

TFG

**ESTUDIO TÉCNICO Y PROPUESTA DE
INTERVENCIÓN DE LOS CONJUNTOS
MURALES UBICADOS EN LA ERMITA DE
SANT VICENT FERRER, LLÍRIA (VALENCIA)**

**Presentado por Valeria Navarro Moreno
Tutora: Ángela Carabal Montagud**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2019-2020**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

El presente trabajo ofrece un estudio técnico de los conjuntos murales ubicados en la ermita de Sant Vicent Ferrer en Lliria, además de un análisis de su estado de conservación. Existe también, un alto contenido dedicado a la profundización de la convivencia entre dos técnicas distintas en un mismo objeto artístico, puesto que cada una de las representaciones está compuesta por una figura principal realizada en un soporte textil que, posteriormente, ha sido adherido al muro, lo que comúnmente se denomina *marouflage*; y, por otro lado, un trampantojo puramente decorativo realizado directamente sobre soporte mural. De acuerdo con las necesidades de cada técnica, el estado de conservación de las partes y la actual vinculación patrimonial para/con la comunidad de Lliria, se ofrece, a su vez, una propuesta de intervención para las obras estudiadas, atendiendo al hecho de que la ermita se encuentra en un entorno natural protegido y valorado por toda la comunidad de Lliria y alrededores. Además, se plantea una propuesta de plan de conservación preventiva, en el que se incluyen una posible catalogación y método de transferencia social de las obras.

Palabras clave: Pintura mural; *marouflage*; Silvestre; Sant Vicent Ferrer; Lliria

RESUM

Aquest treball ofereix un estudi tècnic dels conjunts murals ubicats a l'ermita de Sant Vicent Ferrer de Lliria, a més d'un anàlisi del seu estat de conservació. Existeix, també, un alt contingut dedicat a l'aprofundiment de la convivència entre dues tècniques distintes en un mateix objecte artístic, ja que cada una de les icones està composta d'una figura principal realitzada en un suport textil que, posteriorment, ha sigut adherit al mur, el que comunament es denomina *marouflage*, i per tant, un artifici purament decoratiu realitzat directament sobre suport mural. D'acord a les necessitats de cada tècnica, l'estat de conservació de les parts i l'actual vinculació patrimonial amb la comunitat de Lliria, s'ofereix, al mateix temps, una proposta de intervenció per a les obres estudiades, atenent al fet de que l'ermita es troba en un entorn natural protegit i valorat per tota la comunitat de Lliria i els seus voltants. A més, es planteja una proposta de pla de conservació preventiva, on s'inclou una possible catalogació i mètode de transferència social de les obres.

Paraules clau: pintura mural; *marouflage*; Silvestre; Sant Vicent Ferrer; Lliria

REVIEW

The present work offers a technical study of the mural paintings located in the hermitage of Sant Vicent Ferrer in Lliria, in addition to an analysis of their conservation status. There is also a high content dedicated to the deepening of the coexistence between two different techniques in the same artistic object, since each of the representations is composed of a main figure made on a textile support that, subsequently, it has been adhered to the wall, what is commonly called *marouflage*; and, on the other hand, a purely decorative false architecture made directly on wall support. According to the needs of each technique, the conservation status of the parts and the current patrimonial link for/with the community of Lliria, is offered, in turn, a proposal of intervention for the studied works, taking into account the fact that the hermitage is located in a natural environment protected and valued by the whole community of Lliria and surroundings. In addition, a proposal for a preventive conservation plan is proposed, which includes a possible cataloguing and social transfer method of this paintings.

Key words: mural paintings; *marouflage*; Silvestre; Sant Vicent Ferrer; Lliria

AGRADECIMIENTOS

Quiero dedicar este espacio a agradecer a todas las personas que de alguna manera u otra forman parte de este trabajo.

En especial, a mis padres, por estar siempre y apoyarme en todos los caminos.

También quiero dar las gracias a Ángela Carabal Montagud, mi tutora, por su tiempo, dedicación y por transmitir conocimientos, ilusión y muchas ganas en todo momento. También por enseñarme a mirar de muchas maneras y a trabajar siempre desde la sensibilidad y amor por el arte.

Gracias también, a todos y cada uno de los maestros que me han enseñado durante estos 4 años.

Por último, gracias a la Cofradía y todo el personal encargado de la ermita de Sant Vicent Ferrer de Lliria, cuya predisposición y disponibilidad en este proyecto han sido uno de los motores principales que han conseguido que todo funcione.

ÍNDICE

1. Introducción	5
2. Objetivos	7
3. Metodología	8
4. La ermita en su entorno: paraje natural de Sant Vicent	9
5. Estudio del espacio arquitectónico	13
5.1 Historia	13
5.2 Estilo: el neoclasicismo valenciano	16
6. Los conjuntos murales: autor, estilo e iconografía	19
6.1 Eugenio Silvestre Taroncher	19
6.2 Estudio iconográfico	21
6.2.1 San Jerónimo Doctor y Fundador	
6.2.2 San Ambrosio Obispo y Doctor	
6.2.3 San Agustín Obispo, Doctor y Fundador	
6.2.4 San Gregorio Magno Papa	
6.3 Estudio estilístico y compositivo	26
7. Los conjuntos murales: convivencia de técnicas	30
7.1 <i>Marouflage</i>	30
7.1.1 Soporte	
7.1.2 Estratos pictóricos	
7.2 Pintura mural	33
7.2.1 Soporte	
7.2.2 Estratos pictóricos	
8. Estado de conservación: causas, mecanismos y efectos de deterioro	37
8.1 Condiciones ambientales actuales	37
8.2 Estado de los conjuntos murales	39
8.2.1 <i>Marouflage</i>	
8.2.2 Pintura mural	
8.3 Mapas de daños	44
9. Propuesta de intervención	48
9.1 Metodología planteada	48
9.2 Esquema de organización	52
10. Plan de plan de conservación preventiva	53
10.1 Propuesta de catalogación	53
10.2 Evaluación de riesgos y medidas de conservación	55
10.3 Transferencia social	62
11. Conclusiones	66
12. Bibliografía	68
13. Índice de imágenes	71
14. Anexo	73

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Grado trata sobre cuatro de las pinturas de Eugenio Silvestre Taroncher ubicadas en la ermita de Sant Vicent Ferrer de Lliria, monumento que, a su vez, se encuentra en el *Parc Municipal*, que recibe el mismo nombre, visitado a diario y considerado como lugar natural protegido por el Excmo. Ayuntamiento del municipio de Lliria.

Las pinturas fueron realizadas sobre tela en el año 1958, cuando su autor, Eugenio Silvestre, tenía 78 años. Las obras representan a los cuatro doctores de la Iglesia católica de rito latino: San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio y San Jerónimo. Fueron encargadas por las festeras de San Vicente: Concepción Vidagany Cotanda (presidenta), Concepción Linares Verdeguer (secretaria) y Josefina Enguidanos Alis (tesorera), como se observa en las inscripciones en el extremo inferior de cada representación. Más tarde y como homenaje al autor de las pinturas, perteneciente a la orden de los franciscanos, las telas fueron adheridas a los muros de la ermita de Sant Vicent, donde permanecen actualmente.

Alrededor de las distintas telas, una vez adheridas al muro, se realizó un trampantojo pintado directamente sobre el muro, que genera una ilusión óptica de “falsa arquitectura”, conocido a nivel técnico como *trompe l’oeil*. Se puede observar, por tanto, una convivencia de técnicas que condicionan no sólo la naturaleza de la obra completa, sino su estado de conservación.

A su vez, la ermita como monumento histórico, se encuentra situada en un paraje natural protegido, que presenta una evolución vegetal y urbana muy notable desde la década de 1940, por lo que el conjunto arquitectónico, que data en una primera estructura del s. XVII, ha acompañado al entorno en su evolución.

Existe una gran devoción en el municipio de Lliria hacia el lugar de culto y su conjunto, los cuales protagonizan múltiples visitas y reuniones fundamentalmente los domingos y días festivos. Por lo tanto, este trabajo se encuentra orientado hacia la conservación de las piezas mencionadas, entendiendo la conexión y sentimiento que genera en la comunidad, tanto las obras en sí mismas, como la figura del Padre Fray Eugenio Silvestre Taroncher, quien viajó por numerosos países dejando su legado artístico en numerosos centros e iglesias de la orden franciscana, a la que pertenecía.

Las pinturas presentes en la ermita son las siguientes:



Fig. 1. San Jerónimo. Pared Oeste, lado de la puerta principal. 367.5 x 227.5cm.



Fig. 2. San Ambrosio. Pared Oeste, lado del altar. 367.5 x 236.25cm.



Fig. 3. San Agustín. Pared Este, lado de la puerta principal. 393.75 x 236.25cm.



Fig. 4. San Gregorio. Pared Este, lado del altar. 350 x 227.5cm.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal es poner en valor los conjuntos murales realizados por Eugenio Silvestre Taroncher, ubicados en la ermita de Sant Vicent Ferrer en Llíria.

- Objetivos específicos:
 1. Implantar un estudio documental de las obras, del espacio en el que se encuentran y del autor que llevó a cabo su elaboración.
 2. Llevar a cabo un diagnóstico de las causas, mecanismos y efectos de deterioro presentes en la obra.
 3. Elaborar una propuesta de intervención adaptada a las necesidades de las distintas obras.
 4. Confeccionar un plan de conservación preventiva que permita la durabilidad en el tiempo de las obras, en función de su naturaleza y recinto.
 5. Establecer y transferir unas pautas de mantenimiento a los fieles que salvaguardan el recinto religioso, con la finalidad de que el trabajo realizado sea de utilidad para la comunidad.

Asimismo, se tiene presente la necesidad de marcar como objetivo el desarrollo sostenible. Esta iniciativa viene reflejada en la *agenda de desarrollo sostenible* realizada por la Organización de las Naciones Unidas el 25 de septiembre de 2015, donde se reúnen algunos consejos y adaptaciones que buscan, entre otras cosas, proteger el planeta¹. A lo largo de este trabajo y la futura línea de investigación que conlleva, se desea tener presente al menos los siguientes objetivos específicos: educación de calidad -potenciar las competencias entre jóvenes y adultos para facilitar el acceso al empleo y actividades emprendedoras-; industria, innovación e infraestructura -apoyar la tecnología e innovación nacionales propiciando a su vez, una diversificación industrial-; ciudades y comunidades sostenibles -llevar a cabo planes y actividades que permitan salvaguardar el patrimonio cultural y natural a nivel mundial-².

¹ Objetivos de desarrollo sostenible. ONU. [Sitio web]. Consulta: 23 junio 2020.

² *Íbid.*

3. METODOLOGÍA

Para la realización de este trabajo se ha llevado a cabo:

1. El estudio de fuentes documentales, a partir de archivos públicos y privados.
2. La realización de un trabajo de campo que incluye:
 - 2.1. Monitorización de las condiciones ambientales de la estructura en la que se encuentran las pinturas desde el 10 de noviembre de 2019 hasta el 6 de junio de 2020.
 - 2.2. Recogida de datos dimensionales y toma de fotografías.
 - 2.3. Elaboración de documentación gráfica, atendiendo al estado de conservación de las obras a través de programas informáticos como *CorelDRAW® X7* y *Blender® 2.79*.
3. Investigación etnográfica a través de la realización de encuestas con datos estadísticos y procesado de los resultados.
4. Utilización del aprendizaje-servicio como metodología para la transferencia social. Con ello, en la propuesta de conservación preventiva, se han utilizado herramientas infográficas, en las que se detallan aspectos históricos e iconográficos de las obras, del autor y pautas básicas de conservación preventiva, tanto para la cofradía como para el público en general, de manera didáctica.

4. LA ERMITA EN SU ENTORNO: PARAJE NATURAL DE SANT VICENT



Fig. 5. Entrada al parque.

El Parque Sant Vicent Ferrer (fig. 5) pertenece al municipio de Llíria, encontrándose a 3km de distancia del centro del mismo en dirección a la Sierra Calderona.

El municipio de Llíria (fig. 6) se encuentra en la Comunitat Valenciana, situado en la provincia de València y conforma la capital de la comarca de Camp del Túria. Cuenta con 23.253 habitantes (2019)³, repartidos en una superficie de 229.82 km² ⁴.



Fig. 8. Vista de la entrada principal del parque al lado de CV-25.



Fig. 6. Vista de Llíria en la provincia de Valencia. Google Maps ®.



Fig. 7. Vista satelital de la ermita y el parque de Sant Vicent Ferrer. Google Maps ®.

El paraje de Sant Vicent Ferrer (figs. 7 y 8) cuenta con una amplia clasificación en cuanto a formas de paisaje se refiere. Se han encontrado distintos análisis de la zona: clasificación de paisaje, flujos de vehículos y agua⁵ (figs. 9-11). Esta información resulta útil a la hora de elaborar planteamientos de conservación o determinar posibles causas de deterioro en el monumento histórico situado en el propio paraje natural.

³ Instituto Nacional de Estadística (INE). [En línea]. Consulta: 5 marzo 2020.

⁴ Fomento de Iniciativas Urbanas (FIU). Descripción del medio municipal de Llíria. En: *Llíria diagnóstico ambiental: introducción y descripción del medio*, 2002. pp. 15. [En línea]. Consulta: 5 marzo 2020.

⁵ PEDROLA I GORREA, E. Diagnòstic Via Verda Edetana. 2014. pp. 20-22. [En línea]. Consulta: 14 febrero 2020.



Fig. 9. Análisis de paisajes. Elvira Pedrola. En: Diagnòstic Via Verda Edetana, 2014. pp. 20.



Fig. 10. Análisis de flujos. Elvira Pedrola. En: Diagnòstic Via Verda Edetana, 2014. pp. 21.

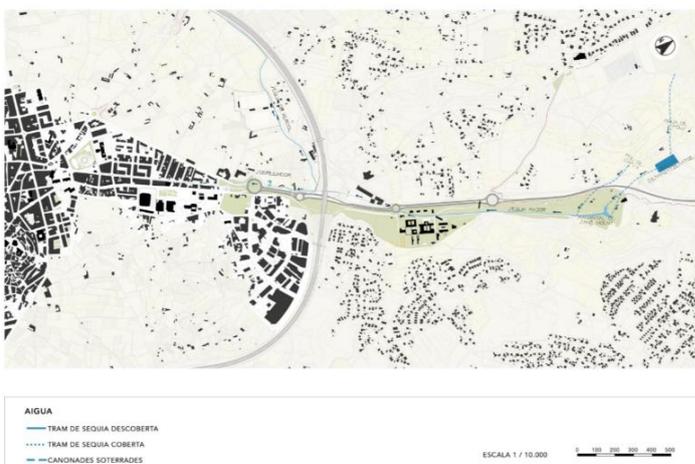


Fig. 11. Análisis de agua. Elvira Pedrola. En: Diagnòstic Via Verda Edetana, 2014. pp. 22.



Fig. 12. Acequia Mayor.

Como paraje natural, se puede observar una gran cantidad de fauna variada, entre la que destacarían palomas, ardillas y animales acuáticos como patos y peces, ambos de tipologías variadas, situados en la Acequia Mayor (figs. 12 y 13), construida en 1912 con la finalidad de dirigir las aguas de Lliria y evitar filtraciones puntuales. Llegó a alcanzar 2.861m de longitud. La *Sèquia Major* fue finalmente cubierta en 1976 y hoy en día se pueden encontrar únicamente algunos tramos abiertos⁶.



Fig. 14. Estado vegetal y urbano (actual).

También se puede distinguir un amplio catálogo de flora, en el que se pueden encontrar: sauces, olmos, chopos, cipreses, pinos, olivos y algarrobos. Este tipo de vegetación guarda algunas características comunes, que pueden indicar el tipo de ambiente en el que se sitúa el parque: todas las especies son resistentes a seis horas -o más- de luz solar directa. La evolución tanto de la flora como del proceso de crecimiento urbano en la zona del paraje se pueden observar en las siguientes imágenes⁷ (figs. 14-18):



Fig. 13. Pescando en la acequia.



Fig. 15. Estado vegetal y urbano (1946-47).



Fig. 16. Estado vegetal y urbano (1956-57).



Fig. 17. Estado vegetal y urbano (1997-98).

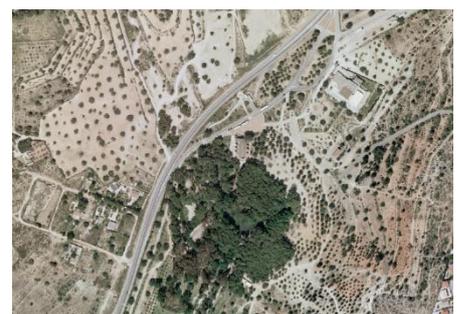


Fig. 18. Estado vegetal y urbano (2004).

⁶ Lliria conmemora el centenario de la *Sèquia Major*. Ayuntamiento de Lliria. [En línea]. Consulta: 14 febrero 2020.

⁷ Institut Cartogràfic de València. Generalitat Valenciana. [En línea]. Consulta: 18 febrero 2020.

El parque, tal y como se conoce actualmente, está formado por distintas zonas acondicionadas de disfrute público. Se ha elaborado un plano de zonas con fotos añadidas, a partir del esquema que se encuentra en la entrada del parque, con la finalidad de ilustrar su estructura (fig. 19). Las zonas que se pueden distinguir son:

- A) Ermita de San Vicente.
- B) Puesto de información: casa modernista que perteneció a un particular hasta la década de los 90. A partir de ese momento, pasó a ser un punto de información turístico y ambiental, aunque actualmente, se encuentra en desuso. Se considera parte del patrimonio histórico de Llíria.
- C) Área de mayores.
- D) Área deportiva.
- E) Área infantil.
- F) Aparcamiento.
- G) Restaurante *Porta de L'aigua*.
- H) Zona protegida.
- I) Bosque.
- J) Senderos.

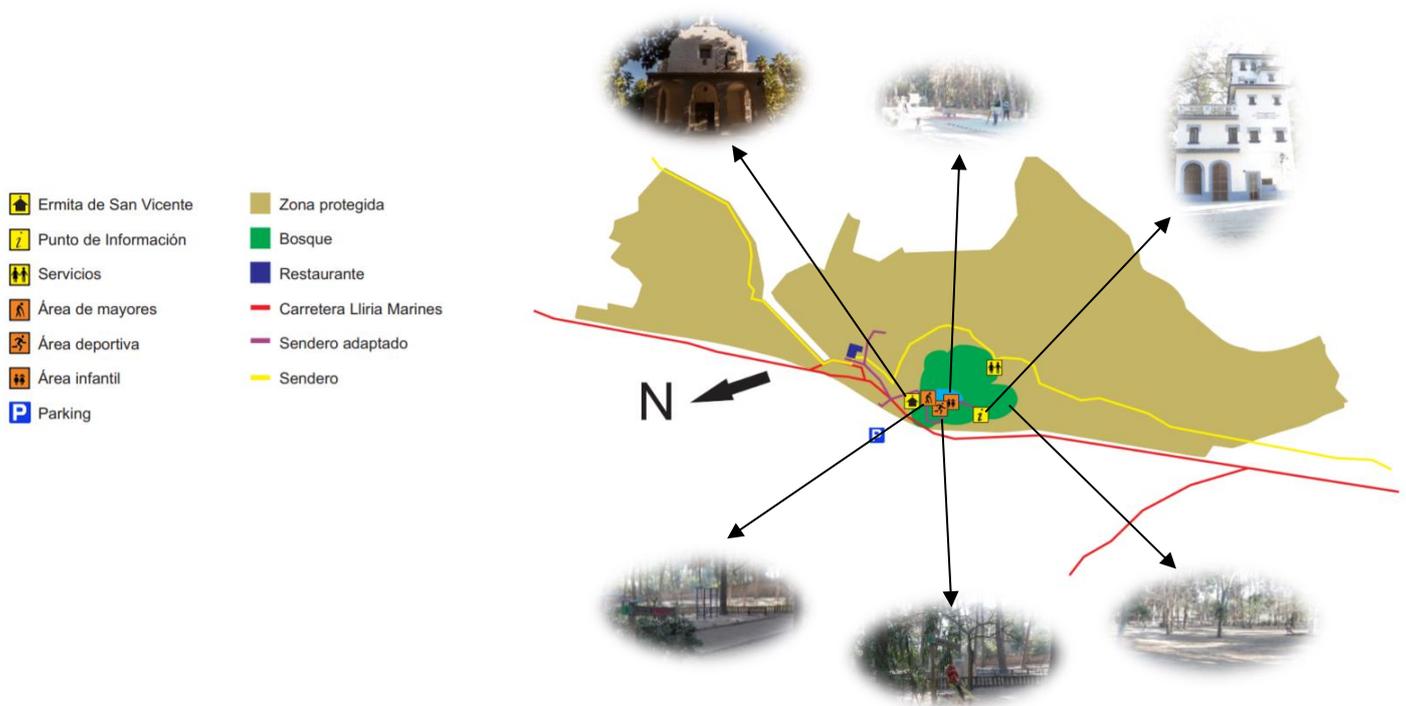


Fig. 19. Esquema orientativo del Parc Municipal Sant Vicent Ferrer.

5. ESTUDIO DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

La ermita (fig. 20) presenta un estilo clasicista tanto en el exterior, como en el interior. A su vez, se encuentra orientada hacia el Norte y presenta las siguientes vistas y dimensiones (figs. 21-23):



Fig. 20. Vista frontal de la ermita.

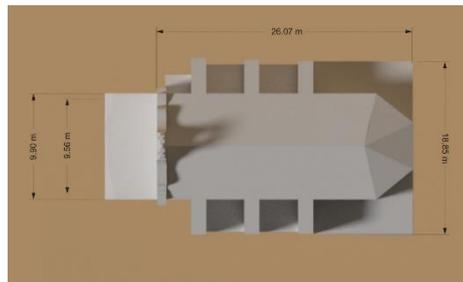


Fig. 21. Planta de la ermita.

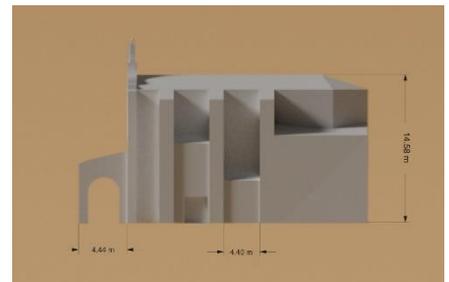


Fig. 22. Perfil de la ermita.

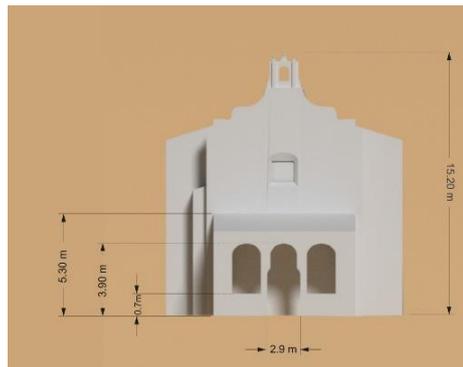


Fig. 23. Alzado de la ermita.



Fig. 24. Árbol del *Miracle de la Font* de Sant Vicent Ferrer.

5.1 HISTORIA

La ermita porta el nombre de San Vicente Ferrer debido a que, según la tradición oral, fue en esta hectárea de paraje donde el Santo realizó el llamado *Miracle de la Font* (fig. 24). El Santo acumula numerosos milagros durante la historia de su vida. Sin embargo, la razón por la que el paraje y la ermita reciben su nombre se remonta al 30 de agosto de 1410, cuando San Vicente Ferrer llegó a Llíria en plena sequía y según fuentes orales, hizo brotar agua del manantial pronunciando las siguientes palabras: “el agua de esta fuente crecerá o menguará, pero para beber nunca faltará”⁸. Hoy en día, aún se mantiene el árbol donde el Santo realizó el milagro y es motivo de visitas diarias⁹.

⁸ BUENO, B. “El milagro más antiguo de Sant Vicent”. En: *Levante*. Valencia, 2012. [En línea] Consulta: 18 febrero 2020.

⁹ *Ibíd.*



Fig. 25. Ruinas del antiguo convento trinitario (fondo). Fotografía: Domingo Uriel Pascual.

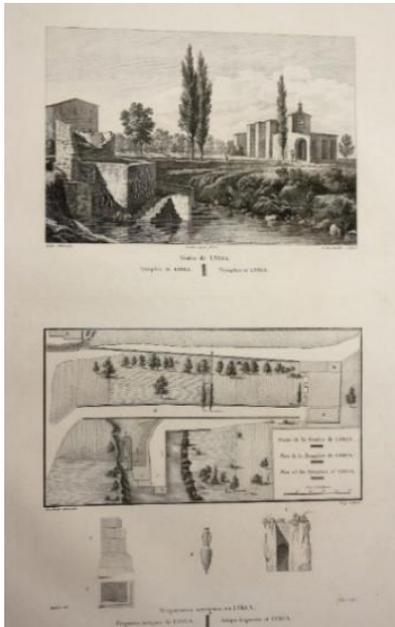


Fig. 26. Plano de la Ninfea de Lyria y Fragmentos antiguos en Lyria.

En 1500, Lliria levanta una primera ermita con motivo del aniversario de la canonización de San Vicente Ferrer por parte del papa Calixto III en 1455¹⁰. En este frondoso paraje, y contiguo a la ermita, en el año 1562, se encontraba el convento de los Franciscanos Observantes. Hacia 1574, los Franciscanos Descalzos o Alcantarinos tomaron el relevo del terreno y, por último, en 1586 pasó a posesión de los Trinitarios Descalzos, que lo abandonaron finalmente en 1659 (fig. 25).

Tal y como se conoce la ermita actualmente, en el plano arquitectónico se comenzó a construir en 1751. Cinco años más tarde en 1756, se desmontó la cubierta por su falta de rigidez estructural y material y se reparó un año más tarde. Finalmente, la ermita fue bendecida en 1762.

Años más tarde, José Antonio Cavanilles redactó en sus *Observaciones* que todo el terreno que rodeaba tanto a la ermita como al convento padecía de la formación de balsas de agua, razón por la que muchos Padres Trinitarios enfermaban y tuvieron que trasladar su convento a la ciudad de Lliria.

Otro artista coetáneo a Cavanilles, Cristóbal Sales, arquitecto y autor de numerosas obras de ingeniería, a nivel nacional, dedicó su obra *Proyecto y planos para conducir aguas saludables para su vecindad del manantial llamado Ojo redondo* en, 1800, a este paraje¹¹.

De la misma forma, el escritor y político Alexandre Labarde realizó un grabado calcográfico titulado *Plano de la Ninfea de Lyria y Fragmentos antiguos en Lyria*, perteneciente a su obra *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (fig. 26), en el que se puede observar la vista de la ermita y parte de la ruina del convento trinitario que hoy en día, ya no existe¹².

Cuando estalla la Guerra Civil, el lugar de culto sufre la pérdida de todos los bienes muebles (fig. 27) y a partir del 28 de septiembre de 1936 y hasta la finalización de la guerra, se utilizó como establo de destacamento de caballería. En el edificio se pueden observar distintas perforaciones e irregularidades en el suelo producidas por las coces de los caballos, que reúnen el testimonio de esos años (figs. 28 y 29)¹³.

¹⁰ CIVERA MARQUINO, A. Pintura del P. FR. Eugenio Silvestre Taroncher en la ermita de San Vicente Ferrer en Lliria. En: *Festes de Lliria*.

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.*

¹³ *Ibíd.*



Fig. 27. Detalle del presbiterio y retablo barroco del s. XVIII que se perdió en el año 1936. Fotografía colección Oriol, h. 1933.



Fig. 28. Coces de caballos sobre el enlosado.



Fig. 29. Detalle coces de caballos sobre el enlosado.

El 4 de abril de 1940 se decide, finalmente, recuperar el culto en la ermita y restaurar la entrada con ayuda económica de los vecinos de Benissanó y Lliria.

En 1998, gracias a la asociación de festeros, se crean los servicios en la ermita, ya que, hasta entonces, no se encontraba dotada de ellos.

Por último, en 2015, el exterior del conjunto arquitectónico es repintado debido al deterioro de la pintura de la misma¹⁴.

¹⁴ Historia de nuestra ermita. Cofradía de San Vicente Ferrer Lliria, ©2015. [En línea]. Consulta: 9 febrero 2020.

5.2 ESTILO: el neoclasicismo valenciano

A nivel estilístico, la ermita tiene un carácter neoclásico, con una cubierta a tres vertientes. La fachada presenta un color blanco, que pertenece al repinte comentado en el apartado anterior. Posee un interior despejado y amplio. Arquitectónicamente, encierra una evolución notoria (fig. 30).

La fachada contiene un pórtico que data del año 1757 (fig. 31). Está formado, a su vez, por tres arcos peraltados frontales y uno más a cada lado formando entradas laterales. Sobre el mismo, se puede observar un ventanal, que se encuentra a la misma altura que el coro y que funciona como única fuente de luz natural en la ermita, sin contar con la puerta de la entrada principal cuando ésta se encuentra abierta.

Por otro lado, el muro hastial contiene molduras festoneadas con motivos propios del estilo barroco en la propia fachada acabando en el piñón en espadaña y que, a su vez, alberga una campana. Ésta consiste en un dorso frontal con arco de medio punto con pilastras de estilo toscano y adornado molduras con bolas.

En el año 1772 (fig. 32) se realizaron las edificaciones adosadas aprovechando los huecos entre los contrafuertes, sirviendo así, de vivienda o estancia. Existen un total de seis contrafuertes exteriores repartidos de forma equitativa a ambos lados y otros dos contrafuertes más pequeños que mantienen la fachada. Todas estas adiciones conforman la ermita que se conoce actualmente (figs. 33-36).

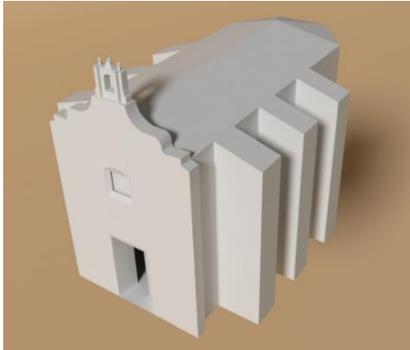


Fig. 30. Estructura inicial de la ermita. Blender®.

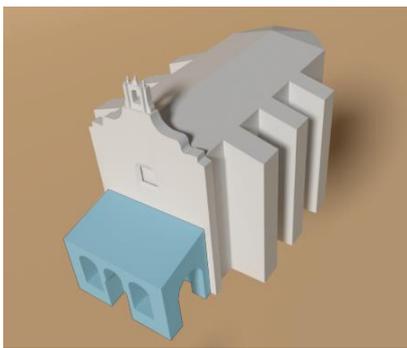


Fig. 31. Adición del pórtico en 1757. Blender®.

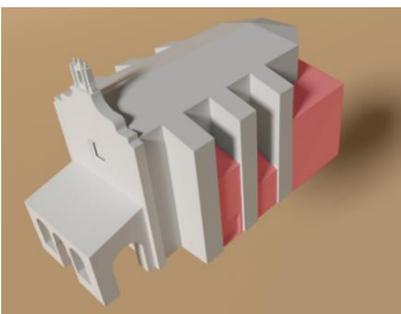


Fig. 32. Construcción de edificaciones adosadas en 1772. Blender®.



Fig. 33. Vista frontal de la fachada de la ermita.



Fig. 34. Vista lateral izquierda de la ermita.



Fig. 35. Vista lateral derecha de la ermita.



Fig. 36. Vista trasera de la ermita.



Fig. 38. Bóveda.



Fig. 39. Altar mayor.



Fig. 40. Escultura Sant Vicent.

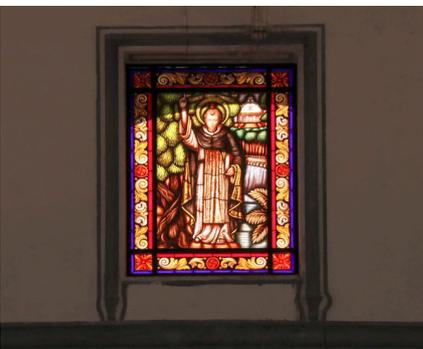


Fig. 41. Vidriera.

En el interior (fig. 37) se puede observar la existencia de una única nave con coro alto, pilastras con estrías y arcos de medio punto que mantienen la bóveda de cañón y a continuación, los lunetos. La decoración de todos los elementos mencionados se adapta al estilo clasicista.



Fig. 37. Vista general interior.

Una bóveda semihexagonal (fig. 38) cubre el presbiterio en alto. Un único retablo se abre entre un cortinaje que actúa a modo de dosel.

El altar mayor (fig. 39) se levanta sobre el zócalo y el basamento con una pilastra a cada lado y donde se puede observar la talla de imagen moderna de Sant Vicent Ferrer (fig. 40), de 1.50 m. de altura y obra del escultor José Pérez Gregori, realizada en 1940 y decorada por el escultor Vicente Bellver. También se pueden encontrar, a modo de decoración, jarrones y flores que se muestran junto a una pintura de Ntra. Sra. Del Carmen. A ambos laterales, se pueden observar imágenes de San Cristóbal y San Roque y un conjunto de paneles de azulejería polícroma con escenas relativas, tanto al milagro de Sant Vicent Ferrer, como a personalidades como la Patrona de Valencia, Ntra. Sra. De los Desamparados y el Patrón de Llíria, san Miguel Arcángel. El enlosado, por otra parte, corresponde al año 1767.

El único cambio que cabe mencionar en cuanto al exterior es la adición de un panel cerámico de 57 azulejos, ubicado debajo del ventanal en la fachada principal, el cual, narra la hagiografía de Sant Vicent Ferrer y el milagro que obró en la ciudad.

En el interior, en el año 2003, se instaló una vidriera que narra el milagro del Santo (fig. 41).

A ambos lados de la nave, se encuentran representados sobre tela, los cuatro doctores de la Iglesia Católica de rito latino; obras realizadas por

Fig. 42. *Miracle de la sabateta.*Fig. 43. *Predicación en la fuente de Lliria.*

Fig. 44. Panel cerámico.



Fig. 45. Museo (planta superior).



Fig. 46. Techumbre tras la restauración.

Eugenio Silvestre Taroncher. En el lado de la Epístola, próximo al presbiterio se encuentra el Papa San Gregorio Magno y a continuación, cercana a la entrada principal de la ermita, se puede observar a San Agustín. Entre ambas pinturas se sitúa un púlpito, que data del año 1964.

En el lado del Evangelio, se encuentra San Ambrosio y junto a él, San Jerónimo.

Todas las pinturas se encuentran acompañadas de un trampantojo a modo de decoración arquitectónica.

Además de las citadas pinturas, sobre las dos puertas que se encuentran, una al lado del presbiterio -por donde se accede a la sacristía- y otra, que es la que comunica con las dependencias de la vivienda, se pueden encontrar dos lienzos rectangulares adheridos al muro. Uno de ellos representa el *Miracle de la sabateta* (fig. 42), realizado por Sant Vicent Ferrer durante su infancia y la otra escena narra la predicación del santo en las fuentes de Lliria (fig. 43). Ambas fueron realizadas por Eugenio Silvestre Taroncher a modo de obsequio a las festeras de San Vicente.

Por otro lado, hace algunos años, la familia Luna Guzmán, maestros ceramistas, hizo entrega a la cofradía de la ermita, un panel de azulejos de 4 m² en forma de auca, que representan los más de cuarenta milagros realizados por el Santo, ubicados en la entrada de la ermita (fig. 44)¹⁵.

Por último, la ermita también cuenta con un museo dedicado a San Vicent, que le otorga el nombre (fig. 45). Cuenta con dos plantas y numerosos elementos estrechamente relacionados con la vida del Santo y la devoción de sus seguidores¹⁶. Hace escaso tiempo, se eliminó el techo de cañizo para descubrir una estructura de techumbre de madera, la cual se mantiene después de una restauración, que conllevó el saneamiento de la zona y la adición de nuevas vigas de madera para reforzar la estructura (fig. 46).

¹⁵ *Op.cit*

¹⁶ Imágenes con algunos elementos del museo adjuntadas en el anexo III.

6. LOS CONJUNTOS MURALES: AUTOR, ESTILO E ICONOGRAFÍA

6.1. EUGENIO SILVESTRE TARONCHER

Nacido en Lliria, en Valencia, el 15 de noviembre de 1880, Eugenio Silvestre (fig. 47) mostró pasión y cualidad por las artes, tanto en dibujo como en pintura y escultura.

A los 16 años dejó de lado las artes debido a su vocación e ingresó en la orden de los franciscanos. Un largo período de aprendizaje y adaptación comenzó para el pintor en ese momento, quién prescindió del servicio militar y acudió al convento-noviciado franciscano Santo Espíritu del Monte, en Valencia. Finalmente, su profesión, según los registros de Provincia ocurrió el 2 de septiembre de 1903 junto al Padre Manuel Fabregat¹⁷.

De manera simultánea, acudió a distintos cursos de coro en distintos municipios como Benigànim, Cocentaina, Ontinyent (fig. 48) y Pego, volviendo en última instancia, a Benigànim y convergiendo con todos los coristas.

Fue en este momento, cuando fray Eugenio Silvestre retomó los pinceles, como ilustrador de un tarjetón al provincial Padre Luis Fullana. Debido al éxito de su mano y buen acogimiento, ejerció de profesor de dibujo artístico y lineal en el colegio La Concepción de Ontinyent, donde continuó con su carrera eclesiástica hasta que fue nombrado sacerdote. Eugenio Silvestre permaneció en Ontinyent como profesor autodidacta durante quince años debido a una plaza vacante que se generó al ser nombrado sacerdote.

Más tarde, e impulsado por la motivación de la pintura, se trasladó a Valencia, donde fue alumno de Eduardo Soler, profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos e Isidoro Garnelo, director de la misma.

De nuevo, gracias al Padre Fullana, consiguió viajar a Madrid y allí, realizó numerosas copias de las obras del Museo del Prado, muchas de ellas destinadas a la decoración de la iglesia de Ontinyent. Las reproducciones más valoradas y fidedignas del pintor, que fueron incluso alabadas por maestros como Ignacio Zuluaga y José Benlliure, corresponden a *Los niños de la concha* y *Divino Pastor* de Murillo¹⁸, quien supuso, junto a sus maestros, un gran referente artístico para el pintor.



Fig. 47. Fray Eugenio Silvestre Taroncher.



Fig. 48. Convento de Ontinyent. Fray Eugenio Silvestre Taroncher (6º en 4ª fila).

¹⁷ Eugenio Silvestre Taroncher. Acción Antoniana. Franciscanos de Valencia. Consulta: 7 febrero de 2020.

¹⁸ *Ibíd.*



Fig. 50. *Al pie de la Cruz*. La Concepción, Ontinyent.

Tras su estancia en Madrid, viajó a Roma, donde permaneció 3 años y desde donde siguió enviando un total de 6 cuadros a la iglesia de Ontinyent, otros 6 para una exposición misional en Barcelona, algunos a Ocopa (Perú), entre otros. Asimismo, realizó un viaje por países europeos acompañado del fotocopista Padre Efrén Longpré.

En 1935, volvió a España. Sin embargo, el estallido de la Guerra Civil le obligó a viajar a Argentina, donde participó en varios encargos para colegios del país y de esta manera, le resultó viable económicamente el hecho de volver a España en el período de posguerra, donde retomó la enseñanza en el colegio de Ontinyent durante doce años más, trabajo que fue intercalando con viajes a Madrid en verano para continuar su labor de copista, acción que ayudó a determinar sus influencias más destacadas debido a las diferentes copias y reproducciones que realizó de artistas como Van Dyck, Murillo, Ribera, Zuloaga y Benlliure, entre otros.

Tras este período de tiempo, fue trasladado a Segorbe, donde continuó con numerosos encargos artísticos¹⁹.

A la edad de 78 años -1958-, las festeras de San Vicente, Concepción Vidagany Cotanda -presidenta-, Concepción Linares Verdeguer -secretaria- y Josefina Enguidanos Alis -tesorera-, encargaron a Eugenio Silvestre cuatro representaciones de los distintos doctores de la Iglesia de rito latino, los cuales, se encuentran adheridos a los muros laterales de la ermita de Sant Vicent Ferrer en Lliria, objeto del presente trabajo (fig. 49).



Fig. 51. *Ascensión*. La Concepción, Ontinyent.



Fig. 52. *Bodas de Caná*. La Concepción, Ontinyent.



Fig. 49. Detalle presente en todas las obras con la información de encargo (Ej. *San Gregorio Magno Papa*).

Eugenio Silvestre falleció a la edad de 86 años -1966- en Segorbe, dejando un amplio catálogo de obras repartidas por todo el mundo, especialmente en Ontinyent (figs. 50-54²⁰)²¹.



Fig. 53. *Venida del Espíritu Santo*. La Concepción, Ontinyent.



Fig. 54. Eugenio Silvestre Taroncher: *Muerte de San Francisco*. La Concepción, Ontinyent.

¹⁹ PÉREZ-JORGE, V. Necrología a P. Eugenio Silvestre Taroncher. En *Valencia Seráfica* nº41 (2ª parte) [en línea]. Consulta: 7 febrero 2020.

²⁰ Ciclo del claustro de La Concepción, Ontinyent. Completo en Anexo I.

²¹ CIVERA MAQUINO, A. Pintura del P. FR Eugenio Silvestre Taroncher en la ermita de San Vicente Ferrer en Lliria. En: *Festes Sant Vicent Ferrer*.

6.2 ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LAS OBRAS

En las distintas obras situadas en la ermita, se encuentran representados cuatro de los ocho doctores de la Iglesia del cristianismo primitivo, pertenecientes, todos ellos, al rito latino. Tras la delimitación de criterios para la atribución de este título, en el siglo XVI, con el Papa Pío V, la Iglesia cuenta, hoy en día, con un total de 36 doctores.

6.2.1 San Jerónimo Dr. y Fundador (fig. 55)

(Ca. 374-420). El origen del santo más admitido en la tradición se encuentra Iglesia latina. El principal trabajo que impulsó su popularidad fue la traducción al latín de los textos hebreos del Antiguo Testamento, que pronto serían reconocidos como la Biblia más popular -Biblia de San Jerónimo- o *La Vulgata*, reconocida como versión oficial de autoridad de la Iglesia Católica²².

Los atributos junto a los que se encuentra representado son el libro y la pluma -como Doctor y Padre de la Iglesia-, el capelo cardenalicio -como secretario de San Dámaso-, la trompeta -que hace referencia al Juicio Final- la calavera y el crucifijo -como Santo penitente-, la aureola -como Santo declarado- el león, como atributo más simbólico ya que, cuenta la leyenda que San Jerónimo ayudó a un león que presentaba una espina atravesada en una de sus patas y el Santo la retiró sin esfuerzo; desde ese momento, el león es el encargado de cuidar el monasterio y vigilar al burro, que tenía la función de proporcionar la leña²³.

La composición se puede relacionar con un grabado encontrado en un documento escrito de 1853 (fig. 56). De esta representación sorprende la utilización del azul en los ropajes del Santo, ya que la vestimenta de la orden se encuentra más asociada, históricamente, al color marrón y blanco. Sin embargo, algunas imágenes muestran la figura de San Jerónimo portando un manto de color azul, tal y como se observa en la imagen de la obra estudiada. Pintores como Correggio y Murillo, éste último importante referente de Eugenio Silvestre, como se menciona en el apartado anterior, representaron al Santo con este atributo adicional (figs. 57 y 58).



Fig. 55. Eugenio Silvestre Taroncher: *San Jerónimo*, 1958. Ermita Sant Vicent Ferrer, Llíria. 157.5x 112cm.

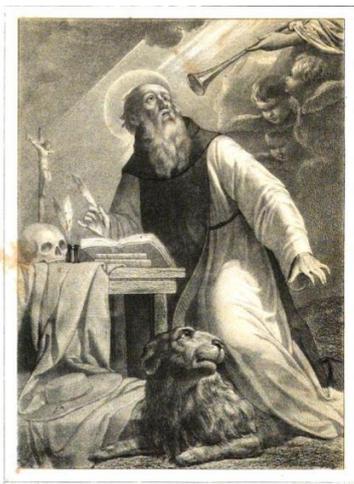


Fig. 56. Grabado *San Jerónimo*. En: DE SIGÜENZA, P. Fray José. *Vida de San Gerónimo*, 1853.

²² CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Ediciones Akal S.A, 2008, pp. 218-224.

²³ *Ibíd.*



Fig. 57. Antonio Allegri da Correggio. *Virgen y San Jerónimo*, 1523
Galería Nacional de Parma.



Fig. 58. Bartolomé Esteban Murillo. *San Jerónimo*, ca. 1650. Museo Nacional del Prado.



Fig. 59. Eugenio Silvestre Taroncher: *San Ambrosio*, 1958.
Ermita Sant Vicent Ferrer, Lliria.
166.25 x 109cm.



Fig. 60. Grabado *San Víctor*. En: CROISSET, J. *Año Cristiano*. 1853.

6.2.2 San Ambrosio Obispo y Dr. (fig. 59)

(333-397²⁴). Considerado Padre de la Iglesia latina. La leyenda cuenta que, al nacer, un enjambre de abejas se introdujo en su boca sin causarle daño. Con este milagro se asocia al Santo con la miel. A los treinta y cinco años se convirtió en dignidad episcopal, tras ser obispo de Milán y su principal objetivo fue perseguir y castigar las herejías.

En el *Año Cristiano* de Jean Croisset publicado en 1853 aparece un grabado de San Víctor (fig. 60) el cual, coincide tanto en la postura que presenta el Santo, como en la forma de los ropajes. El rostro, en cambio y la escenografía en la que se sitúa el personaje es totalmente distinta.

Los atributos que se pueden observar en la imagen estudiada son la pluma y el libro -como padre de la Iglesia-, la aureola -como Santo- así como la mitra episcopal. Por otro lado, se encuentra sentado en un trono, a través del cual, se representa su papel como autoridad episcopal y Obispo de Milán. En comparación con otras representaciones históricas del Santo, se observa una repetición en la dirección de la mirada, así como la acción de estar sentado con ropajes, que representan su papel como obispo de Milán²⁵. La composición guarda semejanza con numerosas representaciones, que se han realizado a lo largo de la historia del Santo (figs. 61 y 62).

²⁴ San Ambrosio, Obispo y Doctor. En: Santoral. Vida de los Santos: nuestros modelos y patrones. [En línea]. Consulta: 5 marzo 2020.

²⁵ CARMONA MUELA, J *op.cit.* pp 20-22.



Fig. 61. Francisco de Goya:
San Ambrosio, 1797-1799.
Museo de Cleveland.



Fig. 62. Anónimo: *San Ambrosio*,
ca. 1630.
Museo del Prado.

6.2.3 San Agustín Obispo, Dr. y Fundador (fig. 63)



Fig. 63. Eugenio Silvestre
Taroncher: *San Agustín*, 1958.
Ermita Sant Vicent Ferrer, Lliria.
157.5 x 112cm.

(Ca. 354-430). Considerado obispo y Doctor de la Iglesia. Se caracterizó por su elocuencia a la hora de escribir y comunicar. Todo ello fue impulsado por San Ambrosio, en Milán, quien observó bajo un árbol a San Agustín y le susurró “toma y lee”. En ese momento, sus dudas sobre el maniqueísmo se disiparon y fue bautizado por el mismo San Ambrosio. Creó una amplia producción literaria, entre la que cabe destacar *La ciudad de Dios* y las *Confesiones*, obra fundamental para llegar a comprender en su totalidad los atributos que componen su iconografía. Como escritor y Doctor de la Iglesia, se pueden observar libros y un tintero en la mesa situada tras el Santo. El libro que más llama la atención es el que lleva el propio Santo, donde se puede leer *Tratado de Gracia*, obra que nace ante el pedido del abad de Adrumeto, con la finalidad de clarificar a los monjes que la gracia nada tiene que ver con la negación del libre albedrío. A través de ejemplos de las Escrituras, San Agustín defiende que tanto la gracia, como el libre albedrío se encuentran relacionadas y deben ser cuidadas y equilibradas²⁶.

Es a partir del siglo XVI cuando se representa a San Agustín como un hombre maduro y con barba (fig. 64 y 65). En esta representación se observa que el santo porta ropajes propios de un obispo con la capa pluvial por encima del hábito. Sin embargo, también se le puede encontrar en otras representaciones portando ropajes de monje agustino: hábito negro y cinturón de cuero, manteniendo la capa pluvial. En la mano derecha sujeta un báculo obispal, símbolo de autoridad²⁷.

²⁶ La gracia y el libre albedrío. San Agustín: Augustinus Hipponensis [sitio web]. Traducción: La gracia y del Libre Albedrío. Consulta: 11 febrero 2020.

²⁷ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M. *La Biblia y los santos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. pp. 12-14.



Fig. 64. José Camarón Bonanat: *San Agustín*, ca. 1731-1803. Museo Catedral de Valencia.



Fig. 65. Francisco de Goya: *San Agustín*, ca. 1796-1799. Fundación Goya en Aragón.

6.2.4 San Gregorio, Magno Papa (fig. 66)

(540-604²⁸). Papa y considerado Padre de la Iglesia según el rito latino. El día en que fue proclamado Papa por elección popular, decidió huir y refugiarse en una cueva. Según los textos, una luz le seguía continuamente, por lo que fue rápidamente encontrado y tuvo que ejercer la labor para la que había sido elegido. Se le atribuyen varias obras escritas, así como los famosos cantos que hoy en día, reciben su nombre. Como Padre de la Iglesia, porta un libro y una pluma y su vestimenta pontificia indica su labor ejercida.

De la misma forma que en las representaciones de los Santos anteriores, se ha encontrado la misma estructura y personaje en el *Año Cristiano* de Jean Croisset en 1853 (fig. 67).



Fig. 66. Eugenio Silvestre Taroncher: *San Gregorio* 1958. Ermita Sant Vicent Ferrer, Lliria. 157.5x 109cm.

En la representación del Papa Honorio III, realizada por Eugenio Silvestre Taroncher, se observan los mismos ropajes (fig. 68). El pintor tomó como referencias las representaciones de San Gregorio que se realizaron antes del Concilio de Trento, ya que, en las obras postridentinas del santo aparece con una barba que le ofrece un carácter maduro. Las representaciones previas al concilio lo muestran jovial e imberbe²⁹. El atributo principal por el que puede ser reconocido como San Gregorio es la paloma, que se encuentra a su derecha (fig. 69). La leyenda cuenta que un escriba vio cómo una paloma se acercó al santo en uno de sus discursos públicos y le susurraba al oído derecho lo que tenía que decir³⁰. El origen se encuentra en las *Homilias a Ezequiel*: “os lo confesaré, hijos

²⁸ CARMONA MUELA, J. Op.cit. pp. 182-187

²⁹ *Ibid.*

³⁰ HENNE, P. *Gregorio Magno*. Madrid: Ediciones Palabra, 2011. pp. 96.



Fig. 67. Grabado *San Gregorio*.
En: CROISSET, J. Año Cristiano.
1853.

míos: la mayor parte de las veces oigo en mis oídos lo que os digo, en el mismo momento en que os lo digo [...]”³¹. En representaciones como la de Rubens, la paloma se encuentra en la parte superior de la cabeza por el testimonio de Pedro Diácono.



Fig. 68. Eugenio Silvestre Taroncher:
Entrega de las reglas de la orden
Franciscana, 1942-1944. La Concepción,
Ontinyent.



Fig. 69. Matthias Stom: *San Gregorio*, s.
XVII. Museo de Arte de Basilea (Suiza).

³¹ *Íbid.*

6.3 ESTUDIO ESTILÍSTICO Y COMPOSITIVO



Fig. 74. Trampantojo que rodea a San Jerónimo.



Fig. 75. Trampantojo que rodea a San Agustín.



Fig. 76. Trampantojo que rodea a San Ambrosio y San Gregorio.



Figs. 70-73: San Jerónimo, San Ambrosio, San Agustín y San Gregorio.

A nivel estilístico, se puede observar que los cuatro personajes representados en las distintas obras se encuentran enmarcados en una escenografía parecida, cualidad que otorga linealidad tanto a nivel conceptual, como tonal, ya que existe una vibración entre las distintas pinturas, basada en la repetición de colores que oscilan entre azules, rojos, verdes y ocre (figs. 74-76).

Todos los santos se encuentran representados en espacios cerrados, acompañados de columnas, en un lado o en ambos, a excepción de San Jerónimo, quien se apoya únicamente sobre una mesa. La representación de estos elementos arquitectónicos puede venir motivada a modo de sustitución de la maqueta de la Iglesia, atributo principal que portan en numerosas representaciones, los doctores de la Iglesia Católica. A su vez, las telas decorativas hacen referencia a la jerarquía que se desea representar, ya que todos ellos son los primeros Doctores, considerados fundadores y Padres de la Iglesia. Desde el gótico, los fundadores de reglas monásticas han sido representados junto a maquetas de la Iglesia, remarcando sus labores como “constructores”³². Las columnas presentes en las distintas representaciones pueden significar una extrapolación de la maqueta a elementos que actúan como pilares, como pueden ser las columnas (figs. 77 y 78).



Fig. 77. San Agustín en la Catedral de Málaga.
Fotografía: M. Zamora.



Fig. 78. San Agustín. Pertenece al retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati, Guipúzcoa.

³² ESTEBAN LORENTE, JF. La maqueta en el mundo cristiano. En: *Tratado de Iconografía*. Madrid: Ed. Istmo, 1990. pp 22.

Por otro lado, a nivel compositivo, se pueden diferenciar dos partes en las cuatro obras completas. Se observa la representación del Santo, alrededor de la cual, se pueden distinguir dos diferentes arquitecturas realizadas a través de la técnica del *trompe l'oeil* (figs. 74-76), es decir, simulando arquitecturas a través de una ilusión óptica y creando falsos espacios. Esta simulación se consigue a través de la imitación de materiales como el mármol o la piedra en las columnas, con formas en sí, de una arquitectura elaborada, así como con los juegos de luz y sombra, los cuales, se pueden observar claramente en las obras ya que, los grises más oscuros se encuentran en la parte izquierda, es decir, la más alejada de la puerta, imitando así una arquitectura volumétrica, afectada por la luz natural que entra por la puerta principal de la ermita.

San Agustín y San Jerónimo comparten el mismo estilo de trampantojo, simulando una arquitectura rectangular compuesta por dos columnas de mármol, acabadas en capiteles compuestos, estructuras rectangulares con motivos decorativos con ilusión de técnica de esgrafiado y dos copas de oro. Ambos cuentan con una representación de algunos de sus atributos en la parte superior, en este caso, la mitra y el bastón cardenalicio -San Agustín- y la trompeta y el libro -San Jerónimo-. Ambos Santos se encuentran situados de forma paralela entre sí en la parte más próxima a la entrada principal.

San Ambrosio y San Gregorio, presentan por otro lado, el mismo trampantojo alrededor, simulando una arquitectura con columnas de piedra y mármol de color ocre, acabadas en capiteles de estilo jónico. A su vez, sujetan un arco con motivos decorativos vegetales con ilusión de esgrafiado y tres copas de oro, dos laterales y una central. Ambos se encuentran situados paralelamente entre sí, en la zona más alejada de la puerta principal de la ermita, que corresponde con la zona más cercana al altar.

A través de la observación *in situ* de las obras, se puede determinar que el orden de elaboración de la obra completa comenzó con la adhesión de la tela al muro y finalizó con la realización del trampantojo sobre ella (figs. 79 y 80).

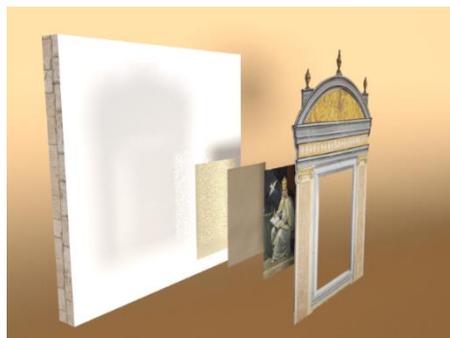


Fig. 79. Detalle 3D de la composición total de la obra. (Ej. San Gregorio). Elaborado a partir de Blender®.



Fig. 80. Detalle 3D de la composición total de la obra. (Ej. San Agustín). Elaborado a partir de Blender®.

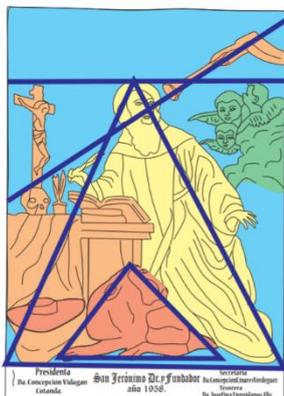


Fig. 81. Análisis de composición San Jerónimo



Fig. 82. Análisis de composición San Ambrosio

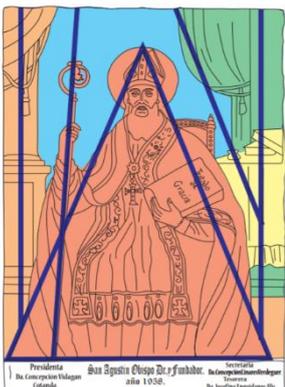


Fig. 83. Análisis de composición San Agustín



Fig. 84. Leyenda cromática de análisis de composición

En cuanto a nivel compositivo de las representaciones que se observan en las telas, se puede determinar que todas ellas están formadas por una figura central, representación de los santos.

En la representación de San Jerónimo (figs. 81 y 84) se pueden identificar un total de cinco planos. En un primero, se encuentra el león, quien mira de frente a la parte izquierda y junto a él, el sombrero cardenalicio que se encuentra a su vez encima de la tela que cubre la mesa sobre la que escribe el santo, elemento que se encuentra en segundo plano y sobre la que se pueden observar distintos atributos como la calavera, los libros, las plumas con tintero y el crucifijo. En este mismo plano, pero en el extremo opuesto, se puede ver una mano que porta la trompeta del Juicio Final. En el tercer plano se sitúa el Santo, cuya mirada está dirigida hacia la parte superior izquierda, fijada en la trompeta. Su cuerpo presenta un ritmo dinámico. En el cuarto plano se visualizan tres ángeles, pendientes de la escena; dos de ellos muestran su rostro de frente y el tercero muestra únicamente un cuarto. Por último, el quinto plano corresponde con el fondo de color negro. El foco de luz principal de la escena se ubica en la esquina superior izquierda.

San Ambrosio (figs. 82 y 84) ofrece una composición más sencilla. En un primer plano se sitúa el Santo como figura única y principal, sentado en un trono, el cual representa su labor obispal. Su postura es estática, sin embargo, la acción de mantener la pluma en el aire haciendo referencia al proceso de escritura, le otorga cierto dinamismo a la escena. En un segundo plano, se puede observar una columna de tonos rojizos decorada con un cortinaje de color verde. En un tercero, se encuentra la mesa, cubierta con una tela de color azul sobre la que se sitúa una pluma que descansa sobre un tintero. En el cuarto plano aparece otra columna que mantiene el estilo de la ubicada en el segundo plano. Por último, el quinto plano corresponde al fondo, también de color negro como en la representación anterior. La escena se encuentra iluminada de forma uniforme; sin embargo, la sombra del Santo indica que el foco principal de luz se encuentra en la parte izquierda.

San Agustín (figs. 83 y 84) guarda una estrecha relación con San Ambrosio en la composición de la escena. De esta manera, en un primer plano se sitúa el Santo, que mira de frente y se encuentra sentado sobre un trono y portando ropajes obispales. En un segundo plano, se puede observar una columna de tono gris y verde con una cortina roja. Por detrás de ella, en el siguiente plano se sitúa la mesa cubierta con una tela de color verde, sobre la que descansan un par de libros y un tintero. En el cuarto plano se repite el elemento de la columna, esta vez de color gris, manteniendo el mismo color de la cortina. El último plano es

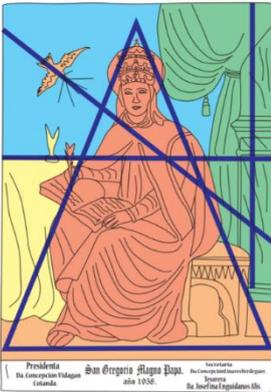


Fig. 85. Análisis de composición San Gregorio



Fig. 86. Leyenda cromática de análisis de composición

el fondo, que presenta de nuevo, un color negro. El foco principal de luz de la escena se ubica en la parte izquierda de la representación.

San Gregorio (figs. 85 y 86) mantiene la composición de los dos últimos santos relatados. En un primer plano se encuentra el santo cuya mirada se encuentra dirigida hacia la parte superior derecha. El ritmo que presenta es estático, aunque la acción de escribir otorga dinamismo. Se halla sentado sobre una banqueta acolchada de color verde, que se puede identificar en un segundo plano, compartido a su vez, con la paloma, atributo que se encuentra en la parte superior izquierda, hacia donde dirige la mirada el santo. Detrás de ambos elementos, se ubica una mesa con una tela de color verde y sobre ella, un tintero con un par de plumas. En el cuarto plano se puede encontrar una columna de tono claro con estrías azules, negras y decorado con un cortinaje de color rojo. Por último, el quinto plano corresponde con el fondo que, siguiendo con la dinámica de las pinturas anteriores, se presenta de color negro. La fuente de luz principal en esta representación viene determinada por la paloma, quien ilumina la escena.

7. LOS CONJUNTOS MURALES: CONVIVENCIA DE TÉCNICAS

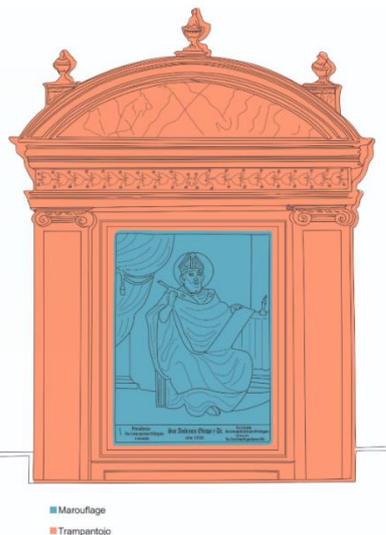


Fig. 87. Diagrama de las distintas técnicas en el conjunto. Ej. San Ambrosio.

Como se ha expuesto con anterioridad, el conjunto mural observado en su totalidad contempla dos técnicas distintas que conviven sobre un mismo soporte (fig. 87); por un lado, la imagen principal de los santos pintados sobre tela se encuentra adherida al muro y, alrededor de ésta, se puede observar el trampantojo realizado con pintura al seco cuya autoría es desconocida; sin embargo, según las declaraciones de algunos miembros de la Junta de la Cofradía, estas estructuras no pertenecen a Eugenio Silvestre y posiblemente fueron realizadas con la finalidad de integrar la tela en el propio muro. A simple vista se puede ver los extremos de la tela ya que, debido a las tensiones del propio material textil, ha generado una serie de grietas que coinciden con los extremos perimetrales del lienzo.

7.1 MAROUFLAGE

El *marouflage* es una técnica pictórica a través de la cual, se adhieren pinturas realizadas sobre un soporte flexible, como tela, papel o pergamino a otro más rígido, como puede ser la pared de un edificio. La unión se realiza con adhesivos fuertes que han ido variando y evolucionando a lo largo de la historia³³.

7.1.1 Soporte

De acuerdo con las fuentes bibliográficas consultadas, se ha identificado el tejido de tipo tafetán (fig. 88). Se trata de una modalidad sencilla que consiste en el entrecruzado de un hilo de trama por encima y por debajo de un hilo de urdimbre en cada pasada³⁴. Pese a la dificultad de observar el tejido por el reverso sin la presencia de pintura, se puede intuir a través de la visualización directa en algunos puntos que, los hilos de trama y urdimbre pertenecen al mismo tipo, característica que permite el método de tafetán como tejido³⁵.

Se ha realizado la extracción de uno de los hilos que compone el tejido del conjunto mural de la representación de San Agustín, sin embargo, su estado y deterioro imposibilita su caracterización completa. A través de la observación con lupa, se ha podido determinar su estado, visualizando numerosos brillos, seguramente por la contaminación del adhesivo que se aplicó para su exposición



Fig. 88. Soporte por debajo de la pintura mural.

³³ GOBIERNO DE ESPAÑA. *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*. Madrid: Tesoros del Patrimonio de España. [En línea]. Consulta: 11 marzo 2020.

³⁴ CAMPO, G.; BAGAN, R.; ORIOLS, N. Observació directa. Examen organolèptic. En: *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures. Metodologia*. Generalitat de Catalunya. pp. 8.

³⁵ Íbid.

en la ermita. También se pueden observar diferentes partículas pertenecientes a la película pictórica (figs. 89 y 92).



Fig. 89. Visión de hilo completo en lupa (1.6x).



Fig. 90. Visión de detalle de hilo en lupa (5.5x).



Fig. 91. Partículas de pintura en lupa (8.0x).



Fig. 92. Partículas de pintura en lupa (3.2x).

Por otro lado, se ha intentado extraer una fibra del hilo para observar su comportamiento ante diferentes pruebas, pero no se ha podido realizar debido al estado quebradizo que presenta el mismo. Además, la presencia del adhesivo sobre el propio hilo dificultaría los resultados de pruebas como, por ejemplo, la pirométrica.

Por último, la hipótesis de la adhesión es la tradicional; sin embargo, probablemente la tela estuviera, en un primer momento en un bastidor y fuera situada en el muro con posterioridad. Este supuesto, queda reforzado ya que, alrededor de la figura del personaje central de todas las representaciones, se pueden observar fragmentos de tela sin capa de película pictórica que, en gran parte, han sido cubiertos por la pintura mural. De esta manera, el trampantojo no sólo tendría la finalidad de integrar la obra en el muro, sino ocultar los trozos de tela sin película pictórica que se sitúan por detrás del bastidor en una obra de lienzo normal. Se ha realizado un diagrama en 3D a través de *Blender*® para ilustrar la estructura (fig. 93).

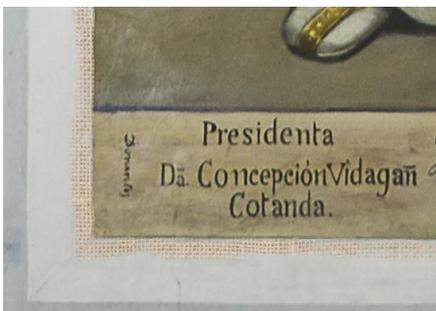


Fig. 93. Diagrama en 3d.

7.1.2 Estratos pictóricos

En un primer examen visual, se ha podido determinar que la capa de película pictórica es muy fina sin presencia de empastes (fig. 94). A través de la inspección visual, se puede observar la tela, es decir, la película pictórica no cubre por completo la trama del tejido y se puede intuir a simple vista.

A su vez, el lienzo mural presenta numerosos brillos repartidos de forma irregular por toda la superficie. Puede ser debido a la presencia de un barniz y su envejecimiento o por la exudación tanto del adhesivo que se utilizó para situar la tela en el muro o la exudación de materiales grasos, como puede ser el aceite, si éste se trata de un componente presente en la película pictórica³⁶.

Se puede confirmar que la obra fue barnizada debido a algunos detalles en los que existen concreciones en forma de gota (fig. 95), así como el emborronamiento de las tintas que conforman la información situada en el inferior del cuadro, que puede ser debido a la aplicación del barniz una vez finalizada la obra (fig. 96).

A través de las fotografías tomadas con luz UV se hace evidente la presencia irregular del barniz, provocando un exceso de brillos y manchas amarillentas en algunas zonas de la pintura sobre tela. Además, a través de las fotografías con luz UV, se ha establecido un estudio comparativo respecto a la luz visible con la finalidad de ubicar algunos daños que sólo se aprecian con luz UV (figs. 97 y 98)³⁷.



Fig. 94. Película pictórica. Detalle firma.



Fig. 95. Concreciones de barniz.



Fig. 96. Emborronamiento de tinta.



Fig. 97. Detalle San Ambrosio, luz visible.

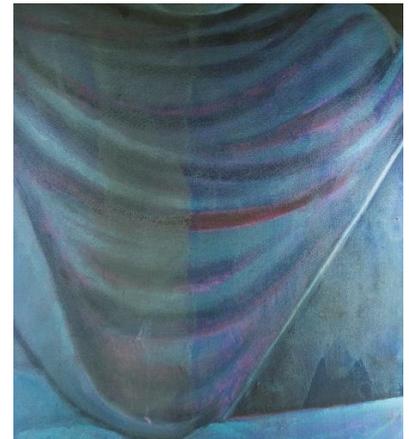


Fig. 98. Detalle San Ambrosio, luz UV.

³⁶ ADSUAR MAS, A. *Estudio técnico y propuesta de intervención del marouflage "alegoría del triunfo de la luz" de José Brel*. Regidor Ros, J.L. (tutor). Trabajo de fin de grado. Universitat Politècnica de València. 2018. [En línea]. Consulta: 18 marzo 2020. pp. 23.

³⁷ Documentación fotográfica comparativa completa en Anexo IV.

7.2 PINTURA MURAL

7.2.1 Soporte



Fig. 99. Detalle muro exterior.



Fig. 100. Detalle textura muro exterior.

El examen visual no permite discernir la técnica constructiva a simple vista, debido a las capas de pintura superpuestas. Sin embargo, de acuerdo con el estilo neoclásico que muestra en su conjunto (fig. 99), se pueden extrapolar algunos conceptos y generalidades en cuanto a los tipos de construcción de este período de tiempo y, en concreto, en la ciudad de Valencia. En el caso de la Catedral de Valencia, el proyecto de construcción neoclásico viene fundamentado por dos materiales: piedra y ladrillo³⁸. En el siglo XVIII, sólo en las esquinas y partes con riesgo desgaste se utilizaba la piedra y para el resto de la construcción, se empleaba el ladrillo. Para llevar a cabo la unión de las piedras y los ladrillos entre sí, se utilizaban pastas de yeso o morteros de cal. A través de los indicios de la presencia de sal en los muros del interior de la ermita, se puede intuir que se trata de pastas de yeso, ya que este material es susceptible de la aparición de eflorescencias salinas.

Debido a la dificultad para llevar a cabo la identificación del material y el tipo de construcción relacionado con el soporte de la pintura mural que conforma el trampantojo, se puede realizar una aproximación a través del estudio de fuentes de información públicas sobre los distintos materiales utilizados en el neoclásico en Valencia. Con ello, se han identificado algunos materiales presentes en la construcción del proyecto neoclásico de la catedral de Valencia³⁹.

A partir de la observación directa y la información ofrecida por el responsable de la ermita de Sant Vicent Ferrer, se intuye que la posible estructura del soporte podría ser el siguiente (figs. 100, 101 y tabla 1):

Nº	Estrato
1	Repinte exterior (2015)
2	Ladrillo
3	Enlucido
4	Pintura interior
5	Repinte tras la Guerra Civil
6	Azulejería cerámica

Tabla 1. Estratos

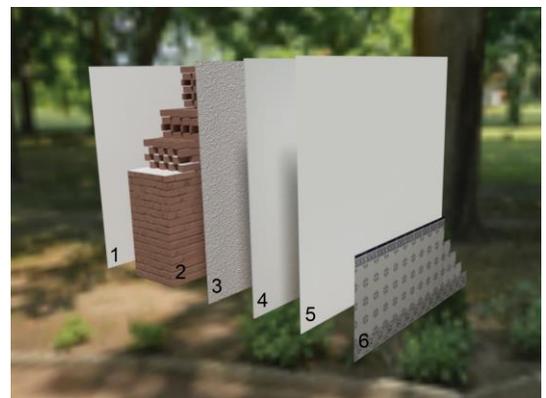


Fig. 101. Diagrama 3D. Blender®.

³⁸ CORTÉS MESEGUER, L. *La construcción del proyecto neoclásico de la catedral de Valencia*. Tesis doctoral no publicada, UPV, Valencia. 2014. pp. 50.

³⁹ *Íbid.* pp. 124-125.



Fig. 102. Selección de muestras



Fig. 103. Muestras en resina

7.2.2 Estratos pictóricos

A través de la observación visual directa de varias muestras extraídas del conjunto pictórico (fig. 102), se han podido determinar algunas características propias de la obra. Este examen visual se ha realizado a través de la elaboración de una estratigrafía englobada con la resina Ferpol 1973 de Ferroca®. La solución empleada está formada por 20mL de resina de poliéster transparente y 0.4mL (0.1%) de su catalizador (F-11). El tiempo útil de empleo de la solución en este proceso es de 20 min. (aprox.), ya que tiende a la gelificación (fig. 103), imposibilitando así su utilización⁴⁰.

A nivel de conservación, hay que tener en cuenta que la oscuridad provoca amarilleamiento del material, por lo que, para evitarlo, se debe mantener en luz ambiente.

Ante la imposibilidad de recoger las muestras realizadas y prepararlas para su observación debido a la declaración del estado de alarma el 14 de marzo de 2020, se han tomado como caso de estudio, algunas fotografías realizadas a las muestras en el microscopio (figs. 104-111). En base a estas fotografías, se han podido determinar dos tipos de estratigrafía distintos acordes a la construcción y cantidad de capas observadas.

De las imágenes extraídas se puede observar la presencia de una capa intermedia de color amarillo en las figuras de San Agustín y San Gregorio, ubicadas en la misma estructura mural; a diferencia de San Ambrosio y San Jerónimo, quienes también comparten muro y presentan una estratigrafía más sencilla, compuesta por tres capas, coincidentes con los colores que se pueden observar a simple vista en la pintura. Además, estas últimas pinturas presentan la particularidad de contener partículas del color azul utilizado en San Agustín y San Gregorio. Esto es debido a que, los aumentos del microscopio se pueden haber detectado los distintos pigmentos con los que se consiguió la mezcla resultante de color.

Todas las muestras han sido extraídas de zonas con presencia de escamas poco consolidadas (figs. 112-115).

⁴⁰ FERROCA. Ferpol 1973. Resina transparente -oclusiones-. [En línea]. Consulta: 10 marzo 2020.

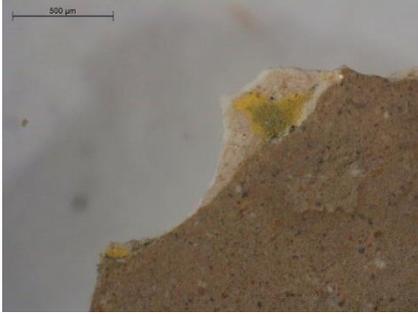


Fig. 104. Estratigrafía frontal San Agustín (2.7x).

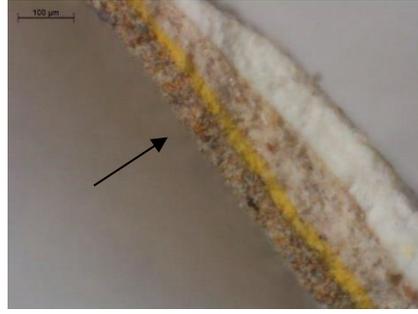


Fig. 105. Estratigrafía San Agustín (8.0x).

Nº	Estrato	Grosor (µm)
1	Ocre oscuro	50
2	Amarillo	25
3	Ocre	50-100
4	Blanco	50-75

Tabla 2. Definición de estratos San Agustín.

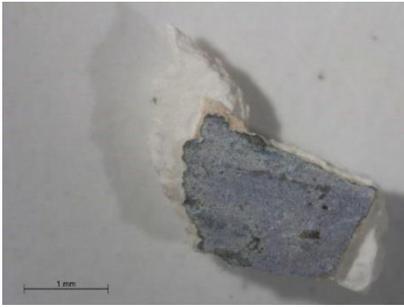


Fig. 106. Estratigrafía frontal San Jerónimo (1.25x).

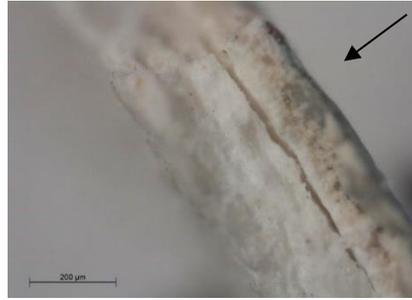


Fig. 107. Estratigrafía San Jerónimo (6.3x).

Nº	Estrato	Grosor (µm)
1	Azul	25
2	Ocre	100
3	Blanco	125-225

Tabla 3. Definición de estratos San Jerónimo.



Fig. 108. Estratigrafía frontal San Gregorio (8.0x).

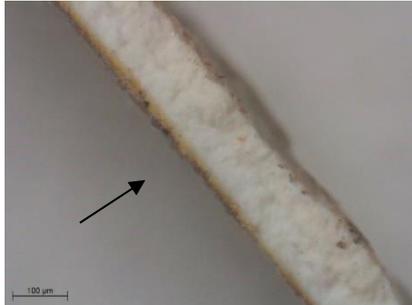


Fig. 109. Estratigrafía San Gregorio (8.0x).

Nº	Estrato	Grosor (µm)
1	Ocre oscuro	10-12
2	Amarillo	12
3	Blanco	100-110

Tabla 4. Definición de estratos San Gregorio.

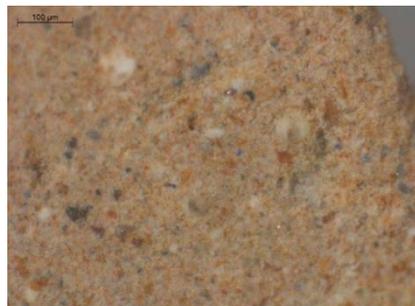


Fig. 110. Estratigrafía frontal San Ambrosio (6.3x).

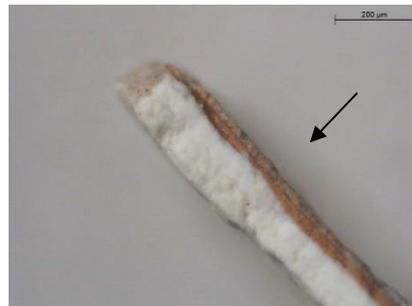


Fig. 111. Estratigrafía San Ambrosio (8.0x).

Nº	Estrato	Grosor (µm)
1	Película pictórica	10-25
2	Naranja	5
3	Blanco	100-175

Tabla 5. Definición de estratos San Ambrosio.



Fig. 112. Sección de extracción de muestras San Agustín.



Fig. 113. Sección de extracción de muestras San Jerónimo.



Fig. 114. Sección de extracción de muestras San Gregorio.



Fig. 115. Sección de extracción de muestras San Ambrosio.

8. ESTADO DE CONSERVACIÓN: CAUSAS, MECANISMOS Y EFECTOS DE DETERIORO

7.1 CONDICIONES AMBIENTALES ACTUALES

El recinto religioso presenta una iluminación natural ofrecida por un total de seis ventanas (tres a cada lateral de la ermita). En la parte superior de la pared de la entrada principal se encuentra una vidriera, la cual, actúa también, como fuente de iluminación.

A su vez, cuenta con un sistema eléctrico adicional compuesto por tres lámparas colgantes de la techumbre y quince focos repartidos por la ermita. Ninguna de estas fuentes incide directamente sobre la pintura.

La ventilación es totalmente natural. No existe indicio de instalación de aires acondicionados.

En cuanto al soporte de los conjuntos murales, la ermita presenta numerosas grietas estructurales que se pueden observar en la techumbre y en las paredes laterales (fig. 116). Con la finalidad de que la actuación restauradora tenga sentido y pueda llevar consigo un plan de conservación preventiva posterior con el objetivo de evitar futuros procesos de restauración poco económicos e invasores hacia la pintura, estas grietas no sólo deben ser tratadas, sino que se deben acotar las causas y abordarlas con ayuda de un equipo especializado en arquitectura. Las distintas lesiones mecánicas pueden venir provocadas por:

- Movimientos de terreno: se presentan de forma perpendicular o inclinada a la dirección de la zona de descenso y puede venir provocada por acciones de asentamiento⁴¹.
- Acción de la temperatura, vientos y lluvias: genera la dilatación y la consecuente apertura de la grieta. Cabe tener en cuenta, sobre todo, la altura de la ermita que expone al edificio a fuerzas horizontales por resistencia al viento



Fig. 116. Grietas del edificio.



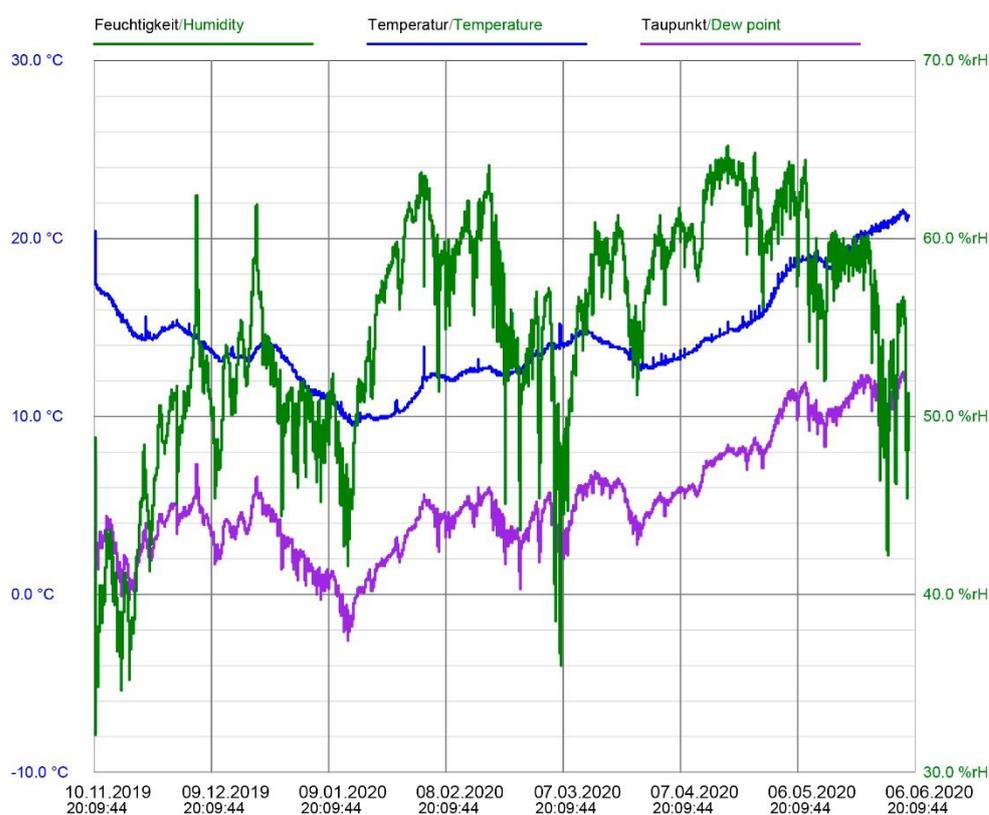
Fig. 117. Azulejería cerámica.

Por otro lado, la azulejería de cerámica (fig. 117) que se encuentra en la zona inferior de todas las paredes del conjunto arquitectónico es muy reciente como para estar provocando daños de forma directa a las pinturas. Sin embargo, este tipo de elementos producen que la humedad propia del muro no salga hacia el exterior – en caso de que se trate de una humedad capilar- y produce su ascenso hacia la pintura, facilitando su exudación a través de la zona pictórica. Ello puede traer diversas consecuencias negativas en formato

⁴¹ BASSET SALOM, L. Patología de las estructuras de fábrica: lesiones. Universitat Politècnica de València. Dpto. de medios continuos y teorías de estructuras. pp. 3 y 4. Consulta: 18 marzo 2020.

de escamas, levantamiento de película pictórica, eflorescencias salinas y pulverulencias.

Con la finalidad de conocer el entorno y establecer un criterio sobre las medidas actuales de conservación de las pinturas y, también para la elaboración de una propuesta de conservación preventiva adaptada a las circunstancias ambientales, se ha realizado un monitoreo de la humedad y la temperatura. Estos valores se han adquirido a través de un *Data Logger*, el cual, ha estado registrando los valores mencionados entre el 10 de noviembre de 2019 y el 6 de junio de 2020. Atendiendo a los horarios de apertura de la ermita y la situación de estado de alarma acontecida este año, se han establecido los siguientes valores: el valor máximo de temperatura durante esos meses ha sido de 21.6°C, siendo 9.5°C el mínimo. En cuanto a la humedad, el valor máximo recogido ha sido de 65.2% y el valor mínimo 32.9%. Estos datos vienen representados en la siguiente tabla configurada a través del *Data Logger* (fig. 118).



Unterschrift/Signature

Fig. 118. Gráfica monitorización HR, Tº y punto de rocío

8.2. ESTADO DE LOS CONJUNTOS MURALES

8.2.1 *Marouflage*

En el caso del soporte textil, los factores que más influyen en su deterioro son la humedad y la temperatura, provocando movimientos y cambios en las tensiones a las que está sometida la tela. El hecho de que el lienzo mural se encuentre adherido al muro imposibilita, en cierto modo, los movimientos naturales que sufre un tejido cuando se encuentra en un bastidor, en el que la tensión a la que está sometida no es tan fuerte como la que genera el adhesivo sobre la misma. De esta manera, existe probablemente, una fuerza proveniente del adhesivo que impide cualquier movimiento natural de la tela. A su vez, que ambas superficies se encuentren adheridas puede presentar un problema a la hora de permitir la circulación del aire, ya que se evita por completo. También se puede percibir que el reverso de la tela se encuentra expuesta continuamente a la humedad debido a la natural higroscopicidad que presentan los soportes murales.

El primer daño, generalizado para todos los conjuntos murales presentes en la ermita, tiene que ver con un defecto de técnica, ya que la tela fue adherida al muro sin este ser previamente preparado para ello. Se puede observar, por lo tanto, diferentes irregularidades que parecen abolsamientos pero su superficie dura indica que se trata de una irregularidad en el soporte, así como la marca de distintas grietas que se puede visualizar a través de la tela. Además, se puede intuir a simple vista una suciedad generalizada. Sin embargo, en algunas zonas donde coincide con las irregularidades del muro, se puede observar que existen acumulaciones e incrustaciones de polvo y suciedad de carácter, posiblemente graso por su apariencia y adherencia (figs. 119-123).



Fig. 119. Detalle de las grietas en a la figura de San Agustín



Fig. 120. Detalle de la figura de San Ambrosio.



Fig. 121. Detalle de la figura de San Ambrosio.



Fig. 122. Detalle de la figura de San Agustín.



Fig. 123. Detalle de la figura de San Jerónimo.

Otro factor que ha resultado dañino hacia las obras en general es el antrópico. En este conjunto de daños se pueden clasificar tanto las manchas de pintura presentes en la tela (fig. 124), provenientes de la realización del trampantojo sin la protección de la obra y actos vandálicos como la inscripción "michel" que se observa a modo de incisión sobre la pintura (fig. 125).



Fig. 124. Mancha de pintura proveniente del trampantojo en detalle de San Agustín.



Fig. 125. Inscripción "Michel" en San Agustín.



Fig. 126. Incrustación por goteo de barniz en San Agustín.



Fig. 127. Pasmado en San Agustín.

En cuanto al barniz, como se ha comentado con anterioridad, gracias a sus daños, se puede afirmar su presencia. Sin embargo, los daños relatados - emborronamiento de tinta e incrustaciones por goteo (fig. 126)- están estrechamente ligadas al defecto de técnica, ya que se son resultado de una mala aplicación del barniz. Por otro lado, en determinadas zonas, se puede visualizar un halo blanquecino, ligeramente distinto al narrado en la acumulación de suciedad. Este puede venir producido por un pasmado del propio barniz (fig. 127). El término "pasmado" hace referencia al efecto de empañamiento blanquecino, observable a simple vista en la superficie de una pintura. Según fuentes bibliográficas, apuntan a que son fenómenos comunes a los barnices, pero en condiciones normales y adecuadas, no se suele ver dañado. El empañamiento blanco se puede producir por la evaporación rápida del barniz, que trae consigo la condensación de la humedad, propios de los disolventes muy volátiles; un exceso de barniz o la retención de la humedad en fisuras de barnices que no son impermeables. En este último caso, el tono blanquecino puede volverse amarillo dependiendo del grado de oxidación y envejecimiento ⁴², como puede ser el caso del goteo comentado con anterioridad y referido de nuevo en este apartado. Esta última opción explicaría los craquelados que acompañan a las zonas más amarillentas del barniz, justificando sus fisuras.

⁴² VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela Vol. 2: alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Ed. Nerea, 2005. pp. 107.

Por otro lado, las fotografías con luz UV realizadas en la ermita han permitido observar con mayor claridad el envejecimiento del barniz debido a su oxidación. Así, en la figura de San Jerónimo, se puede observar un arco en el fondo de la composición que es imperceptible a simple vista con luz de espectro visible (figs. 128 y 129). Ello puede deberse a que el elemento pintado, que se intuye que puede ser un arco de piedra de estilo sillería, contenía tonos muy oscuros, que se han potenciado con la oxidación del barniz aplicado al finalizar la obra.



Fig. 128. Detalle San Jerónimo. Luz visible.



Fig. 129. Detalle San Jerónimo. Luz UV.

8.2.2 Pintura mural

La mayor parte de los daños que se pueden observar se pueden atribuir a un defecto de técnica, ya que el muro, como soporte, contiene numerosas irregularidades que se pueden visualizar a simple vista (fig. 130). Estas anomalías indican que el soporte no fue previamente tratado al pintar el trampantojo. Todos los conjuntos murales presentan un estado de conservación parecido, debido a que comparten tanto la naturaleza de la técnica, como el ambiente de conservación.

Las superficies de *trampe l'oeil* ofrecen muchas zonas descohesionadas en presentación de escama. Algunas de ellas, se pueden observar en forma de “cresta” o “montaña” (fig. 131); otras zonas puntuales dejan ver el soporte (fig. 132-134) y, alrededor, se sitúan los distintos fragmentos de pintura totalmente sueltos y algunos, sujetos a la pintura en formato de “península”, es decir, con sujeción en un único punto. También existen numerosas zonas de pérdida de película pictórica alrededor de la cual, se observa la pintura ligeramente separada o levantada del soporte. Algunas de estas lagunas van acompañadas de grietas y otras, presentan combinaciones de dichas alteraciones.



Fig. 130. Detalle parte superior del trampantojo San Ambrosio. Luz reflejada.

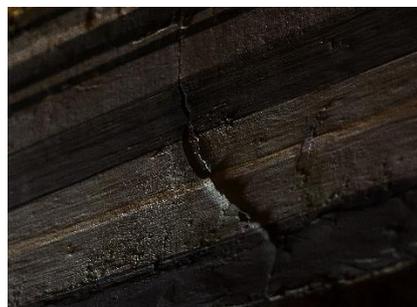


Fig. 131. Escama levantada “montaña” Detalle parte superior del trampantojo San Gregorio. Luz rasante.



Fig. 132. Pérdida de película pictórica y escamas levantadas alrededor del trampantojo San Agustín.



Fig. 133. Pérdida de película pictórica con grieta. Trampantojo alrededor de San Agustín.



Fig. 134. Pérdida de película pictórica, levantamiento y grieta.



Fig. 137. Vandalismo en San Jerónimo.

Algunas de las pérdidas de pintura parecen, a nivel visual, que se hayan tratado con una especie de repinte (fig. 135-136) con la finalidad de disimular la laguna. Siguiendo en la línea del factor antrópico, se pueden observar distintas marcas realizadas directamente sobre el muro (fig. 137) y orificios que pueden haber sido ocasionados con un taladro (fig. 138). Probablemente, algunos de ellos se realizaron antes de la elaboración del trampantojo, por lo que se podrían englobar como defecto de técnica por la falta de preparación del soporte.



Fig. 138. Orificio en San Gregorio.



Fig. 135. Repinte en San Gregorio.



Fig. 136. Repinte en San Gregorio.

En cuanto a la grietas que presentan los conjuntos murales, se pueden identificar tres tipos diferentes: las propias presentes en la pintura pictórica al seco (fig. 139), aquellas estructurales (fig. 140), que tienen que ver con el estado de conservación del edificio y las que se pueden observar alrededor de la tela adherida al muro, en el límite en el que comienza la pintura mural debido a los distintos cambios de tensión por las propiedades higroscópicas de la tela (fig. 141); esta acción se traduce tanto en grietas, como en levantamientos de película pictórica; daños a través de los cuales, se puede intuir el recorrido de la tela y su delimitación con la pintura mural.



Fig. 139. Grieta película pictórica en San Gregorio.

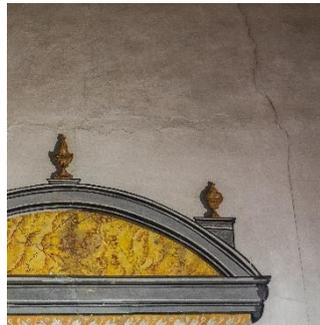


Fig. 140. Grieta estructural San Gregorio.



Fig. 141. Grieta de tela San Agustín.

8.3. MAPAS DE DAÑOS (FIGS. 142-145)

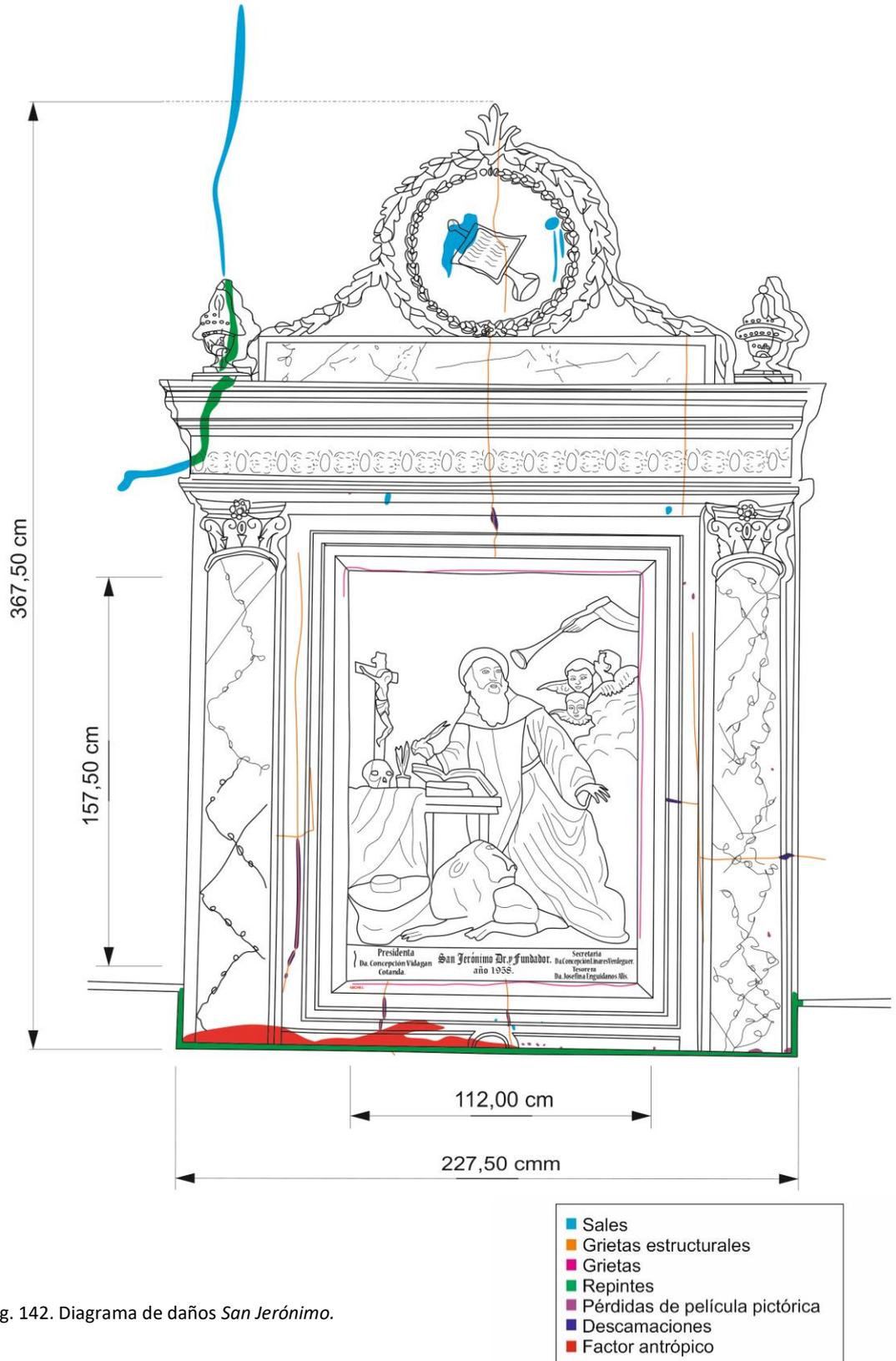


Fig. 142. Diagrama de daños *San Jerónimo*.

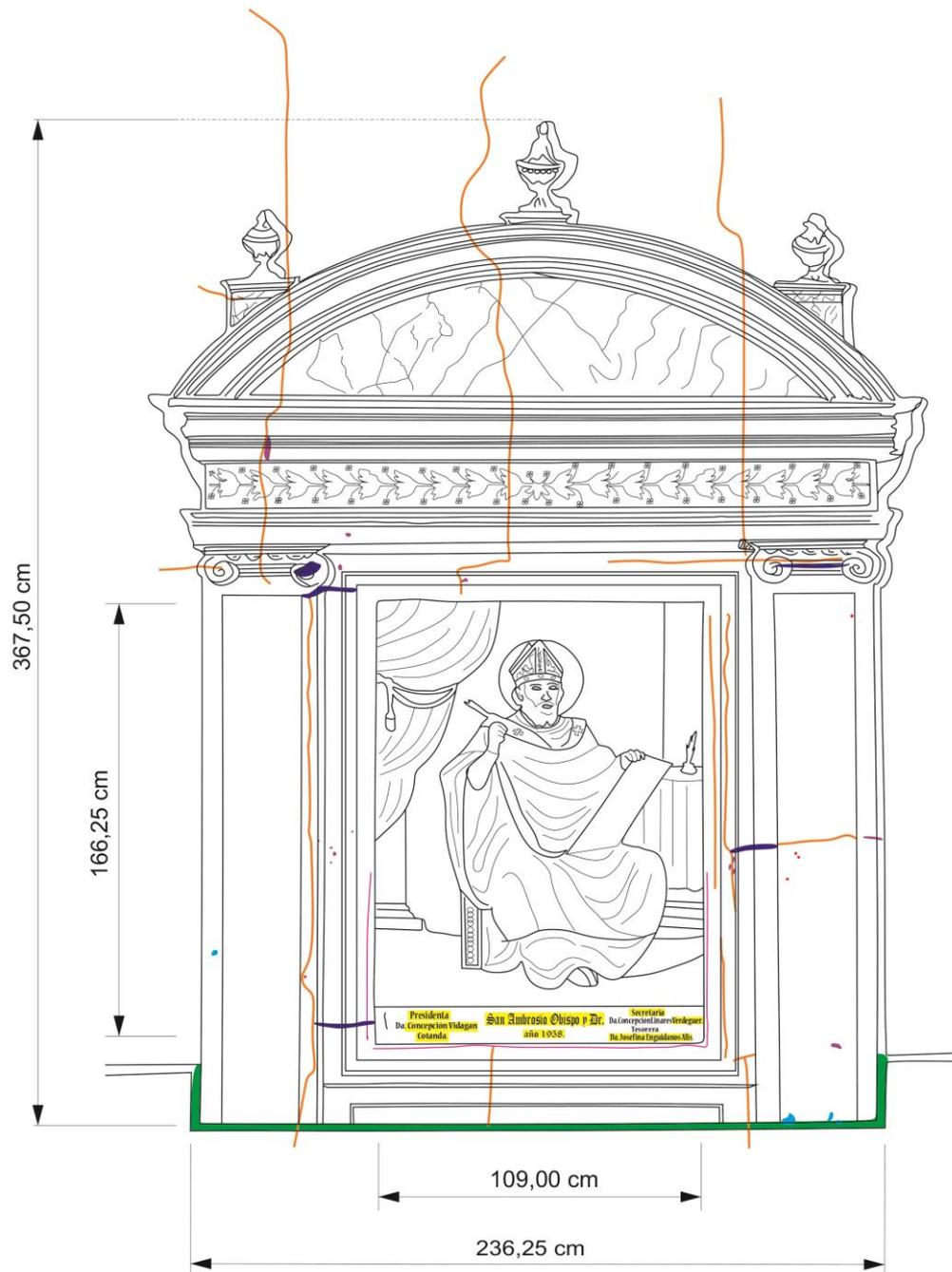


Fig. 143. Diagrama de daños *San Ambrosio*.

- Sales
- Grietas estructurales
- Grietas
- Repintes
- Pérdidas de película pictórica
- Descamaciones
- Factor antrópico
- Dilución de tinta

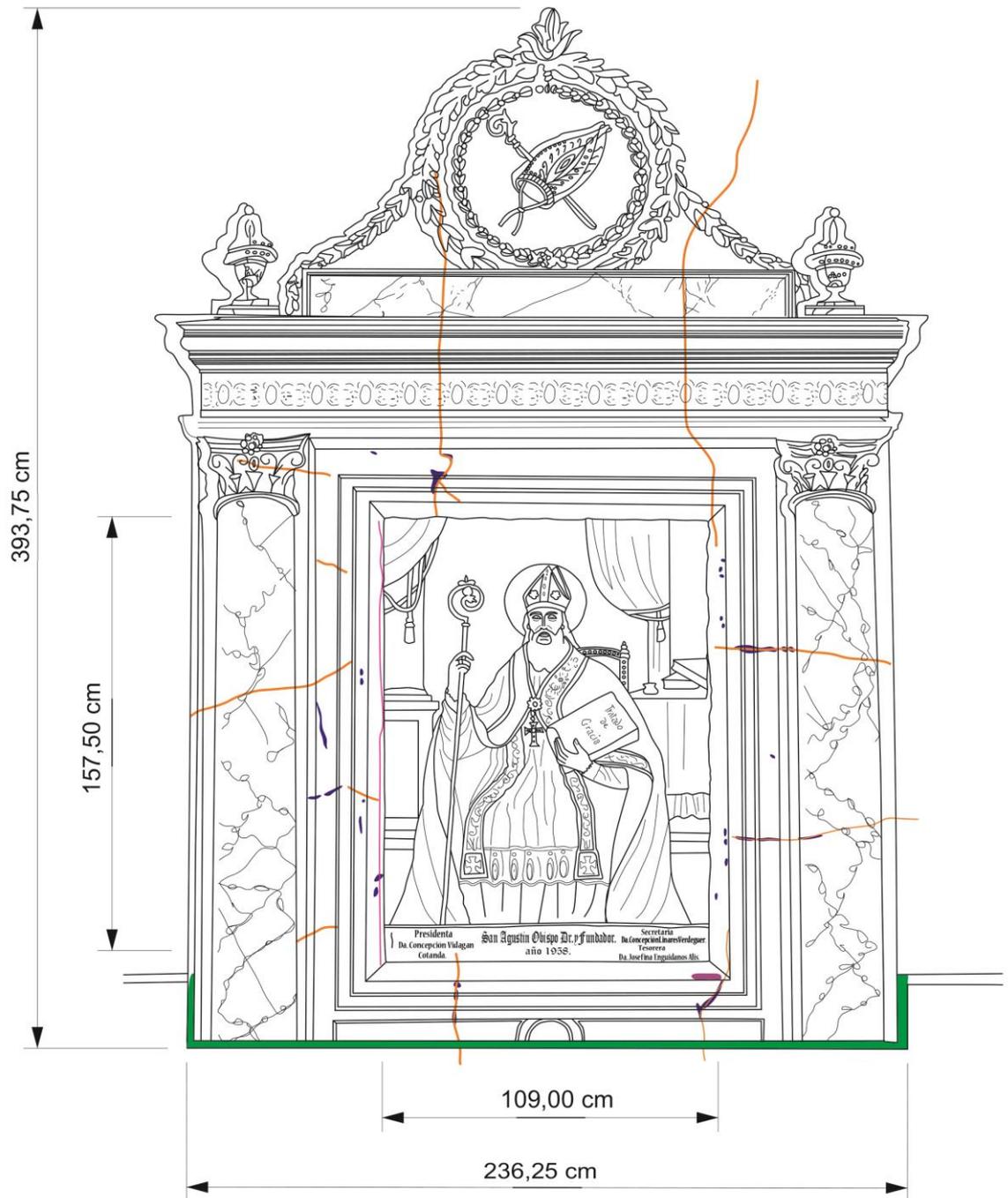


Fig. 144. Diagrama de daños San Agustín.

- Sales
- Grietas estructurales
- Grietas
- Repintes
- Pérdidas de película pictórica
- Descamaciones
- Factor antrópico

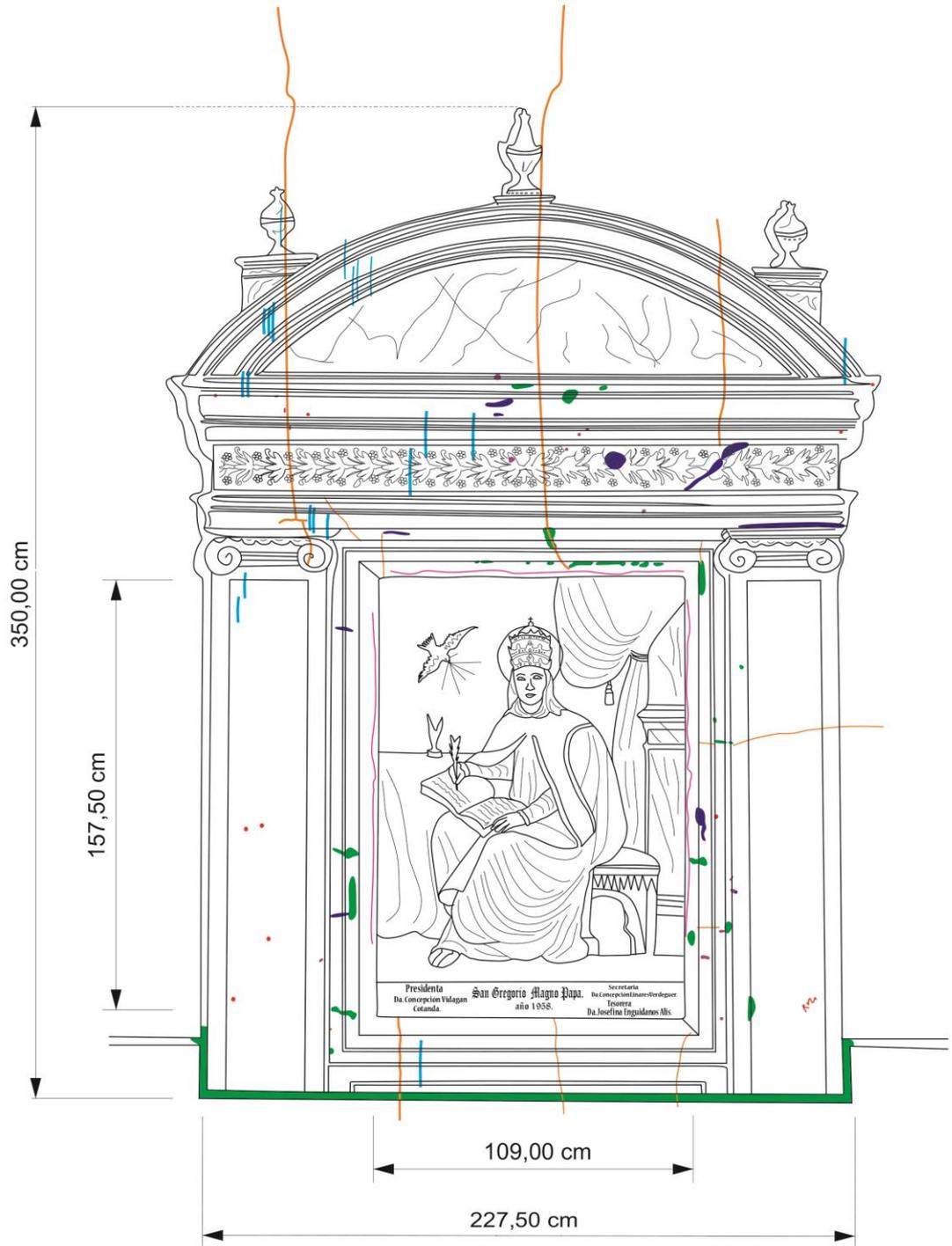


Fig. 145. Diagrama de daños *San Gregorio*.

- Sales
- Grietas estructurales
- Grietas
- Repintes
- Pérdidas de película pictórica
- Descamaciones
- Factor antrópico

9. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Debido a la situación del estado de alarma, declarado el 14 de marzo de 2020 a causa de la pandemia mundial de Covid-19, la realización de esta propuesta de intervención se encuentra sujeta a criterios aproximados, a causa de la imposibilidad de desplazamiento para obtener un examen a través de pruebas previas que indiquen qué materiales resultarían adecuados para el proceso.

Con ello, las acciones redactadas a continuación parten de la base de estimar que las pinturas en cuestión presentan una buena resistencia a métodos acuosos. Este hecho resulta extrapolable a intervenciones comunes, ya que, en muchos procesos de restauración, la flexibilidad en el planteamiento de una metodología y material debe ser amplia, con la finalidad de cambiar y mejorar el criterio en cualquier momento.

9.1. METODOLOGÍA PLANTEADA

Tratándose de un conjunto mural con dos técnicas diferenciadas en plena convivencia, la metodología planteada es comenzar, en primer lugar, por la intervención de la pintura mural, es decir, el trampantojo, ya que presenta numerosas zonas que necesitan ser consolidadas con urgencia. El lienzo, sin embargo, se encuentra en mejores condiciones y no existe riesgo de desprendimiento en ningún caso.

En una de las visitas realizadas a la ermita, se realizaron unas pequeñas pruebas previas para la identificación de la técnica. Sin embargo, la recogida de datos de pruebas previas para establecer un criterio en cuanto a materiales en este apartado no se realizó en su totalidad. Estas pequeñas pruebas previas consistieron en la comprobación de la resistencia de la pintura al agua a través del rodado de un hisopo. Se determinó con ello, que todos los colores pertenecientes al trampantojo, es decir, a la parte mural, eran resistentes al agua.

Pintura mural:

A causa del mal estado de conservación de algunas zonas de la pintura mural, se plantea en primera instancia, la consolidación de aquellas zonas de escamas en las que la pérdida de la película pictórica podría ser inminente ante cualquier acción mecánica llevada a cabo en el resto de la pintura mural. Para ello, sería necesaria la identificación previa y planificación del método de actuación. Para las consolidaciones puntuales de aquellas escamas de película pictórica que se encuentran desadheridas a la estructura mural, se prepararía

una solución de Acril® 33 al 15% y se utilizaría la jeringuilla como método de uso, así como pequeños puntales en zonas determinadas para asegurar la adhesión. La concentración actúa como punto de partida. En base a la respuesta del material sobre la acción deseada, se podría ir alternando la concentración para adaptarla a las circunstancias requeridas. Además, el porcentaje total de Acril® empleado en superficie sería bajo, sin superar el 10%, debido al carácter plastificante del propio material, impidiendo así, el natural paso del agua del propio muro.

En aquellas zonas donde existen irregularidades propias de la estructura mural, sería recomendable la consolidación de la película pictórica con una solución de Acril® 33 al 10%, situándolo con brocha a través de papel japonés y con una actuación de tiempo de aproximadamente 10 minutos. Con ello, se fijarían todas las zonas desconsolidadas sobre la estructura más irregular del muro.

En el caso del empleo de métodos acuosos para llevar a cabo tanto consolidaciones de película pictórica como posibles limpiezas, es necesario reducir la tensión superficial del agua con la finalidad de facilitar la penetración de la disolución en el interior del muro. Para ello, el tensoactivo que se podría utilizar es el etanol al 50% en agua.

Una vez se tiene consolidada toda la película pictórica del mural y se ha minimizado el riesgo de desprendimiento, se podría pasar a la fase de limpieza. En este proceso, se identificarían tres métodos de actuación: en primer lugar, una limpieza mecánica a través de la utilización de una herramienta como el bisturí para la eliminación de incrustaciones tanto de pintura, como de excrementos de insectos, cuya presencia se ha tratado con anterioridad en otros apartados; la realización de una cata de limpieza con sistemas abrasivos y la posibilidad de humedecer algunos de estos sistemas como la Smoke Sponge® en agua para aumentar su eficacia en la acción limpiadora y, por último, el uso de disolventes orgánicos neutros (ligroína, acetona y etanol) para la eliminación de manchas que no se han conseguido erradicar con los sistemas relatados. En el caso de la utilización de disolventes orgánicos neutros, se realizaría a partir de la elaboración de empacos de Arbocel® con la finalidad de, no sólo controlar la acción del disolvente sobre el muro, sino también, conseguir resultados homogéneos en toda la estructura de la pintura.

Por último, en el apartado de limpieza, cabría mencionar la eliminación de los distintos repintes que se pueden observar sobre la estructura mural. Para ello, sería necesaria la realización de algunas pruebas previas para determinar si la acción del agua es suficiente para su eliminación (este proceso sería el ideal, ya que la pintura original muestra una gran resistencia al agua) y en caso de que esta acción fuera negativa, se podría plantear el uso de disolventes orgánicos neutros y actuar sobre el material de repinte en base al criterio de polaridad.

Tratándose del caso de las grietas, el criterio escogido viene determinado por la naturaleza de las mismas. A lo largo del estudio de la pintura, se ha podido observar que la gran mayoría de las grietas son estructurales, es decir, vienen provocadas por una anomalía en la propia estructura del edificio. Con ello, se debería realizar una inspección completa del inmueble para determinar las causas y poder abordarlas con la mejor solución posible. Mientras tanto, en el caso del mural, se decide no actuar sobre ellas salvo reforzar aquellas escamas que derivan de grietas, tal y como se ha expresado con anterioridad.

Debido a la falta de película pictórica en muchas zonas, así como la eliminación de los repintes que se encontraban a bajo nivel del original, es decir, pintados directamente sobre el soporte mural, se plantearía un proceso de estucado. Para ello, se prepararía una mezcla de Polyfilla® en agua con una consistencia suficiente que permitiera su modelado con espátula. Para evitar ensuciar las zonas de alrededor de la laguna, se recomendaría la protección con papel japonés y agua de aquellas zonas que no estuvieran sujetas a la intervención del estucado. Para facilitar el agarre del material de estucado, se debería humectar la zona de la intervención previamente. Al finalizar, se puede moldear el resultado con ayuda de un bisturí o lijas de agua alternando el grano para conseguir una superficie lisa.



Fig. 146. Ejemplo de tinta neutra.
Photoshop®.

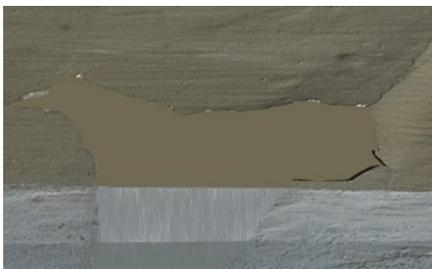


Fig. 147. Ejemplo de tinta neutra y
rigatino. CorelDraw®.

Con la finalidad de abordar la reintegración cromática desde los criterios básicos de respeto, reversibilidad y reconocimiento, se decide plantear, en este caso, la adición de pigmento a la preparación del material de estucado anterior. Con ello, se realizarían distintas pruebas previas con diferentes pigmentos de color para aproximar en cada caso la mezcla resultante. El resultado final debe conseguir el efecto de tinta neutra a bajo tono (fig. 146); de manera que no exista ninguna interrupción cromática visual y se permita distinguir las partes originales de las reintegradas. Para aquellas zonas en las que exista una interrupción de dibujo o línea, se plantearía la misma estrategia de elaboración de un estuco a partir de pigmentos con un tono neutro; a su vez, se podrían utilizar técnicas discernibles como el *rigatino* con gouache para reestablecer el dibujo y evitar así, interrupciones evidentes al ojo del espectador (fig. 147).

En referencia a las sales que se han situado en el diagrama de daños de cada pintura, se espera, en una futura línea de investigación, realizar pruebas de identificación de estas sales para conocer el origen y la composición, con la finalidad de situar el problema de manera definida y limitada y que no se convierta así, en un deterioro reincidente.

Marouflage:

El estado de conservación que presenta el lienzo gira entorno a cambios estéticos por la oxidación de el barniz, alterando así, los colores de la obra. Las incrustaciones, craquelados y manchas irregulares sobre la tela hacen evidente la necesidad de retirar la capa de barniz. La limpieza y tratamiento de la superficie pictórica se dividiría en tres tratamientos:

- Eliminación de la suciedad grasa superficial -hollín, polvo ambiental...- con una solución tamponada a pH 7 y Tween® 20 como tensoactivo. Dependiendo de los resultados, se puede ampliar o reducir el pH en un rango de máximo 8.5 debido a la naturaleza alcalina de las grasas.
- Eliminación del barniz oxidado con disolventes orgánicos a través de la realización del *Test de Cremonesi*. La realización de catas de los distintos disolventes de esta prueba sería primordial para llevar a cabo la, eliminación de la capa de barniz sin riesgos para la película pictórica.
- Barnizado final del lienzo con un barniz mate aplicado por pulverización a 20-30cm. de distancia de la pintura. La elección del barniz mate viene precedida por la característica de poliangularidad que presenta cualquier pintura mural. De esta manera, al observarla desde cualquier punto, no se generarían brillos que dificulten su correcta observación.

9.2. ESQUEMA DE ORGANIZACIÓN

A través de este esquema (figs. 148 y 149), se plantean de forma ordenada todas las acciones propuestas en el plan de intervención. No se trata de un plan cerrado, ya que, a través de la experiencia y el estudio práctico o realización de pruebas, los distintos tratamientos se pueden alterar, cambiar o sustituir, adaptándose siempre a las características de la obra y circunstancias que puedan llegar a surgir.

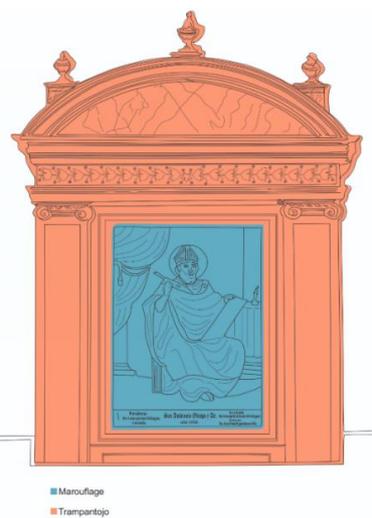


Fig. 148. Diagrama de las distintas técnicas en el conjunto. Ej. San Ambrosio.

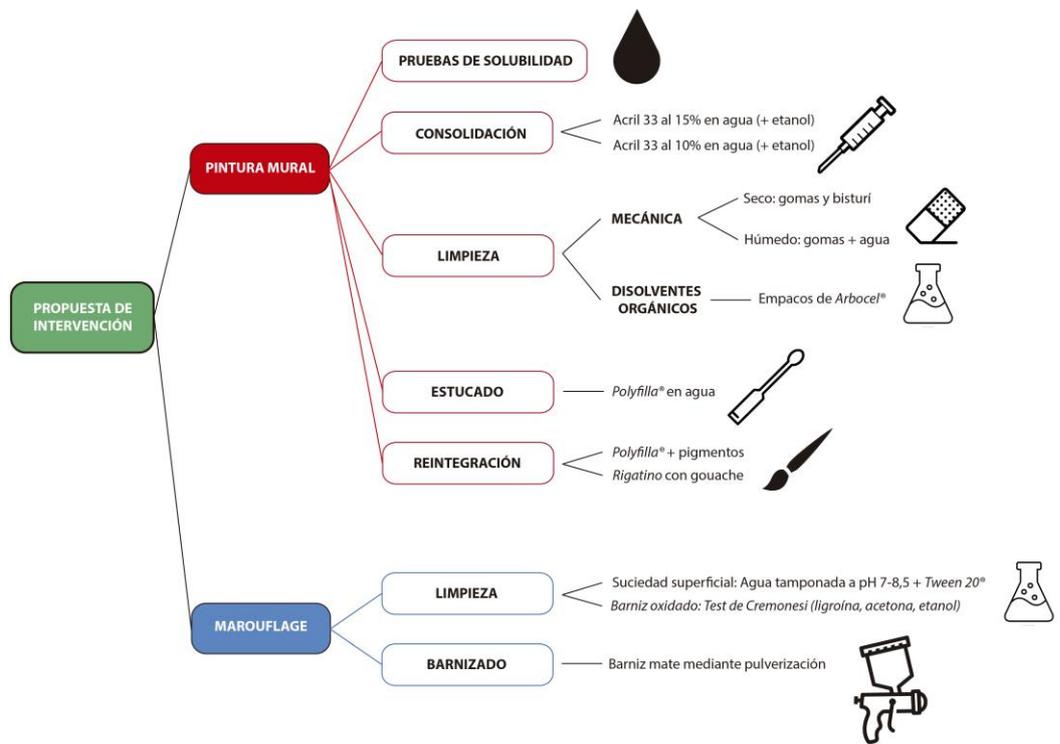


Fig. 149. Esquema de organización para la propuesta de intervención

10. PROPUESTA DE PLAN DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

La conservación preventiva debería ser el proceso al que toda obra de arte se sometiera con el fin de evitar su deterioro. De esta manera, el proceso de intervención de restauración quedaría como un plan de emergencia en caso de peligro de la pérdida de la pieza.

La prevención en conservación pretende, por lo tanto, adelantarse a los posibles deterioros que pueda sufrir la pieza a través del estudio de distintos riesgos posibles. Se pueden identificar un total de diez que afectan en mayor o menor medida, atendiendo a la naturaleza y características de las obras estudiadas. Sin embargo, en el presente apartado se quiere distinguir dos vertientes en cuanto a prevención se refiere: aquella que pertenece exclusivamente al grupo de personas que se encargan de la gestión del espacio de culto y a los visitantes que acuden a la ermita. De este modo, la manera de comunicar el posible plan de conservación preventiva debe encontrarse adaptada a cada uno de estos dos sectores.

10.1. PROPUESTA DE CATALOGACIÓN

La función más importante que corresponde a la cofradía encargada de la gestión de la ermita y las distintas pinturas que se encuentran en el interior es la de velar por el cumplimiento de las normas que permiten la protección del patrimonio.

El riesgo de disociación y **desactivación patrimonial** es un fenómeno que puede evitarse con la realización de un catálogo de las pinturas y la recopilación de la información con la finalidad de evitar su pérdida. Este catálogo debe ser revisado y actualizado continuamente. La información debe ser transmitida de forma clara y concisa para quienes visiten la ermita. De esta manera, a través de la información, la población de Lliria podrá ser conocedora plena de su patrimonio.

De esta manera, se ha realizado una posible catalogación de las cuatro pinturas objeto de estudio. Esta forma de catalogación se materializa en la elaboración de fichas *ID Object* donde se establece la información detallada de las pinturas para evitar así, la pérdida de datos que dificulten la conservación de patrimonio debido al desconocimiento del objeto en sí. Estas fichas identificativas se han realizado a partir de la recogida de datos como las dimensiones, el lugar de origen, la ubicación actual u otros rasgos que definen a

las pinturas⁴³. Estos documentos deben encontrarse en posesión del encargado de la cofradía de la ermita de Sant Vicent Ferrer, así como de la institución que realiza el estudio y la propuesta de intervención, es decir, la Universitat Politècnica de València, tanto en físico como en digital, para evitar a toda costa la pérdida de información. Un ejemplo de ficha de catalogación, en este caso de San Agustín, sería la siguiente⁴⁴ (fig. 150):

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA	
MUSEO: Ermita Sant Vicent Ferrer, Llíria, Valencia.	CÓDIGO: P.MUR-XX-SAG
FOTOGRAFÍAS:	
	
General	Lienzo
TIPO DE OBJETO: Pintura mural	
MATERIALES Y TÉCNICAS: Óleo sobre lienzo adherido al muro y trampantojo mural	
MEDIDAS GENERALES: 393.75 x 236.25cm.	
MEDIDAS LIENZO: 157.5 x 112cm.	
ORIGEN: Donación de las festeras de Sant Vicent	
UBICACIÓN ACTUAL: Pared este -próxima a la puerta principal-	
INSCRIPCIONES: Título de la representación junto a nombres y cargos de los donantes	
CARACTERÍSTICAS QUE LO DISTINGUEN: Atributos del santo incluidos en el trampantojo. Columnas y motivos florales en los frisos.	
TÍTULO: San Agustín, Obispo, Dr. y Fundador	
TEMA: Representación de un Santo	
FECHA O PERIODO: 1958	
AUTOR: Eugenio Silvestre Taroncher	
DESCRIPCIÓN BREVE: La imagen central, perteneciente al <i>marouflage</i> , representa a San Agustín sentado en un trono junto a sus atributos. El trampantojo que rodea la tela recrea una arquitectura rectangular compuesta por dos columnas de mármol, acabadas en capiteles compuestos, estructuras rectangulares con motivos decorativos con ilusión de técnica de esgrafiado y dos copas de oro.	
CONSERVACIÓN PREVENTIVA DE BIENES CULTURALES	

Fig. 150. Ficha *ID Object* San Agustín.

⁴³ Fichas *ID Object* adjuntadas en el anexo V. Material docente de la asignatura Conservación Preventiva de los Bienes Culturales. Profesora: María Victoria Vivancos Ramón.

⁴⁴ Fichas *ID Object* completas en Anexo V.

10.2. EVALUACIÓN DE RIESGOS Y MEDIDAS DE CONSERVACIÓN

El análisis de riesgos permite la anticipación de muchas acciones que pueden provocar daños irreversibles en las pinturas.

De esta manera, continuando en la línea del riesgo de desactivación patrimonial, se ha llevado a cabo una investigación etnográfica basada en la realización de encuestas a la junta directiva de la cofradía. Resulta primordial conocer no tanto su opinión, sino el valor con el que observan las obras situadas en el recinto religioso, ya que ellos serán los encargados de transmitir toda su información. Estas encuestas se han realizado como metodología alternativa a unas entrevistas personales y se han realizado a través de la aplicación *SurveyMonkey*®, que permite la elaboración de encuestas y recogida de datos con clasificaciones y diagramas de información con un rango de aproximadamente 100 encuestados como máximo. El objetivo en una futura línea de investigación es ampliar el número y realizar entrevistas personales.

En cuanto al conocimiento de los datos objetivos de las pinturas, cabe resaltar que las respuestas otorgadas fueron variadas. Entre los datos, se puede mencionar que un 100% de los miembros de la Cofradía conocen la existencia de las pinturas en el interior de la ermita, pero sólo un 50% reconoce las representaciones. Además, el 50% conoce el pintor que las realizó mientras que el porcentaje restante reconoce no saber a quién pertenecen las obras. Sólo un 25% es conocedor de que fueron realizadas a finales de los años 50 y un 75% es consciente de que se trata de un *marouflage*.

Cabe destacar que únicamente el 25% de la junta sabe que se trata de un encargo. Algunos datos que afectan positivamente en el análisis de resultados es que más de un 62.5% afirman que las pinturas se encuentran estrechamente relacionadas con la devoción que representa la ermita. Este porcentaje sorprende, siendo una ermita dedicada a Sant Vicent Ferrer. En cambio, a través de las respuestas abiertas de la última pregunta de la encuesta, se ha conocido que, desde hace algunos años, Sant Vicent Ferrer postula como candidato a ser un doctor de la Iglesia. Con el posible nombramiento de Sant Vicent Ferrer como doctor de la Iglesia, los conjuntos murales ganarían valor simbólico, formando

parte de un ciclo cerrado estrechamente vinculados con el santo que otorga nombre a la ermita.

Siguiendo con las cifras, un 75% admite que se deben tomar medidas para frenar el posible deterioro de las pinturas murales.

Por último, el 85% aprueba con más de un 5 el valor de las pinturas que tienen para la comunidad de Lliria.

Este análisis puede ser una herramienta para ubicar la pieza en el grado de activación/desactivación patrimonial que se encuentra o, incluso, si corre un grave riesgo de sufrirla en un futuro próximo.

Cuando se tiene la información clara y clasificada, resulta mucho más sencillo llevar a cabo la evaluación de otro tipo de riesgos. Uno de los que se pueden considerar minoritarios o poco relevantes para el conjunto mural debido a su naturaleza inmueble, es el **robo**, ya que, para esta práctica, se tendría que llevar a cabo el arranque del *marouflage*, pero el trampantojo sería mucho más difícil en procedimiento. Además, la ermita se encuentra abierta al público únicamente, en domingos y festivos, custodiada en todo momento por una persona perteneciente a la cofradía. Sin embargo, la realización de unas fichas identificativas que recojan la información necesaria para distinguir las distintas pinturas murales podría ayudar para proceder a su búsqueda en caso de robo o expolio.

Por otro lado, debido al carácter expositivo que presenta la obra y la naturaleza y uso del recinto en que se encuentra, el control de la **luz** es complejo. Los materiales constituyentes de los conjuntos murales son susceptibles a este tipo de radiaciones, ya que pueden experimentar cambios de tonalidad. Tal y como se ha observado en el examen de inspección visual, las pinturas no contienen ninguna fuente de luz directa de tipo artificial y, en cuanto a la natural, se encuentra sometida a la luz ambiente, que es ligeramente tenue.

A través de luxómetros, se podrían hacer revisiones periódicas de la cantidad de luz que reciben y poner soluciones como el desvío de luces artificiales directas -si fuera el caso- o la utilización de filtros especializados en las distintas vidrieras con el fin de bloquear radiaciones UV e IR.

Durante la identificación y análisis del entorno, se han realizado distintas mediciones de la temperatura y humedad a la que se encuentran sometidos los conjuntos murales y, por consiguiente, se han detectado muchos daños producidos en las pinturas a raíz de este agente.

Debido al tipo de construcción y fecha de datación, el rango de temperatura anual sufre numerosas fluctuaciones. Son estos cambios bruscos los que provocan daños sobre los conjuntos murales, como por ejemplo tensiones mecánicas indeseadas en la tela, que, además, se encuentra sujeta a la fuerza

del adhesivo que la mantiene adherida al muro. Por otro lado, el hecho de que la ermita se abra al público una vez a la semana -de media- establece también muchos cambios de humedad por condensación en períodos breves de tiempo.

Además, la **temperatura y humedad** relativa incorrectas. Junto a la luz, pueden comportarse como catalizadores de procesos como la pérdida de resistencia de la pintura, la aparición de sales en la estructura mural o incluso la proliferación de insectos y microorganismos.

En estos casos, factores como la humedad y la temperatura, pese a resultar agentes catalizadores muy potentes frente al deterioro, su erradicación por completo como riesgo posible es imposible. Una posible solución en este caso es la monitorización continua de los datos de temperatura y humedad a través de la utilización de *data logger* que recoja la información necesaria en un período de tiempo y se pueda realizar un seguimiento de la evolución de estos parámetros. Por otro lado, la colocación en puntos escondidos y determinados, de aparatos con cloruro de calcio podría favorecer el grado de humedad en el ambiente. Esta medida supondría también el control asiduo y su reposición cuando fuera necesario.

Los fenómenos de humedad, temperatura y luz incorrectas relatado anteriormente y la gran variedad de material presente en la ermita y el entorno natural en el que se encuentra pueden ser tres factores de riesgo en cuanto a la aparición de posibles **plagas**. Para llevar a cabo el análisis del riesgo que corre el recinto en el que se encuentran las pinturas, se ha establecido un código por colores y una clasificación por estancias (tablas 6-7).

Los distintos agentes de deterioro actúan de forma variada; algunos pueden alimentarse de los materiales presentes en las piezas y otros, a través de sus excrementos pueden generar daños irreparables debido al carácter ácido de las sustancias.

Tipología	Código
Insectos	
Microorganismos	
Plantas	
Roedores	
Murciélagos	
Aves	

Tabla 6. Códigos cromáticos

Estancia	Materiales	Riesgo
Nave Central	<u>Orgánico</u> : madera, textil <u>Inorgánico</u> : piedra de construcción, pintura, cerámica, metales, vidrio	
Museo (planta baja)	<u>Orgánico</u> : textil, papel <u>Inorgánico</u> : piedra de construcción, pintura, metales, vidrio	
Museo (planta superior)	<u>Orgánico</u> : madera, textil, papel <u>Inorgánico</u> : piedra de construcción, pintura, metal, vidrio	
Salas contiguas (hab. ermitaños)	<u>Orgánico</u> : madera, textil, papel <u>Inorgánico</u> : piedra de construcción, pintura, cerámica	
Coro	<u>Orgánico</u> : madera, textil <u>Inorgánico</u> : piedra de construcción, pintura, vidrio	

Tabla 7. Clasificación por estancias

La solución para este tipo de brotes es la inspección visual periódica del inmueble, así como el cumplimiento de los plazos de fumigación y desratización impulsados por el Ayuntamiento de Llíria. Además, mantener el entorno limpio y evitar la acumulación excesiva de objetos -sobre todo, en la zona del museo- ayuda a evitar la aparición de nidos de ciertos microorganismos. En caso de infestación, se deberían cumplir los distintos períodos de cuarentena regidos por comités especializados. En este caso, la ermita debería estar en contacto siempre con personal profesional del sector.

Los **contaminantes atmosféricos** constituyen un riesgo con el que muchos conservadores han de lidiar, ya que resultan difícilmente controlables y evitar su presencia es prácticamente imposible. Cualquier plan de conservación preventiva en relación con emisiones y calidad del aire viene determinado por un análisis periódico de la presencia de los mismos y un intento de disminución a través de ambientes controlados. Sin embargo, debido a la naturaleza del ambiente expositivo en el que se encuentran las pinturas, se recomienda un análisis periódico e identificación de los gases para conocer al tipo de daño que se puede enfrentar la pintura, ya que evitar su riesgo es una acción imposible. De esta manera, este riesgo se suma a la forma de actuación de fenómenos como la humedad, temperatura y luz incorrecta basada en el principio básico de

monitorización y conocimiento pleno de los contaminantes presentes y de la calidad del aire, así como su evolución.

A través de los datos aportados por el Ministerio para la Transición Ecológica, perteneciente al Gobierno de España, se han obtenido las siguientes gráficas (fig. 151 y tabla 8):

Emisión	Zona	Código
Amoniaco (NH3)	Marines, Benissanó, Bétera	
Óxidos de nitrógeno (NO)	Llíria (exterior)	
Compuestos orgánicos volátiles no metánicos	Llíria (exterior)	

45

Tabla 8. Código de emisiones.

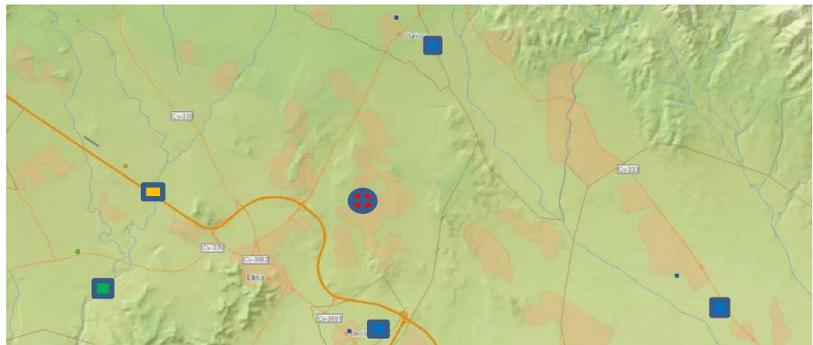


Fig. 151. Focos de emisiones.

Además, en la evolución histórica de calidad del aire, se han identificado sustancias como: dióxido de azufre (SO₂), dióxido de nitrógeno (NO₂), plomo (Pb), benceno (C₆H₆), monóxido de carbono (CO), ozono (O₃), arsénico (As), cadmio (Cd) y níquel (Ni)⁴⁶.

Para disminuir el riesgo de transferencias por aire de sustancias citadas anteriormente, se recomienda el monitoreo periódico de las emisiones y calidad del aire en el que se encuentra englobada la ermita dada la imposibilidad de generar ambientes controlados y aislados debido a la tipología de obra que se está tratando. Se debe mantener limpia la zona, sobre todo de polvo, que actúa como portador de gases que se adhieren a elementos susceptibles como la tela o algunos pigmentos. El uso de ventiladores portátiles puede evitar que el aire ambiental se mantenga en un mismo punto y evita, a corto plazo, la acumulación de contaminantes como paredes, favoreciendo así, la renovación del aire.

⁴⁵ Emisiones y calidad del aire Geoportal y cartografías. Ministerio para la transición ecológica. [En línea]. Consulta: 24 abril 2020.

⁴⁶ *Ibíd.*

Otro factor de contaminante atmosférico muy ligado a exposiciones de este tipo es aquel que se transfiere por contacto. Dado la altura a la que se sitúa la pintura, se entiende que los visitantes no van a depositar sus dedos sobre ella, descargando la posible grasa que puedan portar. Sin embargo, sería conveniente la vigilancia o el aviso a los espectadores de que no se puede tocar la pintura a través de carteles legibles. Por último, la limpieza general de la ermita debe ser controlada y es recomendable que los productos que se utilicen no generen contaminantes que puedan permanecer en el ambiente donde se sitúan los conjuntos murales.

A lo largo de la historia, muchos bienes culturales se han visto afectados por catástrofes como las **inundaciones**. En el caso de la pintura mural o de cualquier bien inmueble, la imposibilidad de desplazarlo hace evidente la necesidad de un análisis de este riesgo y un posible plan de emergencia. Las zonas inundables se establecen a partir de tres riesgos: inundación fluvial, marina y por temporal.

A través de los datos ofrecidos por el Ministerio para la Transición Ecológica, se han recogido las distintas zonas de riesgo que se encuentran en el entorno de la ermita (figs. 152 y 153)⁴⁷:

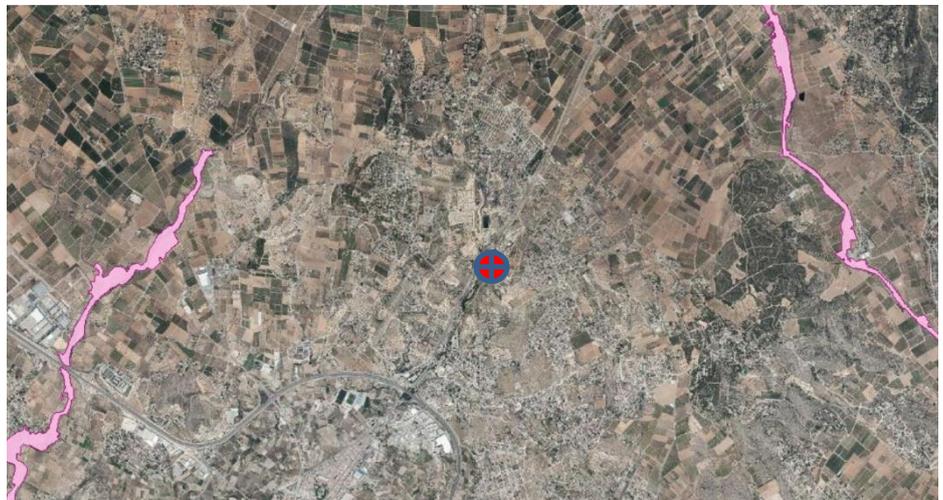


Fig. 152. Mapa de inundación fluvial frecuente (T=50).

⁴⁷ Riesgo de zonas inundables. Geoportal y cartografías. Ministerio de Pesca, Agricultura y Alimentación. Ministerio para la transición ecológica. [En línea]. Consulta: 24 abril 2020.

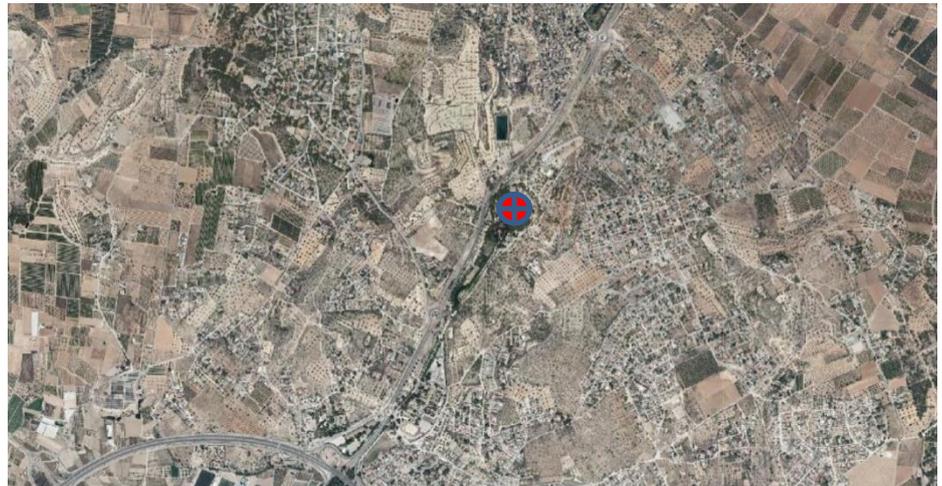


Fig. 153. Mapa de inundación marina frecuente (T=50).

Los datos muestran que no existe un riesgo evidente de inundación. Sin embargo, pese a la falta de antecedentes, lo que realmente puede preocupar es la acción del agua que viene provocada por un fuerte temporal. En este caso, es recomendable realizar una inspección periódica del edificio para evitar zonas de filtraciones o entradas de agua indeseadas. También se puede establecer un plan de emergencia en el que se sellen todas las entradas hasta una altura máxima de 1m, para evitar que el agua que se acumula en el entorno, entre en la ermita provocando daños, a veces irreparables. Este plan de emergencia deberá contemplar también las posibles actuaciones en caso de incendio o terremoto. Este tipo de catástrofes que ocurren de forma imprevista obligan a mantener una forma de actuación segura y estudiada para minimizar el riesgo de la forma más rápida posible.

Al encontrarse las obras adheridas al muro, imposibilita el posible desplazamiento para evitar ciertas situaciones. En caso de **incendio**, muchos bienes muebles podrían ser evacuados pero los conjuntos murales en cuestión permanecerían en la arquitectura debido a su naturaleza. Para minimizar este riesgo, se recomienda un contacto continuo y directo con los cuerpos de seguridad pertinentes, así como una transparencia total en las alertas que se puedan generar, sobre todo en la estación del verano debido al aumento del riesgo por altas temperaturas. Además, el personal encargado de la ermita deberá encontrarse ampliamente formado en caso de situaciones de catástrofe y el dossier propio de este tipo de planes de emergencia deberá contemplar tanto recorridos de evacuación, como identificación de sector de incendio y medios de protección sobre un plano de la ermita.

Debido a la situación vivida en el actual año 2020, se plantea otro problema muy relacionado con los contaminantes atmosféricos. La pandemia del Covid-19 ha provocado que se estipulen distintos procesos de desinfección de zonas públicas y de grandes aglomeraciones.

Estas medidas resultan necesarias para solventar la crisis creada. Sin embargo, se debe elaborar también un plan de emergencia para bienes culturales inmuebles o con dificultad de protección, ya que en las tareas de desinfección vienen implícitas numerosas sustancias que pueden ser dañinas para los bienes.

A través del Instituto del Patrimonio Cultural de España, perteneciente al Ministerio de Cultura y Deporte se han establecido diferentes recomendaciones que cabe tener en cuenta⁴⁸:

- La ermita, en este caso lleva cerrada desde una semana anterior a la declaración del estado de alarma el 14 de marzo, ya que se estableció en sábado y el recinto abrió sus puertas por última vez el domingo, 8 de marzo. La probabilidad de que el virus se encuentre en la ermita es prácticamente nula, por lo que sería recomendable evitar la fumigación y la exposición de las obras a ciertas sustancias en este espacio.
- En el caso de necesidad de desinfección, se recomienda realizar el proceso a 1m de distancia del bien cultural y sustituir la solución de lejía por etanol, que es eficaz contra el virus y menos dañino para las piezas.

Ante futuros brotes, se deberá realizar un estudio detallado de la naturaleza y composición de los materiales de la obra para determinar el sistema menos perjudicial y evitar así que peligre su integridad física

⁴⁸ Recomendaciones sobre procedimientos de desinfección de bienes culturales con motivo de la crisis por COVID-19. Área de investigación y formación. Ministerio de Cultura y Deporte. Instituto del patrimonio Cultural de España, Madrid, 2020. [En línea]. Consulta: 24 abril 2020.

10.3. TRANSFERENCIA SOCIAL

La segunda vertiente comentada con anterioridad corresponde a aquellas responsabilidades que tiene cualquier visitante que entra en la ermita. Todos estos datos objetivos y técnicos recogidos en anteriores párrafos deberán ser comunicados a la junta de la cofradía. Sin embargo, la información que sea transmitida a los visitantes del lugar de culto debe presentarse de forma visual, clara y concisa. Para ello, se han realizado diferentes infografías (fig. 154-156) a través de la plataforma Piktochart®, cuyo fin principal es hacer que la información sea recibida por el espectador de manera directa. A través de este recurso de aprendizaje-servicio se muestran las distintas normas que pueden prevenir algunos de los riesgos comentados, como por ejemplo el incendio, humedad, fuerzas físicas -golpes-, manchas y luz incorrecta. Algunos de estos riesgos pueden venir provocados por acciones llevadas a cabo por los visitantes, por lo que la información que reciban deberá ser clara y directa. Con la finalidad de apelar a esa responsabilidad, se ha querido contrastar tanto la visión del pasado, como la del futuro, expresando que el cumplimiento de las normas es el vehículo o puente entre ambos extremos temporales.

El riesgo de disociación comentado al comienzo de este apartado también existe entre la vertiente de los visitantes de la ermita, ya que el desconocimiento puede generar un aumento en la desactivación patrimonial. Este fenómeno se encuentra relacionado con el riesgo de disociación y ocurre cuando la población deja de sentirse representada por un bien cultural y, al no identificarse con él, rompe toda conexión con el mismo. Tan importante resulta mantener la integridad física de la obra para que permanezca en el tiempo, como evitar su desactivación patrimonial. Suele venir provocada por numerosos factores como una mala restauración que provoca la pérdida de identificación de la pieza con el observador, pérdida de información en el tiempo, falta de interés en la promulgación y divulgación del bien cultural.

Con la finalidad de conocer el punto de activación en el que se encuentran las pinturas, se ha realizado una encuesta a ciudadanos de la provincia de Valencia en rangos de edad con cuestiones mínimas que permiten saber el grado de conexión que existe entre la población, sobre todo de Llíria y los conjuntos murales ubicados en la ermita. Estas encuestas se han realizado también, con la plataforma *SurveyMonkey*®.

Los resultados de la encuesta muestran que un 40.98% de los encuestados no conoce el parque de Sant Vicent Ferrer, mientras que el porcentaje restante sí que tiene constancia de su existencia por tradición familiar, recomendación o divulgación en redes sociales/navegación web. De los conocedores de la existencia del parque natural, un 59.02% no sabe que se trata de un lugar natural protegido. Además, el 65.57% desconoce la historia que engloba el árbol del milagro de Sant Vicent Ferrer y sólo un 11.48% afirma haberlo visto. El 40.98%



Fig. 154. Infografía de normas básicas.

de los encuestados no conoce la ermita situada en el parque. Esta cifra coincide con la pregunta sobre si son conocedores del parque natural y resulta positiva ya que el resultado indica que todos aquellos que conocen el parque, conocen también la ermita, basándose en el porcentaje restante. Por otro lado, un 67.21% no sabe que existen las pinturas murales estudiadas en el presente trabajo en el interior de la ermita y, por último, el porcentaje más bajo correspondiente a la pregunta “¿Qué elemento consideras más representativo del lugar? Es de un 13.11% y se atribuye a la respuesta “la ermita”⁴⁹.

A partir de los resultados de este estudio y, en un futuro, el análisis por otros medios, se podrían elaborar distintos planes que promuevan la divulgación y el conocimiento del patrimonio. En este caso, debería estar orientado hacia la acción de elevar y ensalzar la ermita y las pinturas como bien material único y evitar así, la concepción de elemento decorativo que se le puede atribuir por error debido a la naturaleza mural de los retratos. El principal objetivo sería, por tanto, provocar la convivencia entre el lugar de culto y el “museo”, relacionado con todo el patrimonio cultural presente en la ermita -esculturas, pinturas murales, piezas del museo-. Los planes deberán encontrarse adaptados hacia distintos rangos de edad con la finalidad de llegar de forma más directa a todo el público. De esta manera, se podrían realizar dinámicas y juegos aprovechando el terreno del parque para los niños y charlas, conferencias y divulgación gráfica para los adultos.

Algún ejemplo de divulgación gráfica puede ser la realización de infografías (figs. 155-156) que ayuden, de forma visual, a conocer la naturaleza, esencia y contexto que rodean las pinturas. De esta manera, no se pretende concienciar de las obligaciones de los visitantes, sino de informar y divulgar el patrimonio a través del aprendizaje y la enseñanza. En el caso de la infografía que representa al artista Eugenio Silvestre Taroncher, se ha querido realizar dos modelos: uno que cumpla su función en la ermita de Sant Vicent Ferrer en Lliria y otro para el colegio La Concepción de Ontinyent, donde fue profesor y donde tiene la mayor cantidad de obras expuestas en el claustro⁵⁰.

⁴⁹ Gráficas de resultados adjuntadas en anexo VI.

⁵⁰ Infografía adjuntada en el anexo VII.

EUGENIO SILVESTRE TARONCHER

Llíria, 1880 - Segorbe, 1966
 Pintor de los cuatro murales de los doctores de la Iglesia presentes en la ermita de Sant Vicent Ferrer, Llíria

Ingresó a los 18 años en el orden de los franciscanos.

Realizó distintos cursos de coro en Benignim, Cocentaina, Orriñent y Pego.

Debido a la destreza en la pintura demostrada desde joven y a partir de un encargo del Padre Fullana, gramático y erudito franciscano, Eugenio ejerció de profesor de dibujo y pintura en el colegio de La Concepción en Orriñent durante 25 años.

Pinturas pertenecientes al ciclo del claustro en el colegio La Concepción, Orriñent

Fue alumno de Eduardo Soler, reconocido pintor y profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Vió a Madrid y realizó numerosas copias de cuadros de Murillo y Ribera, entre otros, presentes en el Museo del Prado. Además, se ganó el reconocimiento y la admiración de artistas como Ignacio Zúñiga y José Benlliure.

Vivió durante 3 años en Roma, desde donde se ganó enviando obras al Convento de La Concepción en Orriñent.

Durante la Guerra Civil, se exilió a Argentina, donde realizó numerosos encargos para el país.

Al regresar, retomó la docencia en el Convento de Orriñent durante 12 años más.

Retuvo a la edad de 86 años, dejando numerosas obras repartidas por todo el mundo.

En 1938, a la edad de 78 años, recibió un encargo para las fiestas de San Vicente: Concepción Vicagany Cotanda (presidenta), Concepción Linares Verdeguer (secretaria) y Josefina Engudanas Alis (tesorera).

Estas pinturas representan los 4 doctores de la Iglesia de rito latino y fueron donadas por las fiestas a la ermita de Sant Vicent Ferrer. Actualmente, decoran las paredes de uno de los sagrarios más simbólicos de Llíria.

San Ambrosio **San Agustín** **San Gregorio** **San Jerónimo**

Fig. 155. Infografía Eugenio Silvestre.

Pinturas murales en la ermita Sant Vicent Ferrer, Llíria

Eugenio Silvestre Taroncher
 Padre franciscano y autor de las pinturas murales presentes en la ermita

Los lienzos situados en los laterales de la ermita representan a los 4 doctores de la Iglesia de rito latino. Esta técnica de tela adherida al muro se conoce como **marouflage**.

Fueron un encargo de las fiestas de San Vicente, **Concepción Vicagany Cotanda** (presidenta), **Concepción Linares Verdeguer** (secretaria) y **Josefina Engudanas Alis** (tesorera), en 1958, cuando el pintor tenía 78 años.

San Agustín, Obispo, Dr. y Fundador (Ca. 354-430)
 Gran escritor y comunicador gracias a San Ambrosio de Milán, quien observó bajo un árbol a San Agustín y le susurró "toma y lee". En ese momento, fue bautizado por el mismo San Ambrosio. El *Tratado de Gracia*, obra que nace con la finalidad de clarificar a los monjes que la gracia nada tiene que ver con la negación del libre albedrío. A través de ejemplos de las Escrituras, San Agustín defiende que tanto la gracia, como el libre albedrío se encuentran relacionadas y deben ser cuidados y equilibrados.

San Ambrosio, Obispo y Dr. (333-397)
 Considerado Padre de la Iglesia latina. La leyenda cuenta que, al nacer, un enjambre de abejas se introdujo en su boca sin causarle daño. Con este milagro se asocia al Santo con la miel. A los treinta y cinco años se convirtió en dignidad episcopal, tras ser obispo de Milán y su principal objetivo fue perseguir y castigar las herejías.

San Gregorio, Magno Papa (540-604)
 Papa y considerado Padre de la Iglesia según el rito latino. El día en que fue proclamado Papa por elección popular, decidió huir y refugiarse en una cueva. Según los textos, una luz lo seguía continuamente, por lo que fue rápidamente encontrado y tuvo que ejercer la labor para la que había sido elegido. El origen se encuentra en las *Homilias* o *Ezequiel*: "os lo confesará, hijos míos: la mayor parte de las veces oigo en mis oídos lo que os digo, en el mismo momento en que os lo digo".

San Jerónimo, Dr. y Fundador (Ca. 374-420)
 El principal trabajo que impulsó su popularidad fue la traducción al latín de los textos hebreos del Antiguo Testamento, que pronto serían reconocidos como la Biblia más popular -Biblia de San Jerónimo- o *La Vulgata*, reconocida como versión oficial de autoridad de la Iglesia Católica. cuenta la leyenda que San Jerónimo ayudó a un león que presentaba una espina atravesada en una de sus patas y el Santo lo retiró sin esfuerzo; desde ese momento, el león es el encargado de cuidar el monasterio y vigilar al burro, que tenía la función de proporcionar la leña.

Fig. 156. Infografía santos.

10. CONCLUSIONES

El parque Sant Vicent Ferrer de Lliria constituye uno de los lugares más representativos de la provincia. Tanto el conjunto natural que envuelve al paraje, como la historia y estrecha relación que guarda el lugar con Sant Vicent Ferrer, configuran uno de los focos de reunión más importantes de muchas familias valencianas. Tal y como se ha podido observar a través de la documentación histórica y la realización de encuestas, el parque ha sido el escenario de muchas celebraciones, especialmente, en temporada de Pascua.

La ermita cuenta con un largo recorrido histórico muy documentado, que la convierte en un icono del neoclásico valenciano. Además, su conjunto cuenta con donaciones y aportaciones de numerosos artistas y vecinos que han ido configurando poco a poco la imagen de la ermita que hoy se conoce. La edificación se encuentra en plena convivencia con un entorno natural que es considerado también, patrimonio. Estas dos naturalezas, pese a encontrarse juntas a lo largo de la historia, deben ser consideradas y tratadas con las necesidades que cada una, en su individualidad, requiere. De esta manera, y tomando como ejemplo el plan de conservación preventiva, se puede observar el gran riesgo frente a posibles plagas, hecho que se encuentra estrechamente vinculado con el espacio que rodea la ermita.

A través de parte del legado artístico del pintor Eugenio Silvestre Taroncher, que se ha podido recoger durante este trabajo, se demuestra tanto su sensibilidad artística, como sus dotes en la pintura. Con ayuda del análisis de los datos recogidos por las encuestas, se deduce que su figura debe ser potenciada a través de la recopilación de sus obras y estilo, configurando un perfil más didáctico y académico que permita llegar a un mayor rango de personas.

La convivencia entre las técnicas de las obras -pintura mural y *marouflage*- hace evidente la necesidad de la puesta en marcha de un plan de conservación que permita velar por ambos recursos en su conjunto.

Tanto el museo como las pinturas presentes en la ermita podrían convertirse en objetos con un fin común: elevar el paraje natural y lugar de culto a un espacio de interés artístico por su gran valor.

La conservación de las obras de Eugenio Silvestre Taroncher como materia física constituye uno de los puntos esenciales que se deben abordar con la finalidad de preservar el patrimonio. Sin embargo, el conocimiento, la difusión y la defensa de una documentación fiel y detallada sobre el conjunto artístico

que encierra la ermita son factores que, de manera invisible, constituyen el camino de la conservación no sólo de la historia, sino de la identidad edetana.

La declaración de Sant Vicent Ferrer como doctor de la Iglesia podría favorecer la divulgación de las pinturas murales y suponer un punto a favor en la puesta en valor de los murales situados en la ermita.

El presente trabajo plantea futuras líneas de investigación, encaminadas a la intervención restaurativa de las pinturas estudiadas, así como el acompañamiento de la obra, que viene implícito en el plan de conservación preventiva propuesto.

Entre todos los factores que intervienen en la conservación debemos conseguir nuestra meta: la conservación para la puesta en valor de unas pinturas no muy conocidas, en un entorno que forma parte del colectivo popular de la Comunitat Valenciana. Con ello, nuestro trabajo cobra un aspecto social que intervendrá en que futuras generaciones tengan integradas las obras estudiadas, dentro de su patrimonio, asegurando su conservación futura.

11. BIBLIOGRAFÍA

- ADSUAR MAS, A. *Estudio técnico y propuesta de intervención del marouflage "alegoría del triungo de la luz" de José Brel*. Regidor Ros, JL. (tutor). Trabajo de fin de grado. Universitat Politècnica de València, 2018. Consulta: 18 marzo 2020. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/109315/ADSUAR%20-%20ESTUDIO%20T%C3%89CNICO%20Y%20PROPUESTA%20DE%20INTERVENCION%20DEL%20MAROUFLAGE%20ALEGORIA%20DE%20JOS%C3%A9%20BREL%20ALEGORIA%20DEL%20TRIUNFO%20DE%20LA%20LUZ.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- BASSET SALOM, L. *Patología de las estructuras de fábrica: lesiones*. Universitat Politècnica de València. Dpto. de medios continuos y teorías de estructuras. Consulta: 18 marzo 2020. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/68345/Basset%20-%20Patolog%C3%ADa%20de%20las%20estructuras%20de%20f%C3%A1brica%3A%20lesiones.pdf?sequence=1>
- BUENO, B. "El milagro más antiguo de Sant Vicent". En: *Levante*. Valencia, 2012. Consulta: 18 febrero 2020. Disponible en: <https://www.levante-emv.com/valencia/2012/04/16/milagro-antiguo-sant-vicent/897518.html>
- CAMPO, G.; BAGAN, R.; ORIOLS, N. *Observació directa. Examen organolèptic*. En: *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures. Metodologia*. Generalitat de Catalunya. ISBN: 9788439379904.
- CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Ediciones Akal S.A, 2008. ISBN: 978-84-460-2931-1.
- CIVERA MARQUINO, A. *Llíria. 1885-1935, Historia gráfica*. Ed. Ayuntamiento de Llíria. 1990. ISBN: 84-505-9.692-0. D.L: V-2.272-1990. Biblioteca de Rocafort.
- CIVERA MARQUINO, A. *Pintura del P. FR. Eugenio Silvestre Taroncher en la ermita de San Vicente Ferrer en Llíria*. En: *Festes Sant Vicent Ferrer*.
- *Convento Franciscano/La Concepción. Ontinyent: arte e iglesias*. J. Barbabeu Rafael Galbis. 2009. Consulta: 7 febrero 2020. Disponible en: <http://www.laploma.com/basebernabeuarteiglesias.htm>

- CORTÉS MESEGUER, L. *La construcción del proyecto neoclásico de la catedral de Valencia*. Valencia: UPV. 2014. Consulta: 15 junio 2020. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/43073>
- Objetivos de desarrollo sostenible. ONU. [Sitio web]. Consulta: 23 junio 2020. Disponible en: <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/objetivos-de-desarrollo-sostenible/>
- DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M. *La Biblia y los santos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. ISBN: 84-206—9478-9. D.L: M. 45807-1996.
- El gran padre S. Gerónimo. Doctor máximo de la Iglesia [fotografía]. En: DE SIGÜENZA, P. Fray José. *Vida de San Gerónimo, Doctor máximo de la Iglesia*. 2ª ed. Madrid: imprenta de la Esperanza, 1853.
- El parque de Sant Vicent. Naturaleza y Paisaje. En: Ayuntamiento de Llíria [en línea]. Consulta: 25 febrero 2020. Disponible en: <http://www.liria.es/es/content/naturaleza-y-paisaje>
- Eugenio Silvestre Taroncher. *Acción Antoniana*. Franciscanos de Valencia Consulta: 7 febrero de 2020. Disponible en: <http://ofmval.org/40aa/20/9/06/21bellas.php>
- ESTEBAN LORENTE, JF. La maqueta en el mundo cristiano. En: *Tratado de Iconografía*. Madrid: Ed. Istmo, 1990. ISBN: 84-7090-224-5. D.L: M.37.382-1990.
- FEROCA. Ferpól 1973. Resina transparente -oclusiones-. [consulta 10 marzo 2020]. Disponible: <https://www.feroca.com/es/resinas-poliester/62-ferpol-1973-resina-transparente-oclusiones.html>
- Fomento de Iniciativas Urbanas (FIU). Descripción del medio municipal de Llíria. En: *Llíria diagnóstico ambiental: introducción y descripción del medio*, 2002 [en línea]. Consulta: 5 marzo 2020. Disponible en: http://www.liria.es/sites/default/files/Diagnostico_ambiental.pdf
- GOBIERNO DE ESPAÑA. *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*. Madrid: Tesoros del Patrimonio de España. Consulta: 11 marzo 2020. Disponible en: <http://tesoros.mecd.es/tesoros/tecnicas/1040961.html>
- HENNE, P. *Gregorio Magno*. Madrid: Ediciones Palabra, 2011. ISBN: 978-84-9840-510-1

- Historia de nuestra ermita. Cofradía de San Vicente Ferrer Lliria, ©2015. Consulta: 9 febrero 2020. Disponible en: <https://www.cofradiasanvicentelliria.es/la-ermita/>
- Institut Cartogràfic de València. Generalitat Valenciana. [en línea] Consulta: 18 febrero 2020. Disponible en: <http://www.icv.gva.es/es>
- Instituto Nacional de Estadística (INE) [en línea] Consulta: 5 marzo 2020. Disponible en: <https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2903#!tabs-tabla>
- Lliria conmemora el centenario de la *Séquia Major*. Ayuntamiento de Lliria. Consulta: 14 febrero 2020. Disponible en: <http://www.lliria.es/es/content/lliria-conmemora-el-centenario-de-la-sequia-major>
- PEDROLA I GORREA, E. Diagnòstic Via Verda Edetana. 2014. Consulta: 14 febrero 2020. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/95262>
- PÉREZ-JORGE, V. Necrología a P. Eugenio Silvestre Taroncher. En *Valencia Seráfica nº41 (2ª parte)*. Consulta: 7 febrero 2020. Disponible en: https://www.ofmval.org/5/05vser/2/41ene67_2.php
- RIVAS FERRI, R. *Estudio de una obra de Fray Eugenio Silvestre representando a San Miguel: la iconografía de San Miguel en Lliria* [fotografía]. Valcárcel Andrés, J (tutor). Trabajo de fin de grado. Universitat Politècnica de València, 2017. Consulta: 10 febrero 2020. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/93818/RIVAS%20-%20Estudio%20de%20una%20obra%20de%20Fray%20Eugenio%20Silvestre%20representando%20a%20San%20Miguel.%20La%20iconograf%20c%ada%20....pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- San Ambrosio, Obispo y Doctor. En: Santoral. Vida de los Santos: nuestros modelos y patrones [en línea]. Consulta: 5 marzo 2020. Disponible en: https://sanctoral.com/es/santoral/san_ambrosio.html
- Villarquide, a. *La pintura sobre tela vol. 2: alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: ed. Nerea, 2005. ISBN: 84-89569-50-9. D.L: m. 14.108-2005.

12. ÍNDICE DE IMÁGENES

Todas las imágenes presentes en el trabajo han sido realizadas por la autora del mismo, excepto las siguientes figuras:

Figuras 6-7. Llíria Ubicación. Google Maps®. Enlace:

<https://www.google.es/maps/preview>

Figuras 9-11. Análisis de paisajes, flujos y agua. Elvira Pedrola. En: Diagnòstic Via Verda Edetana, 2014. pp. 20-22.

Figura 13. Pescando en la acequia. CIVERA MARQUINO, A. Llíria. 1885-1935, Historia gráfica. Ed. Ayuntamiento de Llíria. 1990. ISBN: 84-505-9.692-0. D.L: V-2.272-1990. Biblioteca de Rocafort.

Figuras 14-18. Geomap histórico (1946-actual). Enlace:

<https://www.geomap.com/es/tematica/historico>

Figura 25. Ruinas del antiguo convento trinitario (fondo). Fotografía: Domingo Uriel Pascual. MARQUINO, A. Llíria. 1885-1935, Historia gráfica. Ed. Ayuntamiento de Llíria. 1990. ISBN: 84-505-9.692-0. D.L: V-2.272-1990. Biblioteca de Rocafort.

Figura 26. Plano de la Ninfea de Lyria. Alexandre Labarde. Enlace:

<https://www.iberlibro.com/arte-grabados/Espa%C3%B1a-Valencia-%C2%ABPlano-Ninfea-Lyria%C2%BB-Alexandre/22463320157/bd>

Figura 27. Detalle del presbiterio y retablo barroco del s. XVIII que se perdió en el año 1936. CIVERA MARQUINO, A. Llíria. 1885-1935, Historia gráfica. Ed. Ayuntamiento de Llíria. 1990. ISBN: 84-505-9.692-0. D.L: V-2.272-1990. Biblioteca de Rocafort.

Figura 47. Fray Eugenio Silvestre Taroncher RIVAS FERRI, R. *Estudio de una obra de Fray Eugenio Silvestre representando a San Miguel: la iconografía de San Miguel en Llíria* [fotografía]. Valcárcel Andrés, J (tutor). Trabajo de fin de grado. Universitat Politècnica de València, 2017. pp. 18. Consulta: 10 febrero 2020. Enlace:

<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/93818/RIVAS%20-%20Estudio%20de%20una%20obra%20de%20Fray%20Eugenio%20Silvestre%20representando%20a%20San%20Miguel.%20La%20iconograf%C3%ada%20....pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Figura 48. Convento de Ontinyent. Colegio la Concepción Ontinyent. Enlace:

<https://www.ofmval.org/80fv/0/1/19.php>

Figura 54. Eugenio Silvestre Taroncher: *Muerte de San Francisco*. Convento franciscano/Colegio la Concepción, Ontinyent. Enlace:

<http://www.laploma.com/basebernabeuarteiglesias.htm>

Figura 56. Grabado de San Jerónimo. DE SIGÜENZA, P. Fray José. Vida de San Jerónimo, 1853. Enlace: <https://www.abebooks.com/sirena-Narraciones-fant%C3%A1sticas-BUNGE-Carlos-Octavio/1197064294/bd>

- Figura 57.** Antonio Allegri da Correggio. *Virgen y San Jerónimo*, 1523. Galería Nacional de Parma. <https://arte.laguia2000.com/pintura/virgen-y-san-geronimo-de-correggio>
- Figura 58.** Bartolomé Esteban Murillo. *San Jerónimo*, ca. 1650. Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-geronimo/1c3ea334-8363-48a7-beb3-10ec018f58a0>
- Figura 60.** *Grabado San Víctor*. CROISSET, J. Año Cristiano. 1853.
- Figura 61.** Francisco de Goya: *San Ambrosio*, 1797-1799. [Museo de Cleveland](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-ambrosio/52544cc3-34f2-4be4-a469-2a702e241f9c). Enlace: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/san-ambrosio-1/133>
- Figura 62.** Anónimo: *San Ambrosio*, ca. 1630. Museo del Prado. Enlace: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-ambrosio/52544cc3-34f2-4be4-a469-2a702e241f9c>
- Figura 64.** José Camarón Bonanat: *San Agustín*, ca. 1731-1803. Museo Catedral de Valencia. Enlace: <https://museocatedralvalencia.com/la-visita/recorrido-capillas/capilla-de-san-agustin/>
- Figura 65.** Francisco de Goya: *San Agustín*, ca. 1796-1799. Fundación Goya en Aragón. Enlace: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/san-agustin-1/135>
- Figura 67.** Grabado *San Gregorio*. En: CROISSET, J. Año Cristiano. 1853.
- Figura 68.** Eugenio Silvestre Taroncher: *Entrega de las reglas de la orden Franciscana*, 1942-1944. La Concepción, Ontinyent. Enlace: <http://www.laploma.com/basebernabeuararteiglesias.htm>
- Figura 69.** Matthias Stom: *San Gregorio*, s. XVII. Museo de Arte de Basilea (Suiza). Enlace: <https://infovaticana.com/2015/09/03/san-gregorio-magno-2/>
- Figura 77.** San Agustín en la Catedral de Málaga. Fotografía: M. Zamora. Enlace: <https://www.diocesismalaga.es/pagina-de-inicio/2014047929/san-agustin-doctor-y-padre-de-la-iglesia/>
- Figura 78.** San Agustín. Pertenciente al retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati, Guipúzcoa. Enlace: <http://ondarebilduma.gipuzkoakultura.net/onati/caste/61.php>
- Figura 151.** Focos de emisiones. Ministerio para la Transición Ecológica y Reto Demográfico. Enlace: <https://www.miteco.gob.es/es/cartografia-y-sig/default.aspx>
- Figuras 152-153.** Riesgo de inundación. Sistema Nacional de Cartografías de Zonas Inundables. MITECO. Enlace: <https://www.miteco.gob.es/es/agua/temas/gestion-de-los-riesgos-de-inundacion/snczi/>
- Figuras 181-190.** CIVERA MARQUINO, A. Llíria. 1885-1935, Historia gráfica. Ed. Ayuntamiento de Llíria. 1990. ISBN: 84-505-9.692-0. D.L: V-2.272-1990. Biblioteca de Rocafort.

13. ANEXO

ANEXO I

Las siguientes obras pertenecen al ciclo de la vida de la Virgen María situado en el colegio La Concepción de Ontinyent. Este conjunto de imágenes permite adquirir una visión general del estilo y referencias del pintor. Todas estas representaciones son copias que Eugenio Silvestre realizó en el Prado.



Fig. 157. *Inmaculada Concepción.*



Fig. 158. *Nacimiento de María.*



Fig. 159. *Infancia*



Fig. 160. *Presentación en el templo.*



Fig. 161. *Desposorios.*



Fig. 162. *Anunciación.*



Fig. 163. *Visitación.*



Fig. 164. *Adoración de los pastores.*



Fig. 165. Adoración de los Reyes Magos.



Fig. 166. Circuncisión



Fig. 167. Huida a Egipto.



Fig. 168. Nazaret.



Fig. 169. Bodas de Caná.



Fig. 170. Calle de la amargura.



Fig. 171. Al pie de la cruz.



Fig. 172. Jesús en los brazos.



Fig. 173. Entierro de Jesús.



Fig. 174. Resurrección.



Fig. 175. Encuentro de Jesús.



Fig. 176. Ascensión.



Fig. 177. Venida del Espíritu Santo.



Fig. 178. Muerte de María.



Fig. 179. Asunción.



Fig. 180. Coronación.

ANEXO II

Las imágenes mostradas a continuación pertenecen a distintos archivos bibliográficos del cronista oficial de Lliria, Amadeo Civera. En ellas, se puede observar que la ermita cuenta con un largo recorrido de tradición



Fig. 181. Vista de la ermita y su entorno.
Fotografía Colección Oriol h. 1933.



Fig. 182. Olivo desde donde predicó San Vicente ante la pertinaz sequía que assolaba Lliria. Fotografía colección Oriol. h. 1933.



Fig. 183. Al lado de la ermita.



Fig. 184. Bendición de las aguas del fontanal Iliriano el día de la festividad de San Vicente. Fotografía Domingo Uriel Pascual. h. 1915.



Fig. 185. La merienda.



Fig. 186. Almuerzo día de San Vicente. H. 1970.



Fig. 187. *Profesión día de la romería de San Vicente.* H. 1960.



Fig. 188. *Al lado del árbol.*



Fig. 189. *Jinetes a caballo y tartanas en el paraje de San Vicente. Al fondo, la ermita.* H. 1950.



Fig. 190. *Pescando en la acequia: pescando barbos "tenques" con redes en el manantial de San Vicent.* H. 1930.

ANEXO III

Colección que se encuentra en el museo de la ermita, formado por dos plantas.



Fig. 191. Colección de trajes tradicionales.



Fig. 192. Hueso de Sant Vicent.



Figs. 193 y 194. Escritura Vida Sant Vicent.



Figs. 195 y 196. Estandartes Sant Vicent.



Fig. 197. Estandarte Sant Vicent.



Fig. 198. Baúl y rosario.



Figs. 199. Rosarios y notas Sant Vicent



Figs. 200. Busto Sant Vicent Ferrer

ANEXO IV

Estas imágenes corresponden al estudio de las pinturas a través de luz UV.

Figura de San Gregorio



Figs. 201 y 202. Repintes en pintura mural.



Fig. 203. Manchas de barniz en ropaje. Luz UV.



Fig. 204. Manchas de barniz en ropaje. Luz visible.



Fig. 205. Manchas en el fondo. Luz UV.



Fig. 206. Manchas en el fondo. Luz visible.

Figura de San Ambrosio



Fig. 207. Manchas en ropaje. Luz UV.



Fig. 208. Manchas en ropaje. Luz visible.



Fig. 209. Manchas de barniz y pigmento. Luz UV.



Fig. 210. Manchas de barniz y pigmento. Luz visible.



Fig. 211. Manchas de barniz sobre el libro. Luz UV.



Fig. 212. Manchas de barniz sobre el libro. Luz visible.

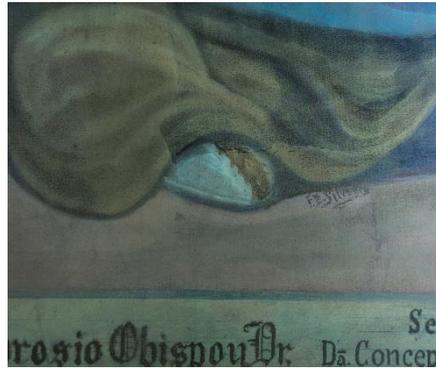
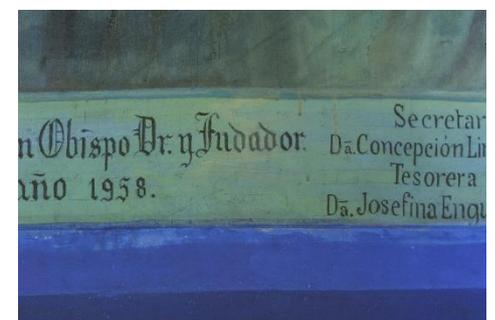


Fig. 213. Manchas sobre calzado. Luz UV.



Fig. 214. Manchas sobre calzado. Luz visible.

Figura de San Agustín



Figs. 215 y 216. Manchas de barniz. Luz UV



Figs. 217 y 218. Pérdida de película pictórica. Luz UV

Figura de San Jerónimo



Fig. 219. Manchas de barniz. Luz UV.



Fig. 220. Manchas de barniz. Luz visible.



Fig. 221. Manchas de barniz. Luz UV.



Fig. 222. Manchas de barniz. Luz visible.



Fig. 223. Manchas de barniz. Luz UV.



Fig. 224. Manchas de barniz. Luz visible.

ANEXO V

A continuación, se muestran las fichas *ID Object* con toda la información para la correcta catalogación.

MUSEO: Ermita Sant Vicent Ferrer, Llíria, Valencia.	CÓDIGO: P.MUR-XX-S.AG
FOTOGRAFÍAS:	
	
General	Lienzo
TIPO DE OBJETO: Pintura mural	
MATERIALES Y TÉCNICAS: Óleo sobre lienzo adherido al muro y trampantojo mural	
MEDIDAS GENERALES: 393.75 x 236.25cm.	
MEDIDAS LIENZO: 157.5 x 112cm.	
ORIGEN: Donación de las festeras de Sant Vicent	
UBICACIÓN ACTUAL: Pared este -próxima a la puerta principal-	
INSCRIPCIONES: Título de la representación junto a nombres y cargos de los donantes	
CARACTERÍSTICAS QUE LO DISTINGUEN: Atributos del santo incluidos en el trampantojo. Columnas y motivos florales en los frisos.	
TÍTULO: San Agustín, Obispo, Dr. y Fundador	
TEMA: Representación de un Santo	
FECHA O PERIODO: 1958	
AUTOR: Eugenio Silvestre Taroncher	
DESCRIPCIÓN BREVE: La imagen central, perteneciente al <i>marouflage</i> , representa a San Agustín sentado en un trono junto a sus atributos. El trampantojo que rodea la tela recrea una arquitectura rectangular compuesta por dos columnas de mármol, acabadas en capiteles compuestos, estructuras rectangulares con motivos decorativos con ilusión de técnica de esgrafiado y dos copas de oro.	

MUSEO: Ermita Sant Vicent Ferrer, Lliria, Valencia.	CÓDIGO: P.MUR-XX-S.AMB
FOTOGRAFÍAS:	
	
General	Lienzo
TIPO DE OBJETO: Pintura mural	
MATERIALES Y TÉCNICAS: Óleo sobre lienzo adherido al muro y trampantojo mural	
MEDIDAS GENERALES: 367.5 x 236.25cm.	
MEDIDAS LIENZO: 166.25 x 109cm.	
ORIGEN: Donación de las festeras de Sant Vicent	
UBICACIÓN ACTUAL: Pared oeste -próxima al altar-	
INSCRIPCIONES: Título de la representación junto a nombres y cargos de los donantes	
CARACTERÍSTICAS QUE LO DISTINGUEN: Tonos ocres de las columnas y motivos florales en el friso.	
TÍTULO: San Ambrosio, Obispo y Dr.	
TEMA: Representación de un Santo	
FECHA O PERIODO: 1958	
AUTOR: Eugenio Silvestre Taroncher	
DESCRIPCIÓN BREVE: La imagen central, perteneciente al <i>marouflage</i> , representa a San Ambrosio sentado en un trono junto a sus atributos. El trampantojo simula una arquitectura con columnas de piedra y mármol de color ocre, acabadas en capiteles de estilo jónico. A su vez, sujetan un arco con motivos decorativos vegetales con ilusión de esgrafiado y tres copas de oro, dos laterales y una central.	

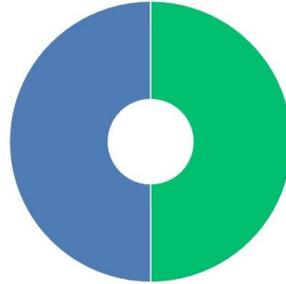
MUSEO: Ermita Sant Vicent Ferrer, Lliria, Valencia.	CÓDIGO: P.MUR-XX-S.JER
FOTOGRAFÍAS:	
	
General	Lienzo
TIPO DE OBJETO: Pintura mural	
MATERIALES Y TÉCNICAS: Óleo sobre lienzo adherido al muro y trampantojo mural	
MEDIDAS GENERALES: 367.5 x 227.5cm.	
MEDIDAS LIENZO: 157.5x 112cm.	
ORIGEN: Donación de las festeras de Sant Vicent	
UBICACIÓN ACTUAL: Pared oeste -próxima a la puerta principal-	
INSCRIPCIONES: Título de la representación junto a nombres y cargos de los donantes	
CARACTERÍSTICAS QUE LO DISTINGUEN: Columnas de mármol, atributo en la parte superior y motivos florales en el friso.	
TÍTULO: San Jerónimo, Dr. y Fundador	
TEMA: Representación de un Santo	
FECHA O PERIODO: 1958	
AUTOR: Eugenio Silvestre Taroncher	
DESCRIPCIÓN BREVE: La imagen central, perteneciente al <i>marouflage</i> , representa a San Jerónimo de una postura de gran dinamismo junto a sus atributos. El trampantojo que rodea la tela recrea una arquitectura rectangular compuesta por dos columnas de mármol, acabadas en capiteles compuestos, estructuras rectangulares con motivos decorativos con ilusión de técnica de esgrafiado y dos copas de oro.	

MUSEO: Ermita Sant Vicent Ferrer, Lliria, Valencia.	CÓDIGO: P.MUR-XX-S.GREG
FOTOGRAFÍAS:	
	
General	Lienzo
TIPO DE OBJETO: Pintura mural	
MATERIALES Y TÉCNICAS: Óleo sobre lienzo adherido al muro y trampantojo mural	
MEDIDAS GENERALES: 350 x 227.5cm.	
MEDIDAS LIENZO: 157.5x 109cm.	
ORIGEN: Donación de las festeras de Sant Vicent	
UBICACIÓN ACTUAL: Pared este -próxima al altar-	
INSCRIPCIONES: Título de la representación junto a nombres y cargos de los donantes	
CARACTERÍSTICAS QUE LO DISTINGUEN: Tonos ocre en las columnas y motivos florales en el friso. Ropajes propios de la figura del Papa	
TÍTULO: San Gregorio Magno Papa	
TEMA: Representación de un Santo	
FECHA O PERIODO: 1958	
AUTOR: Eugenio Silvestre Taroncher	
DESCRIPCIÓN BREVE: La imagen central, perteneciente al <i>marouflage</i> , representa a San Gregorio sentado en un trono junto a sus atributos. El trampantojo simula una arquitectura con columnas de piedra y mármol de color ocre, acabadas en capiteles de estilo jónico. A su vez, sujetan un arco con motivos decorativos vegetales con ilusión de esgrafiado y tres copas de oro, dos laterales y una central.	

ANEXO VI

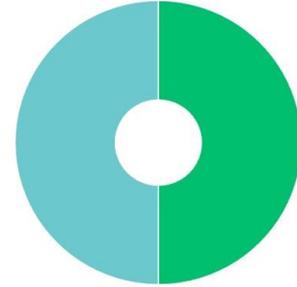
Estas imágenes corresponden al análisis de la encuesta dirigida a la junta directiva de la cofradía a través de *SurveyMonkey*®.

1. ¿Identificas las distintas representaciones situadas a los laterales de la ermita?



Sí, identifico los personajes de las pinturas	50%	4
Sé que hay unas pinturas pero no sabría reconocer los personajes	50%	4
No, no sabía de la existencia de estas pinturas	0%	0

2. ¿Sabes quién realizó las pinturas?



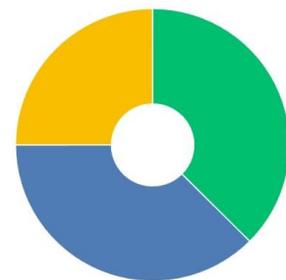
Sí, fue un pintor de Lliria	50%	4
Sí, fue un miembro de la cofradía	0%	0
Sí, fue un festero de San Vicente	0%	0
No	50%	4

3. ¿Sabes de qué año datan?



Sí, finales de los años 50	25%	2
Sí, del período de posguerra	50%	4
Sí, son bastante recientes; no tienen más de 10 años	0%	0
No	25%	2

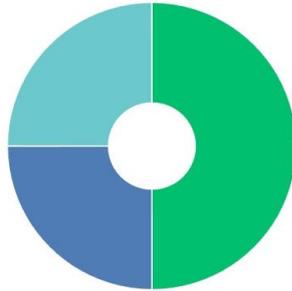
4. ¿Sabes que se trata de una tela pintada adherida al muro?



Sí, se puede observar a simple vista	37,5%	3
Sí, me lo habían comentado	37,5%	3
No	25%	2

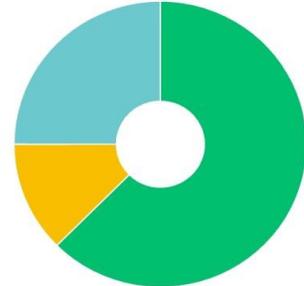
Fig. 225-228. Resultados encuesta a la Cofradía.

5. ¿Sabes cómo llegaron las pinturas a la ermita?



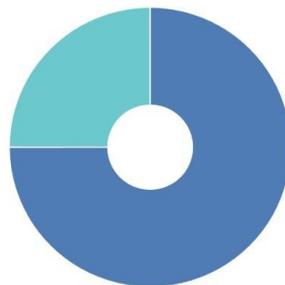
Sí, el artista las realizó expresamente para decorar la ermita	50%	4
Sí, fue un encargo por parte de la Cofradía en ese momento	25%	2
Sí, se encontraron enrolladas en un almacén y se decidió exponerlas	0%	0
No	25%	2

6. Como parte de la junta de la Cofradía, ¿son estas pinturas importantes para el culto de la ermita?



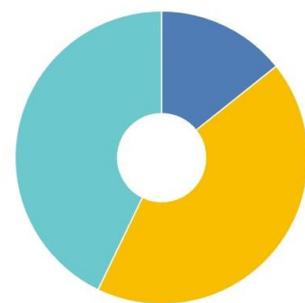
Sí, están estrechamente relacionadas con la devoción que representa la ermita	62,5%	5
Sí, pero no resultan simbólicas en la devoción de la ermita	0%	0
Sí, por lo que representa el pintor para la Cofradía	12,5%	1
No, son meramente decorativas	25%	2

7. ¿Crees que las pinturas se encuentran en un buen entorno para su conservación?



Sí, están perfectamente conservadas	0%	0
Sí, pero habría que tomar medidas para frenar su posible deterioro	75%	6
No, se encuentran bastante deterioradas	0%	0
No, el entorno natural dificulta su conservación	25%	2

8. Del 1 al 10, ¿qué valor crees que tienen las pinturas para la comunidad de Lliria?

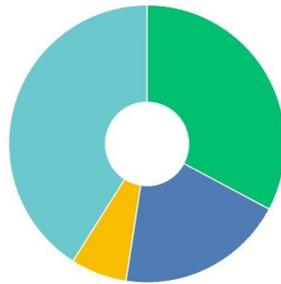


0-2	0%	0
2-5	14,29%	1
5-7	42,86%	3
7-10	42,86%	3

Fig. 229-232. Resultados encuesta a la Cofradía.

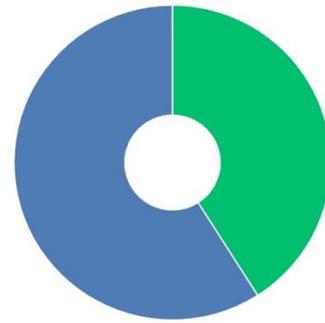
Estas imágenes corresponden al análisis de la encuesta dirigida a la población de la provincia de Valencia.

3. ¿Conoces el parque Sant Vicent Ferrer de Lliria?



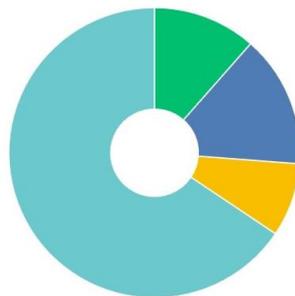
Sí, por tradición familiar	32,79%	20
Sí, por recomendación	19,67%	12
Sí, por redes sociales/navegación web	6,56%	4
No	40,98%	25

4. ¿Sabías que se trata de un lugar natural protegido?



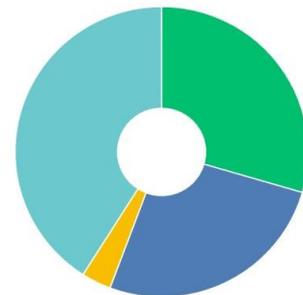
Sí	40,98%	25
No	59,02%	36

5. ¿Sabías de la existencia del árbol del milagro de Sant Vicent Ferrer?



Sí, lo he visto	11,48%	7
Sí, he oído hablar de él	14,75%	9
No, pero conozco la historia	8,2%	5
No, tampoco conozco la historia	65,57%	40

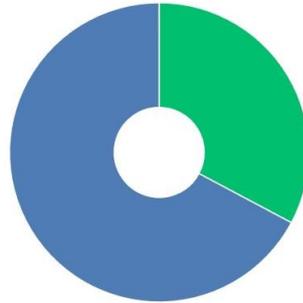
6. ¿Conoces la ermita situada en el parque?



Sí, pero no he estado nunca	29,51%	18
Sí, he ido alguna vez	26,23%	16
Sí, la frecuento anualmente y/o mensualmente	3,28%	2
No	40,98%	25

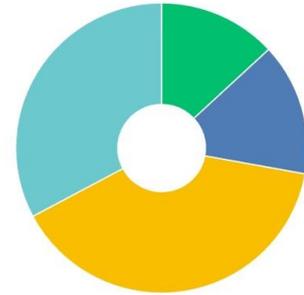
Fig. 233-236. Resultados encuesta a la población.

7. ¿Sabías de la existencia de las pinturas murales del interior de la ermita?



Sí	32,79%	20
No	67,21%	41

8. ¿Qué elemento consideras más representativo del lugar?



La ermita	13,11%	8
El árbol del milagro de Sant Vicent Ferrer	14,75%	9
La flora y fauna del lugar	39,34%	24
Ninguno. No conozco el lugar	32,79%	20

Fig. 238 y 238. Resultados encuesta a la población.

ANEXO VII

Infografía realizada para el Colegio La Concepción de Ontinyent con la finalidad de dar a conocer a Eugenio Silvestre Taroncher de manera visual y didáctica.



Fig. 239. Infografía de Eugenio Silvestre para La Concepción, Ontinyent.