

TFG

**LAS PINTURAS MURALES EN LA ERMITA
DE SANT GREGORI, ATZENETA DEL
MAESTRAT (CASTELLÓN).**

ESTUDIO TÉCNICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

**Presentado por Ángela González Cuenca
Tutora: Pilar Soriano Sancho**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2018-2019**

RESUMEN

El objeto de estudio de este informe es la pintura mural que decora el techo del presbiterio en la ermita de Sant Gregori, en el municipio de Atzeneta del Maestrat (Castellón). La decoración mural se complementa con el arco toral, las columnas, y los dos arcos de medio punto que separan las antesalas de los laterales del presbiterio.

La obra está ejecutada al temple por el artista Manuel Escrig y su realización fue anterior a la guerra civil española, siglos después de la construcción de la ermita, que concluyó en 1723. La figuración muestra el santo bendiciendo los campos de cultivo, con el fin de terminar con las plagas que acontecían en la época de la construcción de la ermita. En el centro de la bóveda, se representa el Espíritu Santo con una paloma blanca, decorada con ornamentaciones de tipo floral y remates escultóricos.

Mediante el estudio técnico del estado de conservación, así como la recopilación de datos y análisis fotográfico de la obra, se ha creado un informe que recoge el análisis y la propuesta de intervención de la pintura mural, con la finalidad de mejorar su estado a nivel estructural y visual.

PALABRAS CLAVE: Atzeneta del Maestrat, pintura mural, ermita, conservación, temple, propuesta de intervención.

ABSTRACT

The report below provides information about the wall painting that decorates the ceiling of the presbytery on the hermitage of Saint Gregory, in the town of Atzeneta del Maestrat (Castellón). Also, the painting covers the total arch, as well as the two half-pointed arches that divide the two side rooms from the presbytery.

The work is done on tempera, by the artist Manuel Escrig. It was made before the Civil War, two centuries after the hermitage was built, on 1723. The painting relates how the Saint blesses the fields, which were infected by some dangerous plagues before the making of the hermitage. In the middle of the vault, it is represented the Holy spirit, decorated by some organic and sculptural ornaments.

By the technical study of the state of conservation, in addition to the information and photographic analysis of the painting, it has been created a report that includes the review and the intervention proposal of the wall painting, with the purpose of improving its structural and visual state.

KEY WORDS: Atzeneta del Maestrat, wall painting, hermitage, conservation, tempera, intervention proposal.

AGRADECIMIENTOS

En especial, me gustaría agradecerle su tiempo a mi tutora Pilar Soriano por su implicación en la corrección de este trabajo, siempre disponible para atenderme.

Gracias Jaume, por ser de gran ayuda en la parte más importante, la de toma de muestras y la de recogida de información, poniéndome en contacto con personas que han aportado datos muy relevantes en el estudio de la obra. Gracias a Juanjo Escrig por su visión de las pinturas de Manuel Escrig más allá de los límites del pueblo, y a Félix por atendernos en la medida de lo posible a Jaume y a mí.

Gracias a mi familia, sobretodo a mi madre, por aquel viaje a París repleto de Atzeneta del Maestrat.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	9
3. ESTUDIO HISTÓRICO, ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO	10
3.1. La ermita de San Gregorio	10
3.2. Descripción general de la estructura de la ermita	11
3.3. Iconografía	13
3.4. Estilo de la obra pictórica	15
4. ESTUDIO TÉCNICO	16
4.1. Descripción de las partes que componen la obra pictórica	16
5. ESTADO DE CONSERVACIÓN	18
5.1. Bóveda	18
5.1.1. Causas extrínsecas del deterioro pictórico y sus patologías	19
5.1.1.1. Ensayo de identificación de sales	23
5.1.2. Causas intrínsecas del deterioro pictórico y sus patologías	23
5.2. Columnas, arcos y cenefas	24
5.2.1. Causas extrínsecas del deterioro pictórico y sus patologías	26
5.2.2. Causas intrínsecas del deterioro pictórico y sus patologías	26
6. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	26
6.1. Medidas estructurales de conservación	26
6.2. Ensayos de resistencia a las limpiezas	26
6.3. Limpieza	27
6.4. Consolidación	28
6.5. Eliminación de repintes	30
6.6. Reintegración	30
7. MEDIDAS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA	31
8. CONCLUSIONES	32
9. REFERENCIAS	33
10. ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS	34

1.INTRODUCCIÓN

El estudio de este trabajo final de grado está orientado hacia las pinturas murales en la ermita de Sant Gregori, ubicadas en Atzeneta del Maestrat (Castellón). En el informe se detallan en primer lugar aspectos relacionados con la historia y el espacio arquitectónico en el que están ubicadas, además del estudio iconográfico y estilístico de las formas representadas, datos obtenidos a través de los documentos oficiales, la búsqueda bibliográfica y el análisis fotográfico.

Del estudio técnico se deduce que las pinturas fueron realizadas en el siglo XX por el artista Manuel Escrig Escrig, más conocido como Antonio Seba, con técnica al seco utilizando pinturas de fabricación propia¹. Posteriormente la cenefa que decora el rosetón superior fue repintada siguiendo el dibujo ya existente. La cúpula y las paredes de la nave central también fueron repintadas en tonos pastel que recrean el cielo y sus nubes, por los pintores Félix y Maciá, en 1997. La bóveda del presbiterio se mantiene original, según se deduce del análisis fotográfico.

La ermita de Sant Gregori se mantiene cerrada gran parte del año, abriendo sus puertas en dos festividades puntuales: la tradicional romería del 9 de mayo cuando se celebra San Gregorio², y el Día de Todos los Santos, dado que la ermita linda con el cementerio municipal y se abre para esta ocasión. El resto del año el edificio se encuentra descuidado, acumulándose suciedad ambiental que junto con los problemas estructurales del edificio han ocasionado la pérdida del tesoro pictórico entre otros bienes que actualmente precisan de condiciones estables de almacenamiento. La presente investigación recoge una propuesta de intervención que permite, en caso de llevarse a cabo, la recuperación del lugar como conjunto histórico y pictórico de interés cultural.

¹PORCAL, P. Parlem-ne. En la revista *Aiguanova*. Fuente no editada.

²*Rutes d'ermites*. Atzeneta del Maestrat. [Consulta:15 enero 2019]. Disponible en: <http://www.atzenetadelmaestrat.es/sites/L01120017/files/2018-02/RUTES%20ERMITES.pdf>



Fig. 1. La pintura mural en la bóveda de la ermita.



Fig. 2. Detalle de la sección derecha inferior de la bóveda.



Fig. 3. Detalle de la sección izquierda inferior de la bóveda.



Fig. 4. Arco y columna izquierdos.



Fig. 5. Arco y columna derechos.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos que se persiguen son los siguientes:

- Realizar una documentación fotográfica y bibliográfica de la obra y su conjunto arquitectónico para contextualizar estos elementos en el estudio.
- Llevar a cabo una investigación técnica de la pintura, analizando la parte estructural e iconográfica de los elementos representados.
- Examinar y reconocer las patologías encontradas con el fin de determinar el estado de conservación de la obra.
- Plantear una propuesta de intervención que permita la mejora del espacio pictórico.

La realización de esta investigación se lleva a cabo siguiendo una metodología:

- Consulta de fuentes bibliográficas religiosas, estilísticas y ornamentales para la recopilación de datos referentes a la obra.
- Estudio fotográfico, que incluya información visual actual y antigua para determinar posibles cambios en el estado de conservación y en los repintes que se puedan haber llevado a cabo.
- Determinación general de los materiales compositivos mediante el análisis de las muestras de sales, tomadas de la capa de preparación.
- Análisis de patologías referentes al estado de la pintura mediante la realización de catas con hisopo en seco y en húmedo.
- Recopilación de medidas y datos relevantes a reflejar en la investigación, tales como abrasiones, grietas y pérdidas estratigráficas, a través del examen visual.
- Realización de mapas de daños mediante los programas de edición Adobe Photoshop y Adobe Illustrator.
- Elaboración de una propuesta de intervención.

3. ESTUDIO HISTÓRICO, ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO

3.1. LA ERMITA DE SAN GREGORIO

La ermita se encuentra ubicada en el alto maestrazgo de Castellón, en el pueblo de Atzeneta del Maestrat, - o Adteneta en castellano- pueblo de 1271³ habitantes censados en 2018, según los datos obtenidos a través del Instituto Nacional de Estadística. En este pueblo se conservan otros tesoros arquitectónicos y de devoción que curiosamente destacan por sus ermitas, como son El Calvario, el Ermitorio del Castillo, la Ermita de la Virgen del Pilar, o la Ermita de San José, entre otras, por lo que es un pueblo de riqueza e interés cultural.

Históricamente, las ermitas han sido lugares aislados de los núcleos de población, donde no se celebra culto de manera regular, y de su cuidado se encarga el ermitaño o responsable pertinente. La que ocupa este estudio, se localiza a 1 km del pueblo, en un desvío de la carretera CV-165 y tiene una vía de acceso por asfalto que conduce al cementerio municipal, donde se encuentra el edificio santo, propiedad del Ayuntamiento⁴. El cementerio se construyó posteriormente, adosado a la ermita.

Recibe en dos fechas señaladas un gran número de visitantes, como es el caso del día de Todos los Santos, el 1 de Noviembre. Para esta ocasión, se abre premeditadamente la ermita para que los familiares se dirijan a recordar a sus seres queridos y rezar si así lo desean. La ermita permanece abierta también el día 2 de Noviembre.

La segunda ocasión en que se abre la ermita es el 9 de Mayo⁵, cuando se celebra tradicionalmente una romería como tributo a San Gregorio. Sin embargo, el edificio lleva cerrado varios años sin recibir cuidados. Cuando se decidió llevar a cabo labores de remodelación en el cementerio, la ermita se utilizaba de trastero para dejar herramientas y materiales que precisaban los albañiles. En la actualidad, se pretende mejorar el aspecto general de la ermita

³ *Cifras oficiales de población resultantes de la revisión del Padrón municipal a 1 de enero de 2019.* Instituto Nacional de Estadística. © 2019 [Consulta: 14 marzo 2019]. Disponible en: <https://www.ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=2865&L=0>

⁴ *Rutes d'ermites.* Atzeneta del Maestrat. *Op.Cit.*

⁵ *Ibíd.*

para otorgarle nuevos usos culturales y convertirla en un lugar frecuentado y de disfrute para los habitantes de Atzeneta.⁶

3.2. DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA ESTRUCTURA DE LA ERMITA

El edificio, que data de 1723, está construido en piedra, con gruesos muros de mazonería. Tras la Guerra Civil Española, se perdieron todos los documentos que atesoraba el ayuntamiento acerca del lugar y se desconoce quién fue el arquitecto que la ideó. Estructuralmente, se accede a la ermita a través de un espacioso porche de obra terminado con arcos de medio punto en sus costados y en su parte principal, que se prolonga hasta terminar en la espadaña⁷. Ésta alberga la campana de más de 150 años.



Fig. 6, 7. Ermita de San Gregorio, vista general de la entrada. Las dependencias de fachada blanca adjuntas a la ermita forman parte del cementerio.

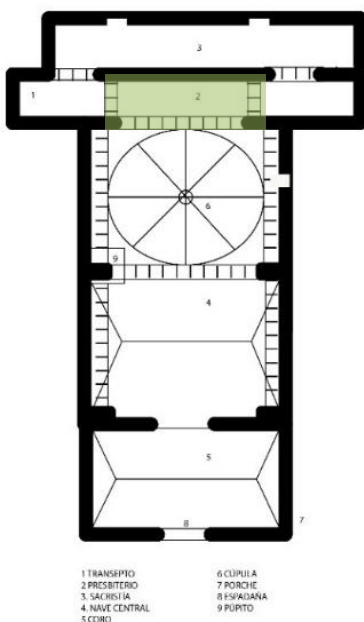


Fig. 8. Plano simplificado en planta de la ermita de San Gregorio.

Presenta una nave única central de alrededor de 16 metros de profundidad con cubierta a dos aguas, rematada por una cúpula ortogonal bajo la cual se ubican los asientos de la congregación, el púlpito, y las escaleras que conducen al coro, ubicado en la parte superior. Éste goza de un ventanal por donde entra la luz natural. Tal y como se observa en las imágenes 9, 10 y 11, la ermita posee su presbiterio decorado por las pinturas murales pero desposeído de su retablo. Éste se quemó en 2017 dado que se encontraba gravemente infectado por la carcoma⁸.

El presbiterio goza de sendas prolongaciones a las que se accede a través de los arcos de medio punto, acorde con el gusto barroco de la época.

⁶ Información facilitada por Leonardo Gil Bertrán, concejal del Ayuntamiento de Atzeneta del Maestrat.

⁷ V.V. A.A., *Diccionario visual de términos arquitectónicos*. Madrid: Editorial Cátedra, 2016.

⁸ Información facilitada por Juanjo Escrig, miembro de la junta directiva del Centro de Estudios del Maestrato.

Una pila para agua bendita sobresale de una de éstas dependencias. Ambas comunican con el trasaltar⁹, donde se ubica la sacristía. Esta zona linda con el patio del cementerio mediante ventanas. Para acceder al cementerio hay una puerta exterior, adosada al edificio santo.

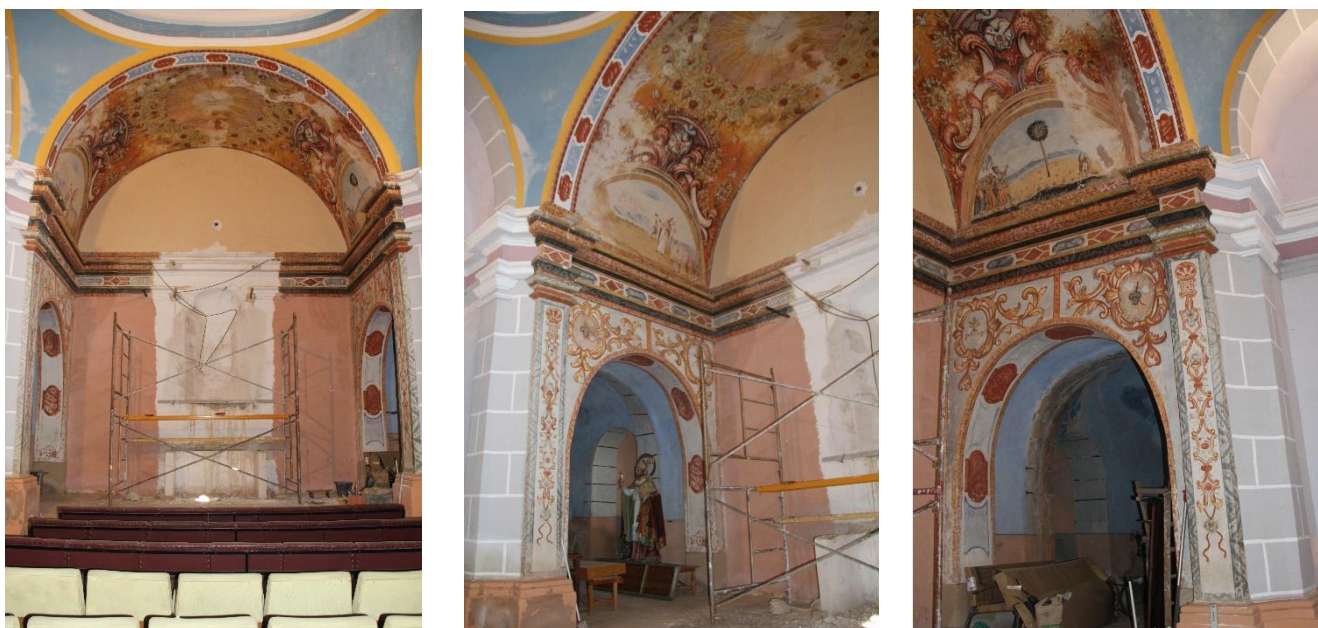


Fig. 9, 10, 11. Ermita de San Gregorio, pinturas murales del presbiterio.

En referencia a las pinturas, en el centro de la composición se exhibe el Espíritu Santo, representado con una paloma blanca en el centro de la bóveda. Además, unas ornamentaciones florales decoran las columnas de los dos laterales, coronadas con remates que continúan hasta limitar toda la parte superior del arco y mitad del presbiterio. Manuel Escrig era conocido en el pueblo como Antoni Seba. Se trataba de un pintor cuyo oficio consistía en la pintura de hogares y grandes espacios, sin embargo, había desarrollado cierta habilidad en la decoración figurativa. Es por ello por lo que le fue encargado este trabajo, entre otras decoraciones murales en el mismo municipio¹⁰.

Años después, el resto de la iglesia fue repintada por unos operarios que optaron por un estilo etéreo en su obra, remitiéndose a colores azulados y rosados. Bajo esta nueva pintura no existían representaciones gráficas originales de Manuel Escrig.

⁹ RAMÓN PANIAGUA, J. *Vocabulario básico de arquitectura*. Madrid: Cátedra, 2009.

¹⁰ Información facilitada por Juanjo Escrig, *Op.Cit.*

3.3. ICONOGRAFÍA

La ermita rinde homenaje a San Gregorio, personaje santo que aparece en la escena izquierda de la bóveda. Conocido como Gregorio de Ostia, nació en esta ciudad cercana a Roma (Italia), en el siglo XI¹¹. Tras ser nombrado obispo de Ostia, fue enviado a Navarra. Según los textos hagiográficos, en este lugar ganó el respeto de sus fieles terminando con una plaga de langosta que assolaba los campos de cultivo en una pequeña localidad del reino navarro, mediante la ejecución de la señal de la cruz.¹² Esa misma escena es la que se representa en el mural. Los atributos con los que es generalmente representado son el báculo, la mitra y el aspersorio o hisopo. En ocasiones también se le representa con un libro, dado que fue nombrado bibliotecario apostólico¹³.

La tradición de representar al obispo con un hisopo radica en una tradición que se lleva a cabo en la Basílica de San Gregorio, en Navarra, desde su fecha de construcción. En este lugar se guarda su cráneo como reliquia, bañado en plata. Antiguamente, cada 9 de mayo, fecha en la que se celebra al santo, la reliquia era rociada con agua que se dejaba caer a la tierra, como ritual para la prosperidad de los viñedos y demás siembras. Más tarde fue creada una cabeza completa de plata, que guarda en su interior parte de los huesos del obispo. Como se observa en la fig. 12, se introduce agua por su parte alta que es recogida una vez ésta ha fluído en el interior, rociándose de los huesecillos del santo. Esta agua santa es recogida y se introduce en el hisopo, que luego los clérigos utilizan para santiguar sus tierras, frente a la mirada de los fieles durante esta festividad.¹⁴

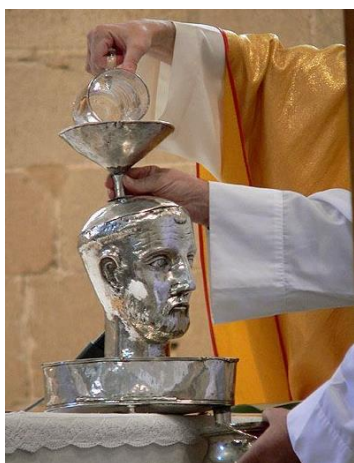


Fig. 12. Cabeza de San Gregorio de Ostia en el ritual del 9 de mayo.

En la basílica de San Gregorio Ostiense, en Navarra, existen entre otros lienzos que decoran sus muros, dos en concreto que tienen un gran parecido a las dos escenas que se muestran en la ermita de Atzeneta. En uno de estos lienzos, se representa al pueblo en actitud implorosa en el monte, y se lee una inscripción que explica su significado: *Navarra y Rioja lloran el azote de la langosta que les come los frutos y piden remedio*. El lienzo que hace *pendant*

¹¹ *Basílica San Gregorio Ostiense*. Web oficial de Turismo de Navarra. [Consulta: 25 Junio 2019]. Disponible en: <https://www.turismo.navarra.es/esp/organiceviaje/recurso/patrimonio/3122/Basilica-San-Gregorio-Ostiense.htm>

¹² RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. ISBN: 84-7628-212-5.

¹³ JIMENO ARANGUEN, R. "San Gregorio Ostiense. Abogado contra plagas agrícolas y males del oído", en F.J. Campos (dir.), *Religiosidad popular en España. Actas del Simposium I, San Lorenzo del Escorial, 1-4-IX-1997*, San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 307-331.

¹⁴ HERMOSO DE MENDOZA, J. *San Gregorio Ostiense*. Estella.info. Artículos. [Consulta: 13 Junio 2019]. Disponible en: <http://www.sasua.net/estella/articulo.asp?f=sangregorio>

muestra al obispo ejerciendo su milagro. Estas dos escenas son representadas de manera sorprendentemente similar en la bóveda de la ermita de San Gregorio en Atzeneta.

A propósito de la basílica navarra, sería conveniente nombrar las vieiras o *veneras* que aparecen tanto en los remates escultóricos de las dos escenas como en lo alto de las dos columnas que preceden el presbiterio. Las vieiras son símbolo del camino de Santiago, camino que también hizo presumiblemente San Gregorio, puesto que colaboró en la construcción de dos puentes que facilitan el camino.¹⁵ Además, la vieira es símbolo de milagro, de protección, también de renacer. Quizá por eso Manuel Escrig lo incluyó en su composición mural, como homenaje a la implicación de San Gregorio en España, pero también como símbolo del milagro obrado por el santo sobre la plaga de langostas, ayudando al nuevo crecimiento de los cultivos. No se tiene constancia de que *Antoni Seba* visitara el norte, ni si quiera se tiene constancia de que saliera de la comarca. Sin embargo, tuvo que inspirarse de algún modo para sus creaciones.

En cuanto a esas influencias, existe una obra de azulejería realizada por Juan Ortiz para el municipio de Alcoy en 1857, que guarda un gran parecido. En ella podemos observar al santo en la misma posición, ahuyentando la plaga de langostas mediante el riego de la tierra con agua bendita. Se muestra con los mismos atributos y acompañantes: el personaje que sostiene el agua bendita y el que porta la cruz. Sin embargo, en las pinturas que nos ocupan, no se aprecia la presencia de Santo Domingo de la Calzada, ayudante de San Gregorio, que en la cerámica aparece mostrando un libro y tocado por una aureola¹⁶.

No se tiene certeza de que Escrig fuera conocedor de esta obra, así como no se conoce de su trayectoria artística más que lo que la cultura popular conserva de él y las pinturas que todavía se conservan en otras edificaciones de Atzeneta y de pueblos de alrededor, como es el caso de las pinturas murales que decoran el Santuario de San Juan de Penyagolosa.

3.4. ESTILO DE LA OBRA PICTÓRICA

Se desconocen las influencias que pudo tener nuestro pintor, pero existen obras y estilos que se asemejan al planteamiento que hizo Escrig.



Fig. 13. *San Gregorio de Ostia*, por Juan Ortiz. 1857. Medidas: 82 x 123 cm. Conservado en el Museo Arqueológico de Alcoy, Alicante.



Fig. 14. Escena del milagro de San Gregorio de Ostia, representado por Manuel Escrig.

¹⁵ *Basílica San Gregorio Ostiense*. Web oficial de Turismo de Navarra. *Op.Cit.*

¹⁶ Retablo Cerámico. [Consulta 10 Mayo 2019]. Disponible en: <http://www.retabloceramico.net/1318.htm>

En el centro de la composición de la pintura que ocupa este trabajo, el Espíritu Santo aparece como una paloma blanca, sobresaliendo de un haz de luz circular. Formas angelicales se difuminan en sus extremidades. Serpenteantes reflejos sobresalen de esta figura (fig. 17), que nos podría recordar al *Pentecostés* de Joan de Joanes en su forma de representar el Santo Espíritu (fig. 15). Este modo de referenciar a Dios ha sido usado por la cultura occidental desde hace siglos.



Fig. 15. Pentecostés, por Joan de Joanes. 1547-1550. Parte del Retablo Mayor de la Natividad de la Font de la Figuera, Valencia.



Fig.16. Detalle de la paloma ejecutada por Joan de Joanes durante su restauración.



Fig. 17. Detalle de la paloma ejecutada por Manuel Escrig.

Las formas florales que cubren el techo como si de una enredadera se tratara, muestran representaciones simples de amapolas, tulipanes, claveles y margaritas, que nacen de las ramas de esa enredadera, cuyas hojas son de tipología serrada. Esta ornamentación floral recuerda a los mosaicos barrocos alemanes¹⁷, como se muestra en las imágenes anexas (fig. 19 y 20). El movimiento que suscita la inestabilidad lineal de las formas, así como sus direccionalidades, desordenadas y sin la persecución de un patrón, son propias de este estilo refinado pero vigoroso.¹⁸ La vegetación de nuestra pintura muestra una forma circular culminada por mariposas y palomas apenas insinuados en sus formas básicas.

Las ornamentaciones que decoran lo alto de las escenas de la figuración, muestran volutas pictóricas coronadas por una venera y lo que podría ser un querubín, adosados aparentemente en una columna. La figuración a la que da paso se enmarca en un arco. Los personajes son representados en sus formas más simples, sin modelado de las figuras, como si de una pintura del *trecento* se tratase. Las formas escultóricas continúan en los pilares de los dos arcos del presbiterio. En éstos, además, existe una decoración marmoleada. En las esquinas de las columnas, se detalla el acabado con una pátina brillante para

¹⁷DOLMETSCH, H. *Biblioteca de artes decorativas. Tesoros de la ornamentación*. Madrid: Editorial Libsa, 2000. ISBN: 84-7630-812-4.

¹⁸ *Ibid.*

asemejarlo al mármol real. Volutas rematadas con hojas de acanto enmarcan dos imágenes a cada lado del arco: un racimo de uva y un ramo de trigo, representando con esos símbolos los dos frutos principales obtenidos de la agricultura en esta región.



Fig. 18. Flores ejecutadas por Manuel Escrig en la bóveda de la ermita de San Gregorio.

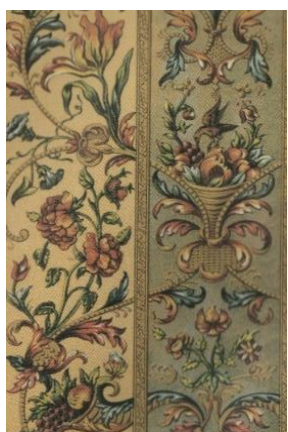


Fig. 19. Casulla bordada del Sammlung Vaterländischer Altertümer de Stuttgart. Las flores de la bóveda en la ermita de San Gregorio recuerdan a este estilo barroco.



Fig. 20. Cenefa realizada por Manuel Escrig en una de las columnas que sobresalen de los arcos.

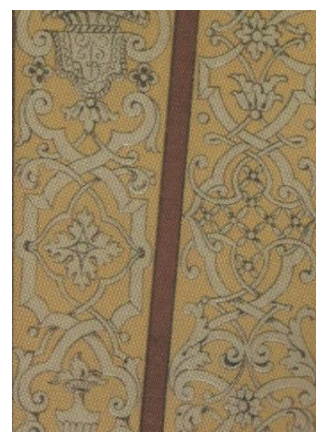


Fig. 21. Decoración de una copa de plata, de una reproducción de Landes-Kunstgewerbe-Museum, Budapest.

4. ESTUDIO TÉCNICO

4.1. DESCRIPCIÓN DE LAS PARTES QUE COMPONEN LA OBRA PICTÓRICA

Las partes que componen la obra pictórica de Manuel Escrig son la bóveda del presbiterio de la ermita, junto con la cenefa que decora el arco que separa el presbiterio del espacio anterior. Además, la obra se completa con el decorado de los arcos y columnas que separan el presbiterio del transepto o pasillos laterales. Los arcos se encuentran decorados en su interior también por una cenefa geométrica que pretende imitar los paneles de mármol.

Tras la observación y el estudio de la obra, se determina que nos encontramos ante una obra ejecutada al temple sobre mortero de yeso. El estrato de preparación y el de pintura juntos apenas ocupan 2 cm de grosor. El conocimiento del estrato de preparación se consigue a través del ensayo de identificación de sales [ver apartado 5.2.2.1.] donde se descubre que la

totalidad de estas sales son sulfatos, que pueden provenir de la disgregación acuosa del componente principal del yeso, el sulfato de calcio dihidrato.¹⁹

Por otro lado, sabemos que la pintura fue ejecutada antes de la Guerra Civil española (1936-1939) dado que durante este período se destruyeron todos los documentos oficiales de la ermita, también aquellos que acreditaban la autoría de Manuel Escrig Escrig como artista pictórico del presbiterio de San Gregorio. Es gracias a la cultura popular que se conserva el recuerdo del pintor y sus trabajos.

En referencia a la técnica pictórica, ha de añadirse que se desconoce si se utilizaron aglutinantes sintéticos o naturales, pero sea cuales fuere, éstos perdieron su poder adhesivo con el paso del tiempo. Dada la época en la que fue llevado a cabo, si el artista utilizó pinturas sintéticas, éstas solo podían ser de dos tipos: pinturas de nitrocelulosa, o resinas alquídicas. Las primeras se comercializaron a inicios del siglo xx, las segundas se introdujeron en el mercado a partir de los años 30.²⁰ Fue a partir de la Segunda Guerra Mundial cuando salieron al mercado nuevas pinturas sintéticas, destacando entre ellas las pinturas acrílicas. Si nuestro pintor decidió utilizar materiales naturales como aglutinantes a los que luego mezclar los pigmentos, cabe la posibilidad de que utilizase cola animal o caseinato amónico.

¹⁹ DOMÉNECH CARBÓ, M.T.; YUSÁ MARCO, D.J. *Aspectos físico-químicos de la pintura mural y su limpieza*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006. ISBN:84-9705-941-7.

²⁰ LLAMAS PACHECO, R. *Arte contemporáneo y restauración o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Tecnos (grupo ANAYA, S.A.), 2014

5. ESTADO DE CONSERVACIÓN

La totalidad de la obra sometida a análisis cuenta con una gran variedad de desperfectos, a saber, los siguientes:

- Suciedad superficial en las cornisas, en forma de polvo y sedimentos orgánicos. Suciedad superficial en la pintura, provocada por la acumulación de polvo proveniente del almacenaje de productos para obra.
- Pulverulencia general de la película pictórica.
- Descohesión del pigmento negro que perfila las figuras.
- Alteraciones cromáticas por diferentes causas en diferentes puntos.
- Existencia de eflorescencias salinas, que causan la disgregación y/o abultamiento de la preparación, llegando a afectar a la película pictórica causando halos blanquecinos y pérdidas. Además, la acción directa del agua por escorrentía afecta la obra en un punto concreto.
- Pérdida de película pictórica por abrasiones mecánicas en las zonas periféricas del mural.
- Grietas en la zona media, posiblemente por el asentamiento de la construcción, que no suponen un riesgo para la pintura, pero entorpecen estéticamente su belleza.
- La existencia de dos repintes: el relativo al arco de medio punto superior, entre el presbiterio y la nave central; y el referente a la paloma de la zona sureste.

5.1. BÓVEDA

La obra presenta una variedad de daños causados en su mayor parte por la acción de la humedad. El mural acumula sales en gran parte de su extensión, como se muestra en las zonas coloreadas de amarillo en el mapa de daños (fig. 23). En algunas de estas zonas se ha llegado a desprender el estrato de preparación. Las zonas afectadas por sales son difícilmente recuperables. En uno de los casos, la gran cantidad de humedad se ha visto reflejada en forma de escorrentía superficial, atacando fuertemente la película pictórica. Por otro lado, la pintura conserva una serie de arañazos que han estropeado la capa pictórica llegando al estuco, en las partes más externas del mural. Además de estas intrusiones irrespetuosas hacia la pintura, también se han detallado los repintes, las grietas y la pulverulencia generalizada de la pintura.

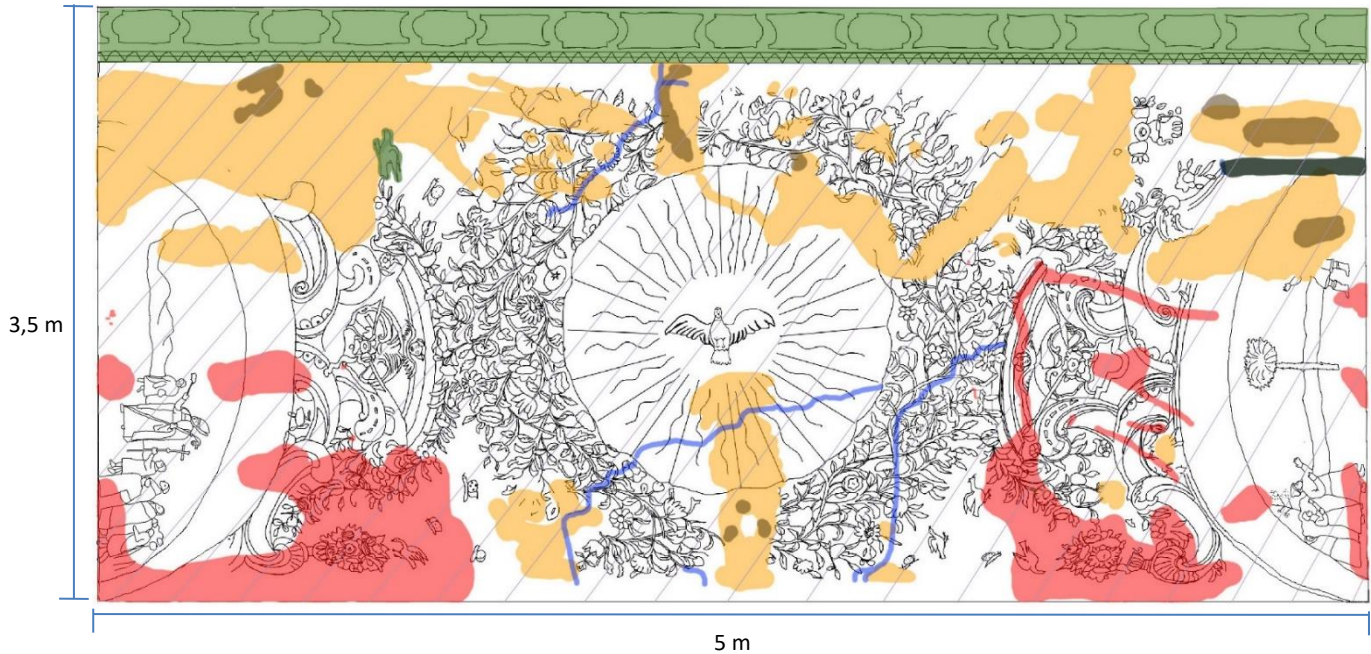


Fig. 22. Mapa de daños de la bóveda.

5.1.1. Causas extrínsecas del deterioro pictórico y sus patologías

- Humedades

Es evidente que la bóveda recibe un aporte de humedad exterior que ha provocado la eflorescencia de sales en todo el techo y la escorrenría superficial en un punto concreto. Tras la observación y comparación de las fotografías realizadas en 1983 con el estado actual, se aprecia que tras 36 años, las sales invaden los mismos puntos sin haberse extendido enormemente. Sin embargo, no se pueden obviar las zonas de crecimiento; aunque este es mínimo, resulta significativo. Se desconoce si se llevaron a cabo labores de renovación en la techumbre de la ermita en estos últimos 36 años. Existen además, zonas donde los estratos de preparación se han disgregado completamente y han caído, aumentando así el tamaño de las lagunas. Este hecho hace pensar que quizás sí se arregló la techumbre en su momento; sin embargo, al no haberse revisado de nuevo en décadas, es muy probable que los episodios de granizo y en general condiciones ambientales extremas hayan provocado fisuras por las que el agua discurra nuevamente hacia el interior del muro.

La ermita se ha mantenido cerrada al público durante largos períodos de tiempo, por lo que no ha experimentado grandes contrastes termohigrométricos más que los propios del clima, habiendo llegado así a un estado de relativo equilibrio. Los gruesos sillares de la edificación mantienen las fluctuaciones de temperatura en niveles todavía más estables, aislando del calor en temporadas de verano. Sin embargo, no se puede pasar por alto la formación de nuevas sales que proliferan lentamente, siendo su motivo el mal estado de la techumbre a nivel estructural.

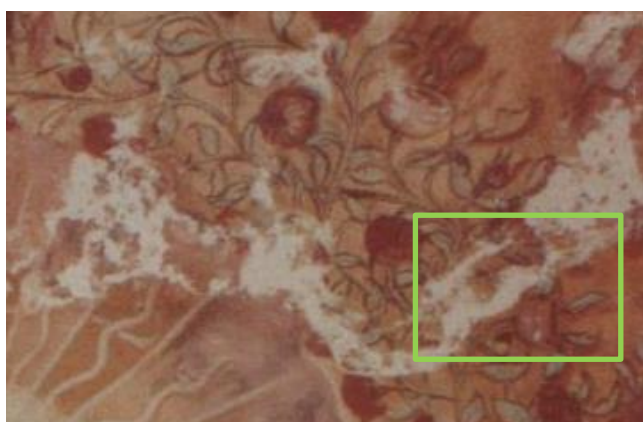


Fig. 23. Estado de las sales en el año 1983.

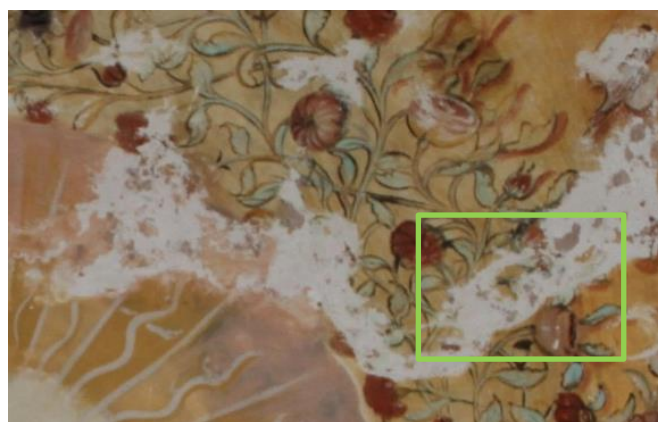


Fig. 24. Estado de las sales en 2019.



Fig. 25. Detalle escorrentía superficial en la zona derecha inferior de la bóveda.

El punto que ha recibido mayores daños por humedad es el que muestra signos de escorrentía. Tal y como se muestra en la fig. 25, el agua ha provocado la sedimentación de partículas del techo y sus cimientos. Estos restos han fluido por la bóveda en sentido vertical, llevándose consigo la película pictórica. La gran influencia de humedad en esta zona ha debilitado los estratos pictóricos y de preparación, creando una gran laguna en la zona figurativa. La observación de la zona *in situ* arroja un detalle relevante y es un halo de humedad en la zona izquierda de la laguna. Se puede deducir que se trata de un foco activo de humedad.

- Descohesión pictórica

La cristalización de sales provoca una diferencia de presión interior. Esta presión interior es alta, y por lo tanto busca zonas de presión inferior para equilibrarse, de manera que al toparse con el muro de la estructura, de mayor dureza, provoca que las sales fluyan en el sentido de la capa pictórica, a presión atmosférica. Su formación empuja desde el interior las capas más superficiales de la preparación, produciéndose abolsamientos y en última instancia disgregación.

- Grietas

En el mapa de daños además, se muestran las fisuras observadas. La de mayor anchura se ubica bajo la paloma central, y tiene su origen presumiblemente en la asentación del edificio. Ninguna de las grietas observadas da pie directamente a la aparición de sales o escorrentías más que la anteriormente mencionada, por lo que se puede confirmar que esas grietas no suponen un peligro para la conservación de la pintura. Sin embargo, suponen un elemento que entromete la estética de la obra puesto que separa las partes de la obra.

- Repintes

Tras la Guerra Civil se perdieron los registros de la ermita, incluyendo aquí presupuestos, contratos y demás documentos oficiales que puedan arrojar información exacta, pero se conserva un archivo fotográfico de 1983. En éste se observa que la cenefa que separa el presbiterio del centro de la nave había sido masillado, pero se conservaba la pintura original. En el año 1997 se llevaron a cabo labores de repintado de la ermita. Estos trabajos fueron realizados por dos pintores que dejaron constancia de ello con una placa pintada en una parte discreta de la cúpula, como se observa en la fotografía adjunta que redacta “Año 1997 Félix y Maciá”. Los operarios respetaron las pinturas de Manuel Escrig en gran parte, repintando solamente una paloma ubicada en la parte superior izquierda, y la cenefa superior²¹. El repinte de la paloma imita convincentemente las líneas de Escrig, pero aparece en una zona completamente afectada por sales y su figura sin embargo permanece inmaculada, hecho imposible. Por otro lado, en las fotografías de 1983 se aprecia que se habían cimentado dos partes de la cenefa, posiblemente por riesgo de desprendimiento. En las pinturas originales, ahora ocultas, se aprecia que Escrig quiso recrear una cenefa marmoleada que actualmente carece de técnica. Tras entrevistar a Félix, nos asegura que, aparte de esta intrusión, los artesanos repintaron el interior del edificio sin interceder más en las pinturas de Escrig



Fig. 26. Detalle de la placa dibujada por Félix y Maciá dejando constancia de su actuación en 1997.

²¹ Información extraída a raíz de la entrevista con el pintor Félix Santos García.



Fig. 27. Estado de la bóveda en julio de 1983.



Fig. 28. Estado de la bóveda en febrero de 2019.

Un repinte burdamente ejecutado siempre supone una intrusión indeseada en la obra. En estos casos los repintes suponen una interferencia para la conservación de la originalidad de las pinturas, además de suponer un falseamiento de la obra.

- Abrasiones

La zona de estudio se encuentra a varios metros de altura y su forma es curva, por lo que el estudio fotográfico con luz rasante ha resultado complicado. Sin embargo, se logra obtener resultados que indican el nivel de profundidad que han alcanzado algunas de las abrasiones que presentan el mural en su periferia. En múltiples zonas de los extremos de la obra se pueden apreciar abrasiones lineales, en ciertos casos incluso paralelas, derivadas de acciones mecánicas que no se pueden establecer con claridad. Estos daños no entorpecen la comprensión de la obra y sus formas, a diferencia de las lagunas creadas por las sales, pero sí ejercen un fuerte poder visual, creando un ruido que a pesar de la poca superficie que estos daños ocupan, sí posee una direccionalidad que distrae al receptor. En la imagen inferior se muestra una de las zonas afectadas en detalle.



Fig. 29. Detalle del deterioro que ha sufrido la obra en una de sus zonas perimetrales.

- Suciedad superficial

La suciedad se trata de un estrato ajeno a la obra que se ha de disminuir en la medida de lo posible. No sólo se encuentra suciedad en la pintura, sino en las cornisas de la bóveda y los arcos, acumulándose sedimentos de todo tipo, incluidos los excrementos y deyecciones de animales e insectos. La suciedad que muestra la pintura es de tipo ambiental: proviene del particulado que contiene el aire. En mayor medida está producido por los materiales para la obra almacenados en la ermita durante los trabajos de remodelación en el cementerio, además de la tierra, el polen, las hojas y demás elementos orgánicos que puedan ser transportados por el aire. No se observa hollín en el examen visual, tampoco “beverones” ni capas filmógenas de refresco, lo que indica que el mural de la bóveda no se encuentra protegido por ningún elemento filmógeno.

5.1.1.1. Ensayo de identificación de sales

Tras la recogida de sales en un recipiente estéril, se pudieron realizar las pruebas de identificación con el test de sales MQuant® Test Strips. Durante su recogida se pudo observar la morfología de esta sal: algodonada, espumosa, fácil de recoger. En los ensayos se comprueba que nos encontramos ante sales de SO_4^{2-} , que se intuye tienen su origen en la capa de preparación o en el propio enlucido de la bóveda. El porcentaje de mg/l de SO_4^{2-} es muy elevado: más de 1200 mg/l.

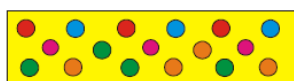
5.1.2. Causas intrínsecas del deterioro pictórico y sus patologías

En este apartado nos referimos a aquellos daños que han afectado a la película pictórica y/o a la preparación. En la bóveda se observan los siguientes:

- Alteraciones cromáticas

En diferentes zonas del mural se ha observado la pérdida de saturación colorimétrica en comparación a la observada en las fotografías más detallistas de 1983. Este fenómeno se puede asociar a varios factores.

En primer lugar, al tratarse de un temple, la causa más probable es que el aglutinante con el que se creó la pintura haya perdido su poder adhesivo. En segundo, es posible que el material cohesivo no fuera suficiente para la cantidad de pigmento añadido, lo que habría provocado la pérdida de adhesión de una capa importante de pigmentos que habrían quedado sueltos. Recordemos que la naturaleza del temple, a diferencia de la del óleo, no queda envuelta totalmente por el aglutinante, si no que éste ocupa una parte mínima en la composición, tal y como se observa en el esquema



PELICULAS DE ACEITE Y RESINOSAS



PELICULAS AL TEMPLE

Fig. 30. Películas de óleo y de temple respectivamente.



de la figura 29.



Fig. 32. Estado de la pintura en el año 2019.

Fig. 31. Estado de la pintura en el año 1983.

- Descohesión de la pintura

Llama la atención la escamación de los negros que perfilan las figuras, ya existente en el archivo fotográfico. Su descomposición fue tan temprana que cabe plantearse la ejecución de estas formas. Dado que, tal y como se puede observar en la figura 29, el artista pintó primero los colores más claros, siendo esta pintura absorbida por el mortero. Encima de estas capas, pintó los negros, para perfilar las figuras, de modo que, hipotéticamente se puede afirmar que este color se sobrepuso a una capa de pintura ya existente. El mortero no tuvo la capacidad de retener el aglutinante y los pigmentos oscuros de esa última capa de pintura, por lo que ésta era más vulnerable a sufrir pérdidas.

5.2. COLUMNAS, ARCOS Y CENEFAS INTERIORES

Las zonas que se describen a continuación muestran daños asociados al trasiego de personas, de manera que en su mayoría son resultado del desgaste por abrasiones físicas. Rozaduras, pérdidas de película pictórica y en los peores casos pérdidas de pintura junto con estuco son los daños que podemos encontrar en esta parte de la obra. La pulverulencia se encuentra presente de forma general, del mismo modo que en la bóveda.

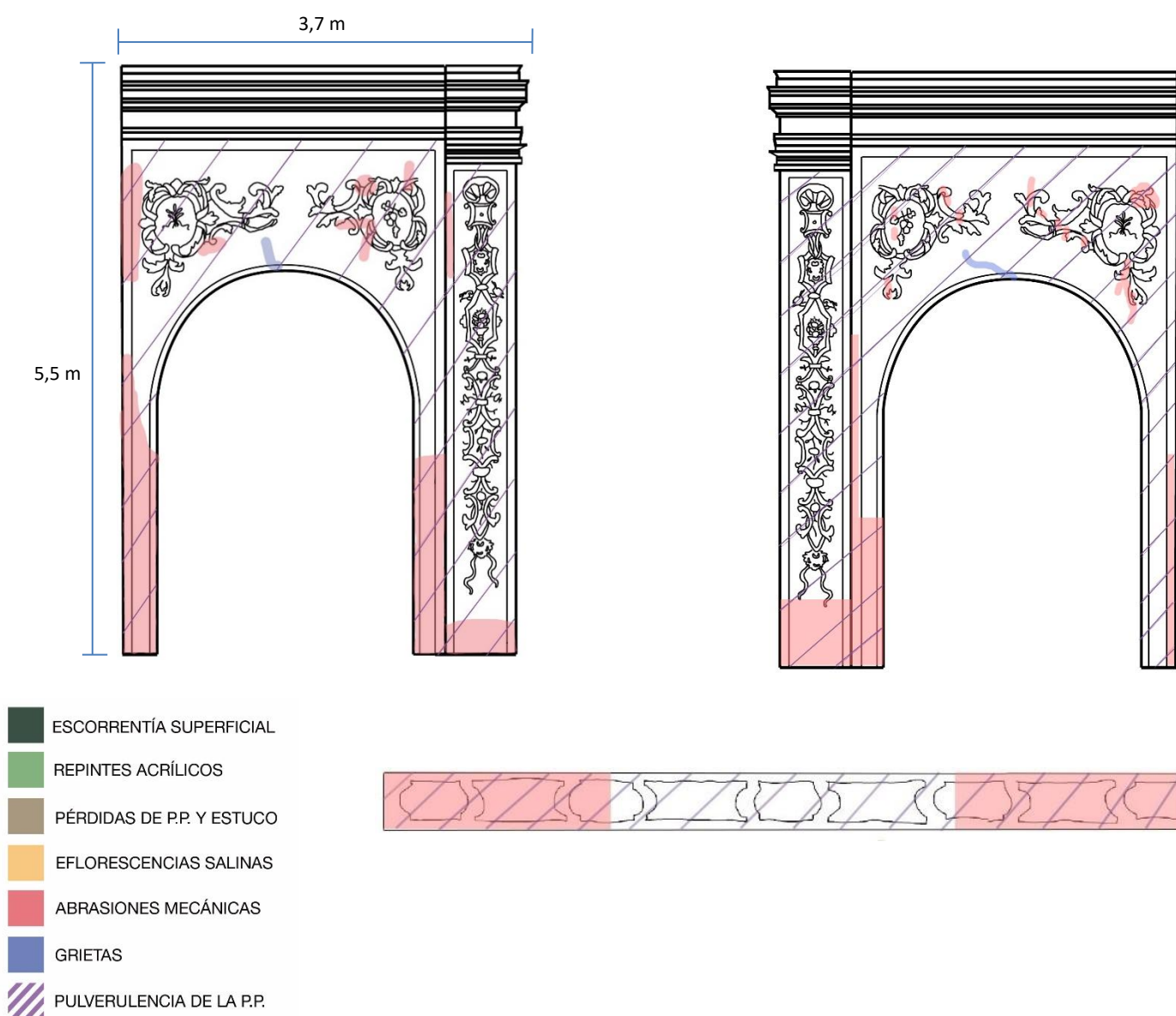


Fig. 33. Mapa de daños de los arcos del presbiterio y la cenefa interior de estos arcos. Esta cenefa muestra los mismos daños en los dos arcos.

5.2.1. Causas extrínsecas del deterioro pictórico y sus patologías

Gran parte de las pérdidas que sufren estas zonas son debidas a abrasiones externas similares en morfología a las que se sufre la bóveda en sus extremos. Son pérdidas lineales y profundas. Las zonas más afectadas son también las zonas de paso, las que se encuentran a baja altura. Se puede observar en la figura 32 el desgaste que presentan. Más allá de las pérdidas producidas de forma mecánica, no se encuentran patologías producidas por exceso de humedad.



Fig. 34. Pérdidas de pintura por causas externas.

5.2.2. Causas intrínsecas del deterioro pictórico y sus patologías

La causa más probable del deterioro pictórico se basa en la posible pérdida del poder adhesivo del aglutinante. Tanto si este aglutinante no era de calidad, como si su poder adhesivo ha caducado, el resultado es el mismo: la pérdida de adherencia de la película pictórica, sobre todo en los estratos más externos de pintura.

6. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

En caso de ser posible la intervención de la obra, ésta tendrá en cuenta las patologías enumeradas en capítulos anteriores, reuniendo una serie de medidas que puedan mejorar su estado actual. Para ello es necesario un procedimiento de actuación, que es general para todas las obras en lo que se refiere a los puntos de intervención. Detalladamente, es diferente en función de las necesidades de cada obra.

6.1. MEDIDAS ESTRUCTURALES DE CONSERVACIÓN

En primer lugar, sería conveniente revisar la techumbre de la ermita, para evitar el paso del agua en días de lluvia. Un equipo de profesionales de la construcción debe asegurar la techumbre para evitar nuevas filtraciones de agua. De esta manera se evitaría la escorrentía superficial directa y la aparición de sales.

6.2. ENSAYOS DE RESISTENCIA A LAS LIMPIEZAS

La primera prueba que se llevó a cabo fue la que arrojó resultados acerca de la pulverulencia de la pintura. Efectivamente en los lugares dañados por la humedad la pintura se muestra descohesionada, pero era interesante observar la estabilidad actual de aquellas zonas que se muestran en mejor estado. Con un hisopo de fabricación propia, sin humedecer, se realiza una primera cata de

limpieza arrastrando el hisopo por la pintura. Tras este gesto, se observa que más allá del polvo, se produce un arrastre de la pintura, en estado polvoriento, perdiendo intensidad de color aquella zona que había sido catada, en este caso, la montaña azul del paisaje que se muestra en la figura 24. Dada la situación, se desaconseja el uso de métodos de limpieza en seco que resulten abrasivos.

La segunda prueba que se llevó a cabo fue la de su sensibilidad al agua. Se han realizado pruebas de solubilidad en dos colores: el ocre amarillo y el verde, en los puntos que se reflejan en la fotografía inferior. La prueba se lleva a cabo impregnando agua destilada en un hisopo y ejerciendo un arrastre sobre la obra. Tras un moderado gesto de muñeca, el hisopo queda inmediatamente manchado, levantando la pintura. Este resultado fue el mismo en ambos colores, quedando patente la sensibilidad de la pintura al agua.



Fig. 35. Ensayos de resistencia a la limpieza ejecutados en la zona izquierda de la bóveda. Las zonas marcadas en rojo representan las catas realizadas.

Del mismo modo que se llevaron a cabo las catas en la bóveda, se realizaron las pruebas de resistencia a la limpieza tanto en la columna como en el arco de ambos lados, en la zona morada y en los adornos florales, con la ayuda de un hisopo seco y un hisopo húmedo. La pintura se encontraba en estado pulverulento, pero en menor medida a la bóveda. Se aprecia en la resistencia que muestra la pintura a ser retirada cuando se roza con el hisopo en seco, pero en húmedo la pintura se levanta con facilidad. Existe una pátina brillante en las esquinas de las columnas, aportando un brillo que imita al del mármol. Esta pátina protege a la pintura contra las pérdidas, sin embargo, esta capa filmógena también presenta micropérdidas en toda su extensión.

6.3. LIMPIEZA

Tras la comprobación de que la techumbre se encuentra en buen estado, se puede iniciar la limpieza de la obra. En lo que se refiere a la bóveda, ésta cuenta con una gran cantidad de sales y de suciedad ambiental que debe ser retirada para poder llevar a cabo la reintegración cromática posteriores. Sin

embargo, no se debe pasar por alto la alta descohesión que muestra la pintura en toda su totalidad. En estas ocasiones en las que la pintura es pulverulenta, se desaconseja comenzar la limpieza sin antes llevar a cabo una consolidación de los estratos pictóricos, dado que el simple hecho de pasar un pincel causaría el desdibujado de las formas y la pérdida de saturación pictórica.

El procedimiento a seguir para la limpieza, en este caso, pasa por la actuación de la consolidación en primer lugar. Antes de llevar a término este apartado, se deben eliminar los restos de eflorescencias salinas con un suave cepillado únicamente de las zonas afectadas por las sales.

6.4. CONSOLIDACIÓN

La consolidación de esta obra mural es crucial para su continuidad. Los estratos preparatorios se encuentran en gran medida descohesionados debido a los cambios químicos en su composición que se han producido con motivo de la difusión de humedad, provocando la aparición de sales. Además, la capa pictórica se encuentra muy vulnerable, por lo que es conveniente reducir el aporte de humedad al mínimo durante el proceso de consolidación. Este proceso permite la adhesión de las partículas a nivel interno, de manera que las sustancias utilizadas para consolidar deben penetrar en el interior de los estratos. Además, el consolidante debe unir las partículas pictóricas pulverulentas y escamadas al mortero, de modo que también fije la superficie.

Se pueden utilizar productos de naturaleza distinta:

Tabla 1. Productos de tipo acrílico para consolidación mural.

Productos de tipo acrílico			
Paraloid® B-72	Acril® 33	Elvacite® 2044	Acril® M.E

Tabla 2. Productos de tipo organosilíceo para consolidación mural.

Productos organosilíceos			
Estel® 1000	Estel® 1200	Estel® 1100	Nanoestel®

El procedimiento correcto para llevar a cabo este tratamiento se basa, en primer lugar, en el estudio y observación del soporte pictórico. Este apartado ya ha sido comentado con anterioridad, por lo que el siguiente paso a seguir es la realización de pruebas con el/los consolidantes²²seleccionados en la tabla 1 y

²² OSCA PONS, J. (2018-2019). *Taller 3 de Conservación y Restauración en pintura mural: Procedimientos técnicos para la consolidación.*

en la tabla 2. Estas pruebas se realizarán en zonas discretas de la obra, y se comprobará que el consolidante no cause alteraciones cromáticas, además de conseguir el nivel de cohesión deseado. Esto implica una nueva observación: si al secar el consolidante, la obra continúa con un alto nivel de pulverulencia o las escamas vuelven a saltar, se deberá aumentar el nivel de adhesivo o se optará por utilizar una sustancia diferente.²³ Las acciones consolidantes se pueden llevar a cabo con diferentes materiales auxiliares: a través de inyección y tamponado con esponjas naturales, o mediante pincel. En todos los casos, siempre se interpondrá papel japonés para proteger la superficie, y éste será retirado en húmedo.

Teniendo en cuenta la naturaleza de la obra, los productos mencionados son los más adecuados para la consolidación de un temple. Dado que no se ha tenido acceso a la obra para poder realizar catas, no se puede tomar por válida una sustancia en concreto. Sin embargo, la experiencia obtenida por el uso de los anteriores materiales mencionados arroja pistas acerca de cuáles son los productos más adecuados para esta obra en concreto. En primer lugar, los silicatos de etilo reaccionan con los grupos hidroxilo del estuco, formando enlaces químicos en el interior del estuco, consolidando y cohesionando las capas internas, sin embargo, no poseen capacidad adhesiva, por lo que no fijarán las capas más externas de pintura. Por lo tanto, se aconseja el uso de polímeros sintéticos de tipo acrílico, con poder adhesivo. En este caso, el Paraloid® B-72 y el Elvacite® 2044 son polímeros hidrófobos que deben ser mezclados con disolventes orgánicos. Por lo general, son polímeros que deben disolverse en concentraciones mínimas (2-3%) puesto que tienden a modificar la colorimetría de la pintura, saturando el color. Teniendo estas premisas en cuenta, y dado que la naturaleza de la suciedad superficial es generalmente polar, ya que se trata de partículas iónicas que reposan en la superficie mediante fuerzas electrostáticas²⁴, es aconsejable utilizar un polímero orgánico acrílico soluble en agua. El material que se propone utilizar en este caso es el Acril 33 o el Acril ME (microemulsión). Las microemulsiones penetran más en las capas interiores dado que sus cadenas poliméricas son más reducidas, alcanzando mayor profundidad capilar.²⁵ La concentración de consolidante en la primera impregnación no debe exceder el 10-15% en agua destilada.

En lo que se refiere a la acción de limpieza, el medio acuoso disuelve las partículas de suciedad. Además, la interposición de un papel japonés junto con

²³ *Ibíd.*

²⁴ REGIDOR ROS, J.L. (2018-2019). *Taller 3 de Conservación y Restauración en pintura mural: Limpieza de pintura mural, Tema 1 y 2.*

²⁵ MATTEINI, M.; MOLES, A. *La química en la restauración.* Segunda edición: 2008. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, S.A., 2001. ISBN:978-84-89569-54-6.

el tamponado del exceso de humedad con esponjas naturales favorece la captación de estas partículas.²⁶

6.5. ELIMINACIÓN DE REPINTES

Los repintes que han sido descritos en el mapa de daños son áreas que han sido redibujadas sin conciencia de lo que suponen artísticamente. Es por ello por lo que se precisa su eliminación para recuperar las áreas originales de pintura. Al tratarse de un repinte ejecutado con pintura acrílica, se advierte que se trata de pintura industrial con una composición compleja. En su mayoría, se trata de pinturas cuya resina es un polímero orgánico sintético en emulsión acuosa. Una vez seco, es resistente al agua, dependiendo de la cantidad de resina que posea.

La eliminación de los repintes pasa por una serie de catas de limpieza con diferentes disolventes en su forma gelificada para favorecer la retención en superficie de los agentes de actuación. Tal y como advierten Borgioli y Cremonesi en su libro *Las resinas sintéticas usadas en el tratamiento de obras policromas*, atendiendo a la composición química de los ésteres acrílicos “[...] los metil- y etil- Acrilatos y Metacrilatos son, en general, solubles en disolventes de baja y media polaridad: cetonas y ésteres, hidrocarburos clorados y, en lo que respecta a hidrocarburos, solo aquellos aromáticos (como el Tolueno) que son un poco polares dentro de esta clase (ejemplo Fd 80 para el Tolueno).”²⁷

Nuevamente, sería necesario realizar catas de limpieza para determinar cuál sería el disolvente más adecuado.

6.6. REINTEGRACIÓN

Los trabajos de reintegración tienen una finalidad estética pero también persiguen la estabilidad de la obra. Las lagunas a nivel de soporte vuelven vulnerables los extremos del *intonaco*, dado que han perdido la cohesión con los estratos contiguos. Así pues, son más proclives a la pérdida de nuevas capas. Es por ello que las zonas dañadas en 1983 muestran hoy día lagunas de mayor tamaño.

Dado que la preparación está efectuada a base de $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$, se precisa de un mortero de cualidades similares. Lo más adecuado es utilizar un estuco comercial, con bajo contenido en sales. El estucado es una fase elemental

²⁶ REGIDOR ROS, J.L., *Op. Cit.*

²⁷ BORGIOI, L.; CREMONESI, P. *Le resine sintetiche usate nel trattamento di opere policrome*. Saonara: Il Prato, 2015. ISBN: 88-89566-04-3.

en el proceso de reintegración puesto que su nivelado y su ejecución afecta enormemente al aspecto estético final de las zonas reintegradas. En aquellas zonas donde se preserve el estrato de preparación, no será necesario el estucado. Cuando se precise, éste se hará a nivel, ocupando únicamente las zonas totalmente perdidas sin invadir espacio de la obra original en la medida de lo posible. El retoque de las lagunas se hará de manera discernible. Dado que no se conserva archivo fotográfico de las formas originales y para evitar falseamientos, se propone llevar a cabo una reintegración mediante la técnica de abstracción cromática. Esta técnica permite modular colorimétricamente las lagunas reintegradas, acercándose a tonos luminosos en aquellas partes figurativas que necesiten más luz, o en su defecto oscuridad, y adaptando el tono al circundante. Este tipo de reintegración pictórica permite respetar la obra original sin interceder en sus formas, pero disminuyendo el choque óptico que provoca la visión de una laguna en la percepción total de la obra.²⁸ Este método permite la continuidad de las figuras de una manera discreta. La reintegración cromática finalizará con esta fase.

7. MEDIDAS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Una vez concluido el proceso de restauración propio de la materia, se deben tomar ciertas medidas de conservación tanto a nivel estructural y ambiental, como a nivel intelectual. La conservación de una obra pasa, fundamentalmente, por su puesta en valor de cara a la sociedad. El pueblo que aloja la ermita cuenta afortunadamente con un equipo humano que apuesta por la remodelación de este espacio con el fin de adaptarlo a las nuevas actividades culturales que el Ayuntamiento proponga realizar en un futuro cercano.

En cuanto a medidas de conservación matérica, se deben estabilizar los factores ambientales. En este apartado se hace referencia al paso de humedad, polvo, animales e insectos desde el exterior de la ermita a través de las ventanas. Es entendible que ésta precise ventilación durante el año, es por ello por lo que deben revisarse las mosquiteras de todas las ventanas de manera ocasional. La opción más segura pasaría por el cierre de todas las ventanas en las temporadas

²⁸ GUEROLA BLAY, V. La ideología y metodología en la reintegración de lagunas. De la técnica del “Ne Rian Faire” al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de texturización basados en los “Filamenti” e “Tratteggi” de Cesare Brandi. En: 17th International Meeting on Heritage Conservation. Pp. 112-113.

en que la ermita permanezca cerrada, abriéndose únicamente por el personal autorizado que visite la ermita eventualmente.

Por otro lado, cabe destacar que el ventanal izquierdo de la nave se encuentra tapiado. El ventanal derecho, por otro lado, se encuentra a una altura de 4 metros aproximadamente, de difícil acceso. Una opción que ahorre esfuerzo humano en tareas de revisión es la instalación de una ventana sellada en esta oquedad, dejando así el paso de luz a través de ella, sin provocar daños para el interior de la ermita. Por último, se propone revisar la techumbre cada 10 años, para evitar nuevos daños a largo plazo.

8. CONCLUSIONES

En relación con los objetivos marcados al inicio del estudio, cabe destacar el éxito de las afirmaciones planteadas, ya que se han logrado establecer los estudios técnicos e iconográficos que permiten formar una visión general de la obra a la que nos enfrentamos. El cuadro técnico destaca por el estudio de las patologías que la obra presenta, formulando unas propuestas de cara a mejorar su estado en la propuesta de intervención. El estudio histórico de la obra, apoyado en la búsqueda exhaustiva de fuentes de información, ha dado lugar a la formación de un marco estilístico que describe la obra apoyándose en pinturas similares, pero también en estilos heredados de la antigüedad.

El mayor reto para la realización del presente estudio radica en la escasa bibliografía en referencia a datos de construcción, de técnica y de la biografía del artista. Por otro lado, la zona superior del arco de la obra se encuentra a 7 metros de altura aproximadamente, lo que supuso una dificultad en la tarea de observación. Más allá de las soluciones propuestas en el trabajo, se deben tener en cuenta las limitaciones en relación a las catas de materiales consolidantes, por lo que en caso de llevarse a cabo la restauración de la obra, deberían de realizarse y comparar sus resultados hasta escoger la sustancia más adecuada.

Más allá de los daños estructurales, la ermita debe pasar por un proceso de limpieza a nivel general, de modo que quede preparada para recibir la visita de los visitantes. Este trabajo pretende aportar visibilidad a una obra que no había gozado de repercusión social más allá de los primeros años de su realización, desapareciendo en el tiempo las costumbres y tradiciones que en él tenían lugar. El edificio, que pertenece al Ayuntamiento, pretende convertirse en un nuevo espacio cultural donde se lleven a cabo actividades que promuevan las visitas a la ermita. Gracias a los planes de rehabilitación del lugar, se puede llevar a cabo la puesta en valor de la ermita de San Gregorio como una construcción que alberga un tesoro histórico artístico.

9. REFERENCIAS

- *Basilica San Gregorio Ostiense*. Web oficial de Turismo de Navarra. [Consulta: 25 Junio 2019]. Disponible en: <https://www.turismo.navarra.es/esp/organiceviaje/recurso/patrimonio/3122/Basilica-San-Gregorio-Ostiense.htm>
- BORGIOLO, L., CREMONESI, P. *Le resine sintetiche usate nel trattamento di opere policrome*. Saonara: Il Prato, 2015. ISBN: 88-89566-04-3.
- *Cifras oficiales de población resultantes de la revisión del Padrón municipal a 1 de enero de 2019*. Instituto Nacional de Estadística. © 2019 [Consulta: 14 marzo 2019]. Disponible en: <https://www.ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=2865&L=0>
- DOLMETSCH, H. *Biblioteca de artes decorativas. Tesoros de la ornamentación*. Madrid: Editorial Libsa, 2000. ISBN: 84-7630-812-4.
- DOMÉNECH CARBÓ, M.T., YUSÁ MARCO, D.J. *Aspectos físico-químicos de la pintura mural y su limpieza*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006. ISBN:84-9705-941-7.
- GUEROLA BLAY, V. La ideología y metodología en la reintegración de lagunas. De la técnica del “Ne Rian Faire” al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de texturización basados en los “Filamenti” e “Tratteggi” de Cesare Brandi. En: 17th International Meeting on Heritage Conservation. Pp. 112-113.
- HERMOSO DE MENDOZA, J. *San Gregorio Ostiense*. Estella.info. Artículos. [Consulta: 13 Junio 2019]. Disponible en: <http://www.sasua.net/estella/articulo.asp?f=sangregorio>
- JIMENO ARANGUEN, R. “San Gregorio Ostiense. Abogado contra plagas agrícolas y males del oído”, en F.J. Campos (dir.), *Religiosidad popular en España. Actas del Simposium I, San Lorenzo del Escorial, 1-4-IX-1997*, San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 307-331.
- LLAMAS PACHECO, R. *Arte contemporáneo y restauración o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Tecnos (grupo ANAYA, S.A.), 2014

- MATTEINI, M., MOLES, A. *La química en la restauración*. Segunda edición: 2008. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, S.A.,2001. ISBN:978-84-89569-54-6.
- OSCA PONS, J. (2018-2019). *Taller 3 de Conservación y Restauración en pintura mural: Procedimientos técnicos para la consolidación*.
- PANIAGUA, J.R. *Vocabulario básico de arquitectura*. Madrid: Cátedra, 2009.
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. ISBN: 84-7628-212-5.
- REGIDOR ROS, J.L. (2018-2019). *Taller 3 de Conservación y Restauración en pintura mural: Limpieza de pintura mural, Tema 1 y 2*.
- Retablo Cerámico. [Consulta 10 Mayo 2019]. Disponible en: <http://www.retabloceramico.net/1318.htm>
- *Rutes d'ermites*. Atzeneta del Maestrat. [Consulta:15 enero 2019]. Disponible en: <http://www.atzenetadelmaestrat.es/sites/L01120017/files/2018-02/RUTES%20ERMITES.pdf>
- V.V. A.A., *Diccionario visual de términos arquitectónicos*. Madrid: Editorial Cátedra, 2016.

10. ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS

Las imágenes no referenciadas han sido tomadas por la autora de este trabajo.

Fig. 1	7
Fig. 2	7
Fig. 3	8
Fig. 4	8
Fig. 5	8
Fig. 6	11
Fig. 7	11
Fig. 8	11
Fig. 9	12
Fig. 10	12
Fig. 11	12
Fig. 12	13

HERMOSO DE MENDOZA, J. *San Gregorio Ostiense*. Estella.info. Artículos. [Consulta: 13 Junio 2019]. Disponible en: <http://www.sasua.net/estella/articulo.asp?f=sangregorio>

Fig. 13 -----14

Retablo Cerámico. [Consulta 10 Mayo 2019]. Disponible en: <http://www.retabloceramico.net/1318.htm>

Fig. 14 -----14

Fig. 15 -----15

Retablo Mayor de la Natividad de la Font de la Figuera de Joan de Joanes. Arterestauración. [Consulta: 13 Junio 2019]. Disponible en: <https://arterestauracion.com/retablos-2/retablo-mayor-de-la-natividad-de-la-font-de-la-figuera-de-joan-de-joanes/>

Fig. 16 -----15

Retablo Mayor de la Natividad de la Font de la Figuera de Joan de Joanes. Arterestauración. [Consulta: 13 Junio 2019]. Disponible en: <https://arterestauracion.com/retablos-2/retablo-mayor-de-la-natividad-de-la-font-de-la-figuera-de-joan-de-joanes/>

Fig. 17 -----15

Fig. 18 -----16

Fig. 19 -----16

DOLMETSCH, H. *Biblioteca de artes decorativas. Tesoros de la ornamentación*. Madrid: Editorial Libsa, 2000. ISBN: 84-7630-812-4.

Fig. 20 -----16

Fig. 21 -----16

DOLMETSCH, H. *Biblioteca de artes decorativas. Tesoros de la ornamentación*. Madrid: Editorial Libsa, 2000. ISBN: 84-7630-812-4.

Fig. 22 -----19

Fig. 23 -----20

Fig. 24 -----20

Fig. 25 -----20

Fig. 26 -----21

Fig. 27 -----22

Fig. 28 -----22

Fig. 29 -----22

Fig. 30 -----24

REGIDOR ROS, J.L. (2018-2019). *Taller 3 de Conservación y Restauración en pintura mural: Limpieza de pintura mural, Tema 1 y 2.*

Fig. 31 -----24

Fig. 32 -----24

Fig. 33 -----25

Fig. 34 -----26

Fig. 35 -----27

Tabla 1-----28

Tabla 2-----28