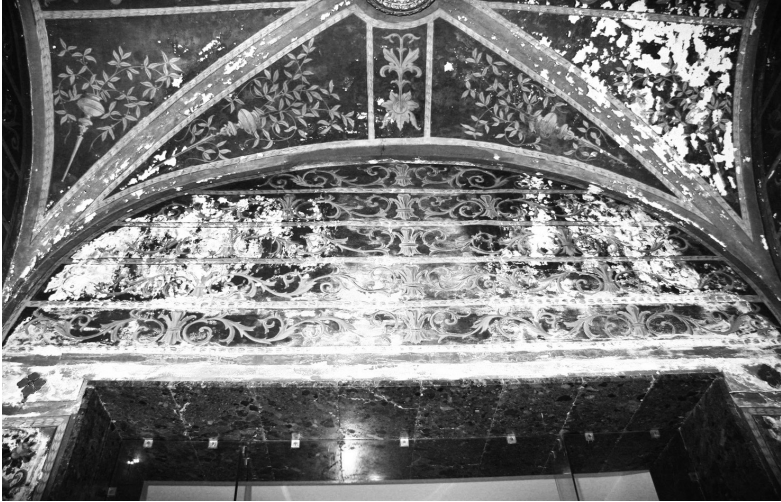


Fig. 9 Abans de la intervenció en el frontal de la segona capella



Fig. 10 Retirada de la intervenció de 1969



Fig. 11 Aplicació de pintura damunt el nou suport



Fig. 12 Després de la intervenció en el frontal de la segona capella

