

TFG

PROYECTO DE RESTAURACIÓN DE UNA PINTURA MURAL DE JOSÉ BELLVER EN EL COLEGIO ESCOLAPIAS DE VALENCIA. ESTUDIO TÉCNICO Y PROCESO DE INTERVENCIÓN

Presentado por **Roberto Gómez Rodríguez**
Tutora: **Mercedes Sánchez Pons**
Cotutora: **M^a Pilar Soriano Sancho**

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2020-2021



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El presente Trabajo Final de Grado tiene como objeto el estudio de una pintura mural de mediados del siglo XX, ubicada en uno de los colegios religiosos del núcleo de la ciudad de Valencia. La obra ofrece la representación de la *Última Cena* en la que puede apreciarse, bajo la manufactura de un estilo que imita el renacentista, la mítica escena evangélica de Jesús acompañado por sus apóstoles en torno a una mesa donde se lleva a término este episodio.

Al igual que otras tantas de emplazamiento similar, la creación es fruto del prolífico muralista José Bellver Delmás, figura que pese a contar con un número significativo de obras murales, se ha mantenido en la más incondicional discreción.

El proyecto pone de manifiesto las últimas labores restaurativas llevadas a cabo en el año 2019, haciendo a la vez una revisión crítica de las intervenciones anteriores para evaluar los problemas técnicos de origen y también las causas de su continuo deterioro; asimismo, plantea un protocolo de conservación preventiva para disminuir los factores que la perjudican. Dadas las particulares características que presenta la obra, esta memoria recoge un apartado técnico y de intervención susceptible de ser tenido en cuenta en futuras restauraciones.

PALABRAS CLAVE

Colegio San José Madres Escolapias, Conservación y restauración, José Bellver, pintura mural al seco, Santa Cena, Valencia

ABSTRACT

The present End-of-Degree Project has as its object the study of a mid-20th century mural painting, located in one of the religious schools in the city center of Valencia. The work offers the representation of the *Last Supper* in which can be seen, under the manufacture of a style that imitates the Renaissance, the mythical scene of Jesus accompanied by his apostles around a table where this episode is carried out.

Like so many others of similar location, the creation is the fruit of the prolific muralist José Bellver Delmás, a figure who despite having a significant number of mural works, has remained in the most unconditional discretion.

The project highlights the latest restoration work carried out in 2019, making a critical review of the previous interventions to assess the technical problems of origin and also the causes of its continued deterioration, also raises a preventive conservation protocol to reduce the factors that damage it. Given the particular characteristics of the work, this report includes a technical and intervention section that can be considered in future restorations.

KEYWORDS

San José Madres Escolapias school, conservation and restoration, José Bellver, secco mural painting, Saint Supper, Valencia

AGRADECIMIENTOS

A mi abuela, mis padres y mi hermana, por su apoyo y su ayuda incondicional.

A mis compañeros de facultad, los que estuvieron al principio y los que siguieron hasta el final, por toda la cooperación, esfuerzo y camaradería que nos hemos brindado durante esta etapa de la vida.

A mis amigos, antiguos y nuevos, quienes han constituido un bálsamo para calmar los ánimos y retomar fuerzas.

A todos y cada uno de los mentores que han formado parte de mi instrucción académica; puesto que, en conjunto, han contribuido a mi experiencia con su aporte de conocimientos, así en lo profesional como en lo personal.

A mi tutora, por su dedicación y talento, y a mi cotutora, por su colaboración imprescindible, cimientos fundamentales para la realización de este proyecto, cuyas enseñanzas me han conducido por el mejor camino.

Al personal del colegio San José Madres Escolapias, por su amabilidad e inestimable cooperación.

Por último y no menos significativo, a las Bellas Artes, en especial al grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Pues de no existir esta rama disciplinar difícilmente me habría planteado el paso por la universidad. Sin duda, la mejor decisión que he tomado.

A todos, gracias.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS	8
3. METODOLOGÍA	9
4. CONTEXTUALIZACIÓN	11
4.1. HISTORIA DEL COLEGIO	11
4.2. AUTOR Y OBRA.....	15
5. ANÁLISIS DE LA OBRA	20
5.1. ESTUDIO COMPOSITIVO E ICONOGRÁFICO	20
5.2. ASPECTOS TÉCNICOS	24
5.3. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	31
5.4. PROCESO DE RESTAURACIÓN	41
6. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA	46
6.1. FACTORES INTRÍNSECOS	46
6.2. FACTORES EXTRÍSECOS	46
7. CONCLUSIONES	49
8. BIBLIOGRAFÍA	51
9. ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS	55
10. ANEXOS	61
ANEXO I: DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA	61
ANEXO II: AUTORÍAS DE JOSÉ BELLVER EN EL COLEGIO ESCOLAPIAS	65
ANEXO III: IMÁGENES POR MICROSCOPIA ÓPTICA	69
ANEXO IV: PLANOS DE DISTRIBUCIÓN DE PINTURAS	70

1. INTRODUCCIÓN

De todas las variantes de arte que se encuentran repartidas por la geografía española y más concretamente por la Comunidad Valenciana, una es la pintura mural, procedimiento que ocupa en este caso las páginas del presente Trabajo Final de Grado. No es casualidad, por tanto, que se haya hecho hincapié en la obra seleccionada para este análisis, sino fruto del interés, tras las labores de restauración desempeñadas hasta la fecha en un emplazamiento singular como es el colegio San José Madres Escolapias de Valencia.

A nivel personal supuso una oportunidad sin igual, por la predilección hacia el cuidado de la pintura mural, así como la motivación que ofrecía el poder trabajar con una escenificación tan simbólica como la de la *Última Cena*, que tantos artistas han representado a lo largo de la historia. El poder asistirle tan de cerca, valorando el contacto con la obra de uno de los maestros de la pintura valenciana del siglo XX, fue un privilegio al alcance de pocos que sin duda demandaba maña y buen hacer.

Así pues, se expone aquí una obra que ya ha sido restaurada con anterioridad pero que volvió a presentar ciertos problemas con el tiempo, lo que lleva a intentar estudiarla en profundidad planteando, por tanto, un plan de conservación preventiva y una serie de medidas cautelares.

Como acertadamente se reflexionó en otros trabajos académicos previos llevados a cabo por colegas de profesión, se trata de murales que al encontrarse situados en espacios —educativos o de otra índole— de ámbito privado, quedan reservados, subyugados al desconocimiento por un alto porcentaje de la ciudadanía¹. Si bien es cierto que la autoridad a cargo juega un papel decisivo, estas circunstancias generan en otros casos descuido o una mala conservación, en consecuencia, dejándolos frecuentemente caer en el olvido.

Con todo, esto no ha sido así, ya que el centro gestionó la situación de manera eficiente, poniendo en funcionamiento los trámites oportunos para contactar con profesionales y poder solucionar de inmediato los problemas que estaba teniendo la pintura.

En virtud de ello, el cometido del siguiente trabajo se centra en la introducción al estudio técnico de una de las representaciones de José Bellver, situada en el comedor del colegio, la cual escenifica, bajo el método de la pintura mural, la famosa imagen religiosa en la que acontece la denominada *Última Cena*, realizada durante el año 1949.

¹ SÁNCHEZ-PONS, M., 2012. *Murals valencians desl segles XX i XXI: la web com a plataforma de difusió del seu coneixement.*, no. 25. ISSN 1130-0574

A lo largo del escrito se han abordado varios apartados considerando un orden oportuno; por ello, en primera instancia se ofrece a modo introductorio una reseña de las partes que envuelven susodicha pintura y conforman su historia, tales como el autor de la misma y el centro educativo en el que fue pintada.

A continuación, se efectúa un desglose analítico de la obra, estado de conservación y, entre otros, la hipótesis acerca de la técnica, medios empleados e intervenciones previas sucedidas. De cara a la parte conclusiva se ha ideado el planteamiento de una propuesta de conservación preventiva, que comprende tanto la obra en sí como el lugar y los materiales constituyentes. Pues, como ya se ha dicho, una de las finalidades es ofrecer soluciones que minimicen el perjuicio de este bien inmueble en particular.

En lo que de manera consecuente atañe al proyecto, se ha pretendido arrojar luz sobre el tema, sirviendo de apoyo con información que ayude, dentro de su competencia, a la preservación material e histórica; para que, de este modo, todos aquellos que nos sucedan tengan la misma oportunidad, igual que nosotros la hemos tenido en nuestro tiempo, de poder contemplarla. Luego estos son, de hecho, valores primordiales que cimientan aquellas funciones con las que un conservador restaurador ha de comprometerse.

2. OBJETIVOS

En términos generales, el objetivo perseguido en este trabajo consiste, principalmente, en desarrollar el estudio técnico de una pintura mural de José Bellver (1896-1970) para comprender la razón de su deterioro e intentar evitarlo, confluendo en un proyecto estratégico de actividades de salvaguarda.

Con el fin de alcanzar dicho propósito, es posible plantear simultáneamente los siguientes objetivos de talante mayormente específico, asumiendo que contribuyen al enriquecimiento de la investigación:

- Realizar una contextualización histórica desde los orígenes abarcando el lugar y la creación de la misma obra pictórica.
- Desarrollar un examen compositivo, estructural e iconográfico, que favorezca la interpretación visual.
- Estimar los procedimientos más relevantes de la posible técnica artística empleada, en base a un contraste de datos investigados.
- Analizar la disposición arquitectónica del emplazamiento para determinar su influencia en el detrimento de la pintura mural.
- Evaluar el estado actual de conservación.
- Comparar, con ayuda de diagramas de daños, el transcurso de los diferentes estados de la pintura en momentos gradualmente distintos.
- Exponer los procesos y sistemas utilizados en las tres operaciones de restauración llevadas a cabo, teniendo presente un desglose de elementos y partes que configuran, en conjunto, la obra involucrada.
- Proponer maniobras de intervención con la finalidad de mitigar el empeoramiento de los materiales constitutivos y por lo tanto de la obra, e incorporar conjuntamente el diseño de un plan de conservación preventiva que garantice la perdurabilidad de este bien inmueble.

3. METODOLOGÍA

Entendemos por metodología aquellos procesos mediante los cuales ha sido posible elaborar el proyecto que ocupa, como resultado final, las páginas de esta memoria. Por consiguiente, se describen a continuación los puntos compositivos del estudio en sí, indispensables para entender tanto el tema que se pretende presentar como el desarrollo del trabajo realizado.

Asimilando esta premisa, fue necesario estructurar una estrategia que permitiese obtener los objetivos establecidos. Se recurrió a la búsqueda y estudio de diversas fuentes de información al alcance, así como a una posterior clasificación del material analizado. Para ello se hizo un rastreo partiendo de fuentes primarias, secundarias y terciarias, indagando en función de las capacidades y medios facilitados. En este sentido, se han consultado bases de datos informatizadas y páginas web, bibliografía vinculada, recursos con temario docente especializado, monografías, informes relacionados, trabajos académicos de fin de grado, trabajos finales de máster y otros.

Por lo tanto, siendo viable distinguir entre fase analítica preliminar y fase interventora o de restauración, en lo concerniente a la metodología empleada se han desempeñado las siguientes actividades:

- Búsqueda bibliográfica, así como de fuentes gráficas, iconográficas e históricas interrelacionadas.
- Consulta de documentos no publicados, análisis y estudios previos.
- Entrevistas a informantes y compilación de referencias documentales mediante conversaciones con personas implicadas en anteriores restauraciones de la misma obra.
- Para comprender mejor la situación de la obra y su entorno, se practicó un recorrido visitando la zona del inmueble. Con ello se efectuó un estudio visual, de forma que, conociendo los factores de deterioro y materiales constituyentes, se pudiera proponer el tipo de actuación adecuada.
- Documentación fotográfica mediante captura de imágenes de la pintura y sus patologías más visibles.
- Trabajo de campo, elaboración de diagramas con software para edición de imagen (Adobe Illustrator®, Adobe Photoshop®, AutoCAD®) e intervención de la obra bajo unos criterios de seguridad que permitiesen poner en práctica la metodología apropiada para su conservación.



Figura 1. *Santa Cena*
José Bellver Delmás, 1953.
Colegio San José Madres Escolapias, Valencia.
Fotografía tomada el lunes 1 de julio de 2019

4. CONTEXTUALIZACIÓN

4.1. HISTORIA DEL COLEGIO

Seguidamente se ofrece una aclaración extractada referente a la procedencia del colegio, así como de la asociación que inherentemente abanderara la Orden religiosa que lo representa. La intención es posicionarse en el plano histórico, en base a aquellos sucesos trascendentales que han tenido lugar hasta el momento. Relatar exhaustivamente cada hecho habría sido complejo a la par que superfluo dada la ajustada magnitud que demanda este trabajo y se distanciaría del verdadero objetivo del mismo; ante esto, se ha decidido omitir determinados contenidos relacionados con el capítulo, dando cabida a eventos más relevantes.

4.1.1. Orígenes

La palabra o término escolapio/a², hace referencia a los miembros integrantes de la Orden de las Escuelas Pías³, fundación que tiene lugar en Italia allá por el año 1596 y que debe su origen a la labor del sacerdote y pedagogo San José de Calasanz y Gastón⁴. Nacido en Huesca el 11 de septiembre de 1557, falleció en Roma a la edad de noventa y un años el 25 de agosto de 1648.

Fundador de la institución aleccionado en disciplinas y estudios como Humanidades, Filosofía, Derecho y Teología, dedicó más de la mitad de su vida a la enseñanza, motivado por este proyecto pedagógico y su apego a la fe, pero no fue hasta después de su muerte cuando la expansión de estas escuelas llegó a España y otras regiones.

Originariamente, las Escuelas Pías nacieron en Roma a finales del siglo XVI d.C., como resultado de las experiencias educativas que el sacerdote José Calasanz emprendió con niños pequeños particularmente pobres, desprovistos de recursos e instrucción⁵. Pues era evidente que la educación se impartía entre grupos de unos pocos privilegiados durante el período del

² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23ªed., [versión 23.3 en línea] [consulta: 31-03-2020]. Disponible en: <<https://dle.rae.es>>

³ Su nombre oficial es "Orden de los Clérigos Regulares Pobres de la Madre de Dios de las Escuelas Pías". WIKIPÍA, *Orden de las Escuelas Pías*. [En línea]. [Consulta: 05-09-2020]. Disponible en: <http://wiki.scolopi.net/w/index.php?title=Orden_de_las_Escuelas_P%C3%ADas>

⁴ REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA: *San José de Calasanz*. [En línea]. [Consulta: 31-08-2020]. Disponible en: <[⁵ SOLER BLÁZQUEZ, V.J. *Origen y establecimiento de las escuelas pías en Valencia*. \[En línea\] Universidad CEU Cardenal Herrera, Dpto. Humanidades, 2017. \[Consulta: 31-08-2020\]. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10637/8539>>](http://dbe.rah.es/biografias/13406/san-jose-de-calasanz#:~:text=1648.,siempre%20%E2%80%9Caragon%C3%A9s%20de%20naci%C3%B3n%E2%80%9D.>></p></div><div data-bbox=)

renacimiento e incluso antes, pero al mismo tiempo miles de menores quedaban desamparados, sin aprendizaje o escuela elemental, ya no en Roma, sino también en otras regiones del mundo.

Los centros se caracterizaban por tener un nivel didáctico y cultural elevado a la par que eficaz, pues para ello se habían escogido maestros religiosos duchos en todos los ámbitos concernientes a la escuela y la iglesia, capacitados para ejercer tales labores frente a esta situación de necesidad. Más tarde, una serie de semejantes se le unió para cooperar en dichos menesteres, dando como resultado la creación de una congregación religiosa que no tardaría en promocionar al rango de Orden religiosa de votos solemnes, de la mano del papa Gregorio XV, a principios del siglo XVII⁶.

4.1.2. Aproximación cronológica

Dando ya un largo salto hacia tiempos menos pretéritos, en lo concerniente a la implantación de las Escuelas Pías en España a finales del siglo XIX, tras su expansión por Europa, conviene centrarse en lo que acontece con su llegada a Valencia; pues es aquí donde da comienzo la historia del colegio San José M.M. Escolapias y, más adelante, el origen de la obra pictórica de Bellver analizada en este estudio técnico y los subsiguientes procesos de intervención.

La historia se remonta a la llegada de la orden religiosa a la ciudad de Valencia, pues en lo que anteriormente fue el claustro de los Padres Escolapios ubicado en una de las parcelas del Real Monasterio de San Agustín, posteriormente a su desamortización, se erigió un colegio de la orden de las Escolapias⁷; aquí fue donde residieron hasta el año 1886.

Tras el empeoramiento de dichas instalaciones, en julio de ese mismo año se mudaron, estableciéndose cerca del Real Colegio de las Escuelas Pías (fig. 2) de la Calle Carniceros números 8 y 10 y de la Plaza Don Juan de Villarrasa. El 15 de septiembre comenzaron las clases con tan solo seis alumnas, dando lugar finalmente a la fundación lícita del colegio Escolapias.

Unos años después, cambiaron de ubicación. Pues en el verano de 1895 se trasladaron a la Calle Caballeros número 47, donde permanecieron hasta junio de 1898. El inmueble se compró a los Marqueses de Dos Aguas, habiendo sido anteriormente una imprenta y a su vez sede del periódico "Las Provincias". Más tarde, se obtuvieron unas fincas en la calle San Vicente número 190, donde el colegio fue ampliándose poco a poco mediante la adquisición de casas



Figura 2. Fachada de la Iglesia de las Escuelas Pías (iglesia de San Joaquín, s. XVIII).

⁶ En el año 1621. SOLER BLÁZQUEZ, V.J., *op. cit.*, p. 42.

⁷ El inmueble es conocido como casa de Alzira. Se trata de un antiguo edificio escolar situado en la calle de las escuelas Pías, en el municipio de Alcira, considerado hoy Bien de Relevancia Local. Fue erigido entre 1875 y 1878 en lo que anteriormente había sido el claustro perteneciente al vetusto Real Monasterio de San Agustín, datado del siglo XIII. («Escuelas Pías de Alcira» 2019).

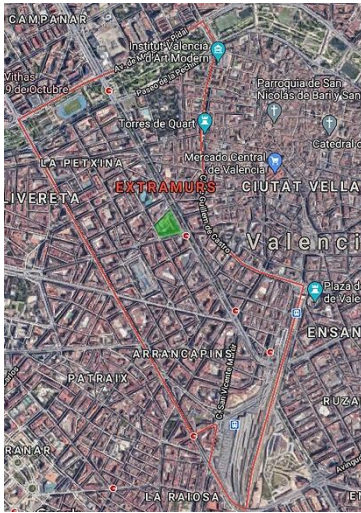


Figura 3. Demarcación límite del barrio de Extramuros de Valencia. En verde la ubicación del colegio.

colindantes, de manera que pudo construirse un edificio nuevo de planta que reuniese las condiciones de un buen centro educativo. Esta ampliación finalizó por completo en el año 1924.

Pocos años después sobrevino la convulsa época de la República y la guerra civil española, etapa en la que se suspendió toda actividad docente. No obstante, al colegio se le dieron diversos usos mayormente subordinados a la condición sociopolítica del momento. Tres años después, en el mes de marzo se reestablece la actividad escolar, reanudándose otra vez las clases.

De nuevo en marzo, pero ya en el año 1942, el Ayuntamiento de Valencia manda un comunicado informando de las nuevas obras de construcción que tendrían lugar a causa de la apertura de una nueva vía: se trataba de la Avenida Barón de Cárcer, conocida hoy como Avenida del Oeste, a efectos de cumplir con la ley de Memoria Histórica. Ante la expropiación del colegio y el inminente cambio de ubicación, el desalojo se produjo habiendo comenzado ya las obras de construcción y no siendo hasta septiembre de 1944 cuando se llevó a cabo el traslado definitivo al nuevo edificio, en el distrito de Extramuros (fig. 3), contiguo al centro histórico de la ciudad.



Figura 4. Colegio San José Madres Escolapias, Valencia. Delimitación.

El colegio permanece todavía hoy en esta parte de la urbe, dando paso a acondicionamientos graduales en su estructura, con la inauguración progresiva de dependencias como la iglesia o la adición de nuevos dormitorios para las internas.

La ubicación actual del mismo desde las fechas citadas lo sitúa céntricamente entre la Calle del Palleter (Suroeste), que viene a ser la parte posterior de acceso al colegio; la Calle Erudito Orellana (Noroeste), que también cuenta con dos dobles portones de acceso en madera y uno de forja entre ellos, correspondientes a los números 5, 7 y 9; la Calle de Ángel Guimerà (Sureste) y la Gran Vía Ferrán el Catòlic (Noreste); ésta última es la que ofrece la discreta puerta principal de entrada al centro educativo, número 23. La zona se circunscribe en el denominado distrito de Extramuros, compuesto por cuatro barrios: Botánico, La Roqueta, La Petxina y Arrancapins, siendo en el sector norte de este último donde se halla el colegio San José Madres Escolapias⁸.

Haciendo un recorrido a nivel interno entre las estancias, pisos y dependencias del sitio, puede apreciarse una edificación del siglo XX en la que conviven remodelaciones actualizadas que mejoran la habitabilidad con elementos o decoraciones estilísticamente más conservadoras. A partir de entonces, entre los años cuarenta y sesenta de ese siglo es cuando José Bellver

⁸ VALENCIA ACTÚA. *Historia de calles y barrios de Valencia*. [En línea]. [Consulta: 09-09-2020]. Disponible en: <<http://calles.valenciaactua.es/distrito-03-extramurs/>>

lleva a cabo un conjunto mural de tres obras en diferentes localizaciones del complejo estudiantil. En 1948 finaliza las representaciones de la capilla (fig. 5), divididas en cuatro obras a su vez subdivididas por dos de ellas en la nave y otras dos en el ábside; en 1953 completa los murales del salón de actos oficial (fig. 6) y, en ese mismo año, culmina la obra pictórica en la que se centra este Trabajo Final de Grado: la pintura mural de la *Santa Cena*, en el refectorio del segundo piso. La trilogía de encargos tiene en común el contenido religioso tradicionalmente formal, procurando ceñirse a la ideología imperante ya que estaba prohibido ir en contra de las doctrinas o dogmas sacros de la época.

Trasladando la cronología a décadas más avanzadas, finalmente el 1 de enero del año 2013 se crea la Fundació Escolàpies, proyecto en el que se unifican los colegios de las Islas Baleares, Cataluña y de la Comunidad Valenciana⁹. Hoy en día es un centro concertado que ofrece enseñanza a un conjunto exacto de mil trescientos uno alumnos¹⁰, desde educación infantil hasta bachillerato. En estos momentos que atribuimos como nuestros días presentes, entre los años 2019 y 2020 respectivamente, fechas en las que comenzó a idearse este trabajo a raíz de las operaciones de restauración, las labores de reconstrucción y mantenimiento para la mejora de las instalaciones continuaron sucediéndose.

Figura 5. Capilla de la Iglesia del colegio (izquierda). Al fondo, en la zona superior y a ambos lados del altar, las pinturas de José Bellver, 1948.

Figura 6. Sala de Actos, zona palco (derecha). Pinturas murales del colegio San José Madres Escolapias, Valencia. José Bellver Delmás, 1953.

Durante el verano de 2019, entre algunas de ellas pudo advertirse la reconstrucción de fachadas en el patio junto al área deportiva, reacondicionamiento de estancias en la planta baja, así como también en pisos superiores y, en concreto, la renovación de ventanales en la zona del segundo piso, sustituyendo íntegramente las viejas y obsoletas ventanas de madera por otras nuevas y sofisticadas. Esta reforma en particular tuvo un influjo significativo durante el período de restauración de la pintura mural del comedor en julio de ese mismo año, como se registró, por lo que viene después, en el subsecuente estudio.



⁹ FUNDACIÓ ESCOLAPIES. Historia | Colegio Escolapias Valencia. [En línea]. [Consulta: 20-08-2020]. Disponible en: <<https://escolapiasvalencia.org/bienvenidos/historia>>

¹⁰ Cifra constatada durante la entrevista personal con el personal de secretariado y dirección del colegio, a fecha de 30 de octubre de 2020.

4.2. AUTOR Y OBRA

4.2.1. José Bellver Delmás, pintor y muralista valenciano



Figura 7. José Bellver Delmás (1896-1970).

Resulta casi inevitable, como discípulo de esta rama de las Bellas Artes que abraza la preservación y transmisión del patrimonio cultural y artístico, hablar de la eminente figura de José Bellver sin hacer mención a los minuciosos trabajos realizados en torno a él, especialmente los elaborados antaño por dos compañeras de oficio: María Valero Redondo y Ana Álvarez Caballero; sin embargo, ha sido necesario dedicar un espacio en el que exponer la vida y obra de este pintor valenciano, investigando más allá para asimilar el ambiente en el que se realizó la pintura mural referida. Por ello, además de lo antedicho, se consultaron varias fuentes bibliográficas que posibilitaron la inmersión a su conocimiento.

José Bellver Delmás, nacido en un ambiente republicano el 28 de mayo del año 1896 fue, además de un apasionado del arte, profesor y autor de multitud de obras derivadas de las técnicas plásticas, pictóricas y representativas. Por encima de otros cargos que llegó a desempeñar, se lo considera a día de hoy un pintor y reconocido muralista del panorama valenciano, cuyo mayor indicio de actividad predominó en la primera mitad del siglo XX¹¹.

A pesar de recibir lecciones musicales de su padre, el pianista José Bellver, y tocar el piano por influencia de su madre, sentía inclinación vocacional hacia otros talentos artísticos, como el dibujo o la pintura.

Al finalizar su formación en el colegio de la orden de los franciscanos, en Onteniente, comenzó sus andaduras como cartelista; lo que le llevaría a ganar varios premios, recibiendo el primer puesto en el año 1916 en el concurso de cartelismo del Círculo de Bellas Artes de Valencia. Posteriormente se matricula en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, donde obtiene otro premio y finalmente, luego de una temporada en Valencia, le es otorgado el certificado de enseñanzas artísticas en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Al cabo de un año, adquiere la titulación como profesor de Dibujo Artístico y Composición Decorativa en 1924, esta vez en Palencia, donde es nombrado director¹². Tiempo después, se traslada a Sevilla para ejercer como profesor en la Escuela de Artes y Oficios, regresando un año más tarde a su ciudad natal. Entretanto, se sumaron, además, la conmemoración de exposiciones propias y colectivas¹³.

¹¹ AGRAMUNT LACRUZ, F. *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX. Tomo I, A-E*. España: Albatros – Artes Gráficas Soler, S.L., 1999. ISBN: 84-7274-238-5

¹² ÁLVAREZ CABALLERO, A. *Estudio de los murales de postguerra ubicados en colegios religiosos de Valencia. Primera fase para la catalogación técnica*. Trabajo Final de Grado. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2014. p. 35.

VALERO REDONDO, M., *op. cit.*

¹³ AGRAMUNT LACRUZ, F., *op. cit.*, p. 34.

Se sabe que practicó la pintura de caballete y experimentó tanto con óleos como con otras variantes gráficas, especializándose en la ejecución de murales por encargo, principalmente de carácter religioso, destinados a colegios y templos de la Comunidad Valenciana.

Dentro de estas encomiendas consta la realización de la pintura mural de la *Santa Cena* en el año 1953, objeto de estudio en el presente trabajo a la que más tarde se irían sumando representaciones murales en otras dependencias de la finca, como algunos capítulos de las escrituras sagradas del Antiguo Testamento, en los que aparece Jesús, ejecutadas en la capilla del colegio. Todas ellas obras realizadas en el colegio Escolapias de Valencia durante los años cuarenta, fechas ligadas al régimen político franquista.

Se trata de uno de tantos autores que formó parte del denominado arte de posguerra¹⁴, pues la impronta que este acontecimiento histórico marcó ya no en el panorama socio-político sino en los demás ámbitos culturales y patrimoniales, entre otros, ha sido más que notoria a lo largo de los años. De hecho, la pérdida de patrimonio artístico que originó la Guerra Civil generó un reclamo hacia autores como Bellver, quien, siguiendo un patrón estético ideológico de porte católico supeditado a las circunstancias, destinó sus dotes a reponer el menoscabo que el belicismo de aquella época turbulenta había ocasionado en estos bienes. De igual modo, se contrataron sus servicios para decorar otras dependencias en nuevas edificaciones, construidas a raíz de la mejoría económica que tuvo lugar en la nación.



Figura 8. Fotografía de José Bellver Delmás, h.1950-60.

¹⁴ MUY HISTORIA. *El franquismo, historia de una dictadura hecha a medida*. [En línea]. [Consulta: 19-09-2020]. Disponible en: <<https://www.muyhistoria.es/contemporanea/fotos/el-franquismo-historia-de-una-dictadura-hecha-a-medida/8>>

Observando su trayectoria, es posible apreciar una estela de trabajos similares que continuó realizando de manera sucesiva en diferentes establecimientos o bien para otras instituciones. Mas es en 1956 cuando, tras tener lugar un peligroso incidente en lo alto de un andamio, pasa a elaborar las obras pictóricas desde su propio estudio, con el fin de que éstas fueran anexadas a los muros utilizando los sistemas pertinentes de adhesión ¹⁵. Este procedimiento le permitía trabajar en el taller para más tarde adherir los lienzos al muro.

Al final de su carrera, impartió clase en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, jubilándose como profesor de la misma en 1965. Hasta los últimos momentos continuó cumpliendo con encargos artísticos, antes de fallecer en el año 1970 a los 74 años de edad.

4.2.2. Repertorio correlativo de obras

Como ya se dijo, ha sido complicado poder hacer una investigación más profusa dado que se trata de personajes que obraban de manera circunspecta y, por lo general, en organismos privados o concertados; hecho que ha acotado los márgenes de escrutinio.

En la sección que sigue se muestra un itinerario de obras que evidencian parte de la labor de José Bellver. El compendio hace alusión al recorrido profesional que denota sus competencias como avezado conocedor de las doctrinas artísticas y su desempeño, que, aunque singular y distintivo, está habitualmente sujeto a un estilo neoclásico o renacentista.

Sin olvidar sus comienzos como cartelista, cuando realizó numerosas obras siéndole concedidos varios premios y reconocimientos, se estimó importante dirigirse a mentar buena parte de aquellas que son específicamente pinturas murales, priorizándolas a las demás producciones, con motivo de valorar los métodos utilizados respecto a la efigie protagonista de estas páginas (fig. 1).

¹⁵ Se trata del *Marouflage*, que proviene del francés *maroufler*, cuyo significado es “encolar”. Es un procedimiento pictórico que consiste en el sustentado de soportes flexibles a un muro u otro soporte rígido mediante la adhesión. Se considera una técnica de encolado habitual que abarata el uso de medios auxiliares como el andamiaje y su eficacia reside en los distintos adhesivos, que pueden variar según la época, aunque también es importante el soporte, pudiendo ser: papel, cartón, pergamino o lienzo.

TESAUROS. *Término Marouflage*. [En línea]. [Consulta: 14-10-2014]. Disponible en: <<http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1040961>>

BOENZI, FRANCESCA PAOLA, MARTÍN REY, SUSANA, CASTELL AGUSTÍ, MARÍA y UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA. SERVICIO DE ALUMNADO – SERVEI D'ALUMNAT, 2016. *El marouflage en pintura sobre lienzo: estudio experimental de los adhesivos empleados en su evolución histórica*. S.l.: s.n.

Listado de obras de José Bellver como muralista en la Ciudad de Valencia:

- Temas devocionales, 1941-1942. Pintura mural; ábside de la Iglesia parroquial de la Santa Cruz.¹⁶
- Altar Mayor, ejecutados en dos etapas: 1ª fase 24-08-1941, 2ª fase 20-06-1942. Pinturas murales al fresco; Iglesia parroquial de la Santa Cruz.¹⁷
- *Cordero místico*, 1942. Pintura mural; Iglesia parroquial de la Santa Cruz.
- Capilla *Dogma de la Inmaculada Concepción*, 1943. Pintura mural; Iglesia de San Lorenzo de Valencia.
- Capilla *Vida y Tránsito de San José*, 1944. Pintura mural; Iglesia de San Lorenzo de Valencia.
- Capilla del Colegio de la Concepción de Onteniente, 1944. Pintura mural; Iglesia de los Franciscanos.
- Temas religiosos, 1944. Pintura mural; Iglesia de San Lucas Evangelista de Cheste.
- Temas religiosos, 1945. Pintura mural; Iglesia de San Pedro Apóstol de Godelleta.
- Escenas del Antiguo Testamento, 1948. Pintura mural. capilla del colegio San José Madres Escolapias.¹⁸
- Capilla de la comunión, 1949. Pintura mural. Iglesia de San Vicente Mártir de Benimamet.
- Capilla de la comunión, 1949. Pintura mural; Iglesia de parroquial de la Santa Cruz.
- Escenas del nuevo testamento, 1949. Pintura mural; capilla del colegio Hermanos Maristas.¹⁹

¹⁶ *Iglesia de la Santísima Cruz o Iglesia del Carmen*, 7. [En línea]. [Consulta: 15-07-2020]. Disponible en: <<http://www.jdiezarnal.com/valenciaiglesiadelcarmen.html>>

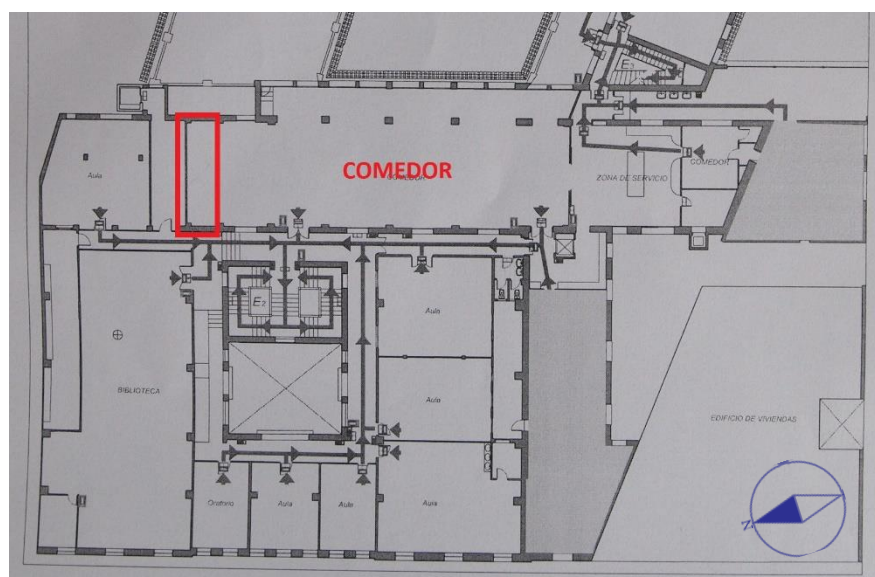
¹⁷ Considerado el primer mural nacional catolicista realizado en la ciudad de Valencia. COLLADO JAREÑO, C., *op. cit.*

¹⁸ Ver figuras 69 y 70, en **Anexo II**, p. 66.

¹⁹ ÁLVAREZ CABALLERO, A., *op. cit.*, p. 71.

- Representaciones religiosas simbólicas, 1953. Pintura mural; Salón de Actos del colegio San José Madres Escolapias.²⁰
- **Santa Cena, 1953. Pintura mural; comedor del colegio San José Madres Escolapias.**²¹
- Sagrado Corazón de Jesús, 1954. Pintura mural; capilla del colegio Hermanos Maristas.
- Capilla de la Inmaculada, 1956. Pintura mural; Iglesia de San Pedro de Buñol.
- *Vía Crucis* y otros temas religiosos, 1956. Pintura mural; Parroquia del Buen Pastor.
- Antigua Capilla de la Comunión, 1959. Lienzos; Iglesia de San Pedro de Buñol.
- Devoción a la Inmaculada de los mártires franciscanos, 1967. Pintura mural; Capilla de los mártires franciscanos.
- Temas devocionales a la Inmaculada Concepción, 1967. Lienzo; Capilla de la Iglesia de San Lorenzo de Valencia.²²

Figura 9. Plano de la distribución del colegio señalando la ubicación exacta de la pintura mural en el comedor de la segunda planta.



²⁰ Ver figuras 71, 72, 75 y 76, en Anexo II, pp. 67-68.

²¹ V. figura 1., p. 10.

²² Iglesia de San Lorenzo (Sant Llorenç) Plaza de San Lorenzo, 1. [En línea]. [Consulta: 15-07-2020]. Disponible en: <<http://www.jdiezarnal.com/valenciaglesiadesanlorenzo.html>>

5. ANÁLISIS DE LA OBRA

Los apartados que sistemáticamente se ordenan a continuación profundizan directamente en los puntos clave más sustanciales de la investigación, dando lugar a una aproximación estética esclarecedora de las características que alberga la obra pictórica. La pintura se encuentra situada en el refectorio del segundo piso del colegio, que, junto a las realizadas en la Capilla de la iglesia y la Sala de Actos, forman el conjunto de obras murales de este autor.

5.1. ESTUDIO COMPOSITIVO E ICONOGRÁFICO

Evangelio o *evangelios* es la narración de los hechos y palabras —también referido a recopilatorios de las predicaciones— de Jesús de Nazaret, escritos supuestamente por sus primeros discípulos cristianos poco antes del siglo I d.C. La *Última Cena* o *Santa Cena* está localizada en capítulos de los cuatro evangelios del Nuevo Testamento²³.

La imagen que se muestra en la obra pictórica de Bellver ha sido ampliamente representada a lo largo de la historia de la humanidad, en diversas etapas y bajo diferentes estilos; entre las más populares realizadas sobre muro convendría hacer alusión a la afamada *Última Cena* de Leonardo da Vinci (1452-1519), a principios del Renacimiento (fig. 10) o citar la versión de Fra Angélico (h.1390), en el período del Quattrocento (fig.11)²⁴, donde se ve a los presentes celebrando la eucaristía²⁵.

Figura 10. *La Última Cena*, Leonardo da Vinci, 1498. Pintura al fresco. Iglesia de Santa María delle Gracie. Milán, Italia.



²³ Episodios del Nuevo Testamento: Mateo 26; Marcos 14; Lucas 22; Juan 13. VVAA. *La Santa Biblia*, 1988. 11ª ed. Madrid: Ediciones Paulinas. ISBN 8428512752.

²⁴ ArteHistoria. Última Cena. [En línea]. [Consulta: 21-10-2020]. Disponible en: <<https://www.artehistoria.com/es/obra/ultima-cena-10>>

²⁵ 1. f. *Rel.* En la tradición católica, sacramento instituido por Jesucristo, mediante el cual, por las palabras que el sacerdote pronuncia, se transustancian el pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo. R.A.E. Real Academia Española. [En línea]. [Consulta: 16-10-2020]. Disponible en: <<https://dle.rae.es/eucarist%C3%ADa?m=form>>

Figura 11. *Comunión de los Apóstoles*, Fra Angelico, h.1450. Pintura al fresco. Convento de San Marcos. Florencia, Italia.



Focalizando el análisis sobre la composición mural representada por José Bellver, en la que plasma los acontecimientos acaecidos la noche anterior al martirio y crucifixión del Nazareno —cuya fecha exacta queda en entredicho según fuentes²⁶—, es posible analizar varios aspectos iconográficos.

Inicialmente, se observa la celebración de una reunión de personas en lo que parece un comedor sencillo con detalles como las molduras en lo alto de la balconada, grueso cortinaje rojizo a cada lado de la estancia y una alta chimenea gris de sobria manufactura a mano derecha, adornada en la repisa con varios platos dorados. Al fondo y en el medio, tres amplios ventanales desde donde se aprecia el ocaso, con un horizonte distante en cuya lejanía se tocan cielo y tierra (ver figura 12).



Figura 12. *Santa Cena*, José Bellver Delmás, 1953. Pintura mural al seco. Colegio San José Madres Escolapias. Valencia, España. Instantánea tomada el viernes 26 de julio de 2019.

²⁶ BBC NEWS World. *Jesus Christ's Last Supper 'was on a Wednesday'*. [En línea]. [Consulta: 23-10-2020]. Disponible en: <<https://www.bbc.com/news/world-13114124>>

Así, yendo de lo general a lo particular, en el centro de la habitación, que simula ser un refectorio, se halla una amplia mesa planteada en perspectiva cónica, cubierta por un mantel blanco. Sobre ella, diversos distintivos de este pasaje bíblico: el pan y el vino; llama la atención, a su vez, que el vaso de Jesús sea un recipiente rudimentario de barro —simbolizando el Cáliz— (fig. 13) diferente a los demás retratados, que son de cristal (fig. 14).

En torno a la mesa se encuentran los asistentes, doce apóstoles²⁷, quienes, conforme a la tradición cristiana en compañía de Jesucristo serían, con la apócope de Santo —excepto Judas Iscariote— precediendo sus nombres: Pedro, Andrés, Santiago el Mayor, Juan, Felipe, Bartolomé, Tomás, Mateo, Santiago el Menor, Judas Tadeo, Simón y Judas Iscariote²⁸. La mayoría muestra un semblante erudito y van ataviados de manera modesta, sin ostentación, con túnicas y capas sencillas de tonos apagados.



Figura 13. Detalle del vaso de Cristo, simbolizando el Cáliz sagrado, junto al pan. *Santa Cena*, José Bellver Delmás, 1953.



Figura 14. Detalle de varias copas de cristal, en contraposición al recipiente austero que usa Jesús en la imagen (fig.13). *Santa Cena*, José Bellver Delmás, 1953.

²⁷ Episodios del Nuevo Testamento: Mateo 10. VVAA. *La Santa Biblia.*, 1988. 11ª ed. Madrid: Ediciones Paulinas. ISBN 8428512752.

²⁸ A quien sustituye posteriormente Matías. Tal como se muestra en la figura 12, puede ser identificado en primer plano, a mano derecha y con ropajes verdes, bien por la expresión despacible o por la bolsa supuestamente de monedas que pende de su cinturón. Es el único no considerado santo, sino únicamente apóstol.

La versión de Bellver complementa la representación añadiendo algunas figuras, como son los coperos, muchachos de aparente corta edad que dispensan las viandas desde sendos márgenes de la pintura. En el centro y a los pies de la mesa, dos animales: un perro con pelaje blanquecino a la derecha y un gato de tonos claros y marrones a la izquierda (fig. 15); aparentemente desligados de connotaciones simbólicas²⁹, el uno con el otro se disputan un pescado. En suma, hacen un total de diecisiete figuras.

Comunicándose con sus discípulos mediante la palabra, en el centro se encuentra Jesús, quien destaca por situarse en medio de la composición con una postura ligeramente elevada respecto a los demás concurrentes; delante de la ventana central, con una sutil aureola luminosa en la cabeza y en lo más alto una lámpara colgando del techo que ilumina la sala. El momento exacto escenificado parece ser la enunciación de la traición hacia él por uno de los suyos. Ante esto pueden percibirse diversas expresiones en los rostros de los presentes. Un recurso que destaca en la configuración es la isocefalia³⁰, que alinea las cabezas de las figuras en la imagen empleando la horizontalidad.

El estilo que utiliza tiende al del renacimiento, entrando en los parámetros del academicismo tradicional con inspiraciones góticas, tratando de causar una impresión directa en el ánimo del espectador, pero siempre cuidando de retratar la figura humana con moderación acorde a las pautas eclesiásticas.

Figura 15. Detalle de las figuras animalescas de un gato y un perro en oposición bajo la mesa. *Santa Cena*, José Bellver Delmás, 1953.



²⁹ La composición recuerda a la obra de Cosimo Rosselli (1439-1507), donde también aparecen un perro y un gato enfrentados. Fresco, Capilla Sixtina (1481-82). En el modelo de la imagen sería fácil asociar la oposición entre el pecado y la virtud.

³⁰ UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA. Glosario C+R. *Isocefalia*. [En línea]. [Consulta: 26-10-2020]. Disponible en: <<http://glosario.ldr.webs.upv.es/post/4081/isocefalia>>

5.2. ASPECTOS TÉCNICOS

Datos generales y específicos de la obra estudiada:

Título: <i>Santa Cena</i>	
Fecha: 1953	
Autor: José Bellver Delmás	
Tipo de obra: Pintura mural al seco	
Técnica: Posiblemente un temple mixto	
Soporte: Yeso sobre muro de ladrillo	
Dimensiones totales: 2,37 x 6,15 m	Sin moldura: 1,71 x 4,97 m
Ubicación: Comedor, 2º piso del colegio San José Madres Escolapias	
Localización: Calle Gran Vía Fernando el Católico, nº23	
Región: Provincia de Valencia, Comunidad Valenciana, España	

Materiales	Soporte	Paramento de ladrillo
	Revoco	Yeso y arena
	Imprimación	Yeso y litopón con pigmento y aglutinante
	Superficie pictórica	Hipotéticamente silicato potásico (como base o fijativo), aglutinante proteico u óleo (o ambos) y pigmentos (amarillo cromo, rojo cadmio y óxidos férricos, entre otros)

Intervenciones	2008	Labores de restauración
	2013	Labores de restauración
	2019	Labores de restauración
Estudios realizados	2011	Trabajo Final de Máster de María Valero
	2012	Informe analítico de espectroscopía FTIR
	2015	Trabajo Final de Grado de Ana Álvarez
	2021	Trabajo Final de Grado de Roberto Gómez

Visión panorámica



Figura 16. *Santa Cena*, José Bellver Delmás, 1953. Plano general sin moldura, 2020.

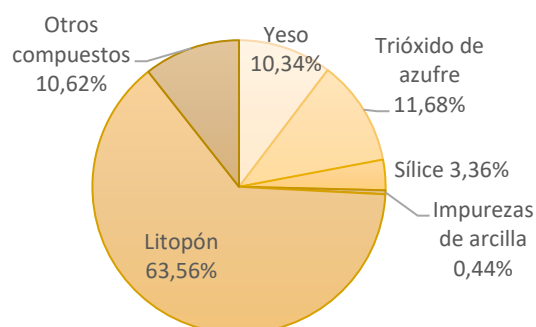
5.2.1. Soporte

La base sustentante donde se ancla la pintura está compuesta por varias capas de materiales, afines entre sí, pero de composición diferente. En primer lugar, el apoyo principal es un tabique o muro construido de ladrillos de arcilla cocida, unidos firmemente por una argamasa de cemento, arena y agua. En segundo plano hay superpuesto un enlucido con presencia de yeso y una carga de arena de cuarzo, con el que se alisó la pared, tomando como referencia los resultados de los análisis realizados en 2008 (tabla 1)³¹. Aquí se verifica que el color del estrato es blanquecino, de apariencia heterogénea debido a presencias granulares semitransparentes de distintas dimensiones (ver Anexo III fig. 78). No se cuentan más estratos de unión entre la pintura y el muro aparte de este, por lo que, en definitiva, se puede aseverar que el soporte es de ladrillo revestido.

Tabla 1. Resultados de los análisis SEM/EDX con microscopía de barrido³² de la primera muestra, extraída únicamente del mortero:

COMPOSICIÓN: ENLUCIDO [INTONACO]				
Estrato	Muestra	Compuesto	Proporción	Nomenclatura
1	5 (m5)	Yeso	10,34%	CaO
		Trióxido de azufre	11,68%	SO ₃
		Sílice	3,36%	SiO ₂
		Impurezas de arcilla	0,44%	FeO
		Óxido de azufre (litopón ³³)	24,67%	SO ₃
		Óxido de zinc (litopón)	15,03%	ZnO
		Óxido de bario (litopón)	23,86%	BaO

Gráfica 1. Estrato 1, mortero. Muestra 5



³¹ Datos obtenidos del Trabajo Final de Máster de VALERO REDONDO, M., *op. cit.*, pp. 46-48.

³² Microscopía electrónica de rastreo (SEM), Espectroscopía de rayos X de energía dispersiva (EDX). *Scanning Electron Microscopy-Energy Dispersive X-ray spectroscopy*.

³³ Litopón: "Pigmento blanco formado por sulfuro de zinc (ZnS) y sulfato de bario (BaSO₄). Es más cubriente que el blanco de plomo. Se utiliza en imprimaciones, pinturas y esmaltes. También es utilizado como carga para las imprimaciones con cola animal que van a ser doradas al agua, y permite un bruñido fácil." MUÑOZ VIÑAS, S. OSCA PONS, J. y GINORÉS SARRIÓ, I. *Diccionario de materiales de restauración*, p. 191.

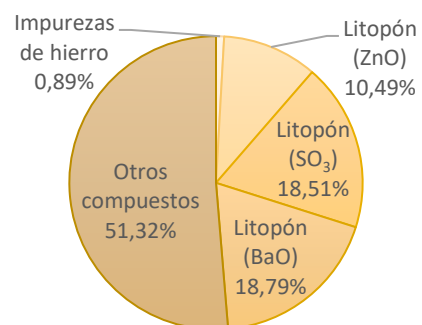
De ser fehacientes los resultados e hipótesis que se barajan (gráfica 1), el mortero analizado es un enlucido preparatorio en el que se ha identificado la presencia de yeso y arena de cuarzo, junto con litopón. En suma, a tenor de la muestra tomada se reconoce al menos una cantidad de conglomerante con yeso y arena de cuarzo, no descartando la existencia de otros componentes.

Los análisis tampoco revelan que se usara imprimación, sin embargo, puede que entre el enlucido/*intonaco*³⁴ y la capa de pintura el artista hubiese impregnado la superficie con silicato soluble³⁵. Prueba de ello es la presencia de sílico aluminato potásico, magnesio y elevado porcentaje de litopón hallados en los resultados del examen de la capa de mortero precedente al estrato pictórico³⁶. La muestra nº6 contenía capa pictórica y capa preparatoria, es decir, enlucido; porcentaje compositivo que puede verse en la tabla 2 y la gráfica 2.

Tabla 2. Resultados de los análisis³⁷ SEM/EDX con microscopía de barrido. Datos únicamente del enlucido/*intonaco*, pertenecientes a la segunda muestra:

COMPOSICIÓN: ENLUCIDO [INTONACO]				
Estrato	Muestra	Compuesto	Proporción	Nomenclatura
1	6 (m6)	Sílico aluminato potásico con impurezas de hierro	0,89%	FeO
		Óxido de zinc (litopón)	10,49%	ZnO
		Óxido de azufre (litopón)	18,51%	SO ₃
		Óxido de bario (litopón)	18,79%	BaO

Gráfica 2. Estrato 1, mortero. Muestra 6



³⁴ *Intonaco*: "Palabra italiana que se emplea para designar el segundo revoco o enlucido sobre el muro.". CALVO, A. *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. ISBN: 84-7628-194-3., p. 123.

³⁵ Según la segunda de sus recetas, de las tres que anotó. VALERO REDONDO, M., *op. cit.*, Anexo A.3., pp. 19-22.

³⁶ *Ibid.*, p. 48.

³⁷ *Ibid.*, pp. 47-48.

5.2.2. Estratos pictóricos

Durante el período posterior a la guerra civil española hasta mediados de los años cincuenta, tiene lugar una producción mural en la que se lleva a cabo la experimentación con técnicas y mixturas entre diferentes materiales; no obstante, el uso más generalizado era el de los temples tradicionales. Se estima la posibilidad de que esta obra pintada por José Bellver pueda contener más de una técnica distinta desarrollada durante el momento de su creación, ya que según está registrado en sus anotaciones investigaba a fin de encontrar la mejor fórmula³⁸. Por ello, se parte de dos fuentes para deducir que es una pintura mural mixta: las hipótesis de trabajos académicos anteriores y los análisis físico-químicos efectuados para la identificación de aglutinantes (ver tabla 4).

Partiendo de una interpretación visual, hay un uso manifiesto de los colores terrosos, con matices que se inclinan hacia una tonalidad aceitunada o verdusca. Atendiendo a esto a la par que a los análisis fisicoquímicos realizados, el uso del azul de Prusia junto a colores como el rojo de plomo —minio— dan algunas pistas de la paleta cromática que utilizó el artista. Desde otro ángulo, de nuevo mediante análisis fisicoquímicos se ha verificado que pigmentos como el amarillo de cromo —cromato o amarillo de París— y mezclas de rojo óxido de hierro, con rojo cadmio en menor cantidad, para obtener matices rojizos, también fueron incorporados (tabla 3).

Estéticamente se percibe una textura rugosa y granulada, con pinceladas cargadas, cubrientes y empastadas en algunos espacios, y otras más tenues en otros. Según sus textos, por un lado, hay una serie de aglutinantes peculiares que pueden formar parte de la estructura, entre ellos acuarelas, témperas, temple gomoso, cerveza o caseína³⁹. Por otro, recurriendo una vez más a los manuscritos, la fijación de pigmentos mediante la pulverización cubriente de silicato potásico es un recurso que tiene muy presente en su metodología; exponente verificado en posteriores indagaciones. Otro detalle a conocer es que, bajo la capa pictórica, el manto de preparación subyacente presenta una coloración natural disímil amarronada, perceptible en las lagunas (fig. 17).

Una de las peculiaridades nuevamente a tener en cuenta es el brillo de la superficie (fig. 18), atribuible a la técnica y quizá a las propiedades de la pintura. Habría que precisar si en algún momento llegó a aplicarse barniz, como se especula, para darle un aspecto típico del óleo. Se sabe por varias fuentes⁴⁰ que



Figura 17. Detalle de tonalidades de la capa de preparación subyacente. Restauración del año 2008.



Figura 18. Brillos producidos por la reflexión de la luz en la superficie pictórica.

³⁸ COLLADO JAREÑO, C., *op. Cit.*, VALERO REDONDO, M., *op. cit.*, Anexo 3.

³⁹ SANCHEZ PONS, M., SORIANO SANCHO, M.P., comunicación personal, el 13 de febrero de 2020, y telemática, el viernes 16 de octubre de 2020.

⁴⁰ Acceso a documentación fotográfica y testimonio personal de SANCHEZ PONS, M. y SORIANO SANCHO, M.P., 2020. Ver figuras 58 y 59 en Anexo I, p. 62.

en la restauración de 2013 se cubrió mediante aerógrafo con Paraloid™ B 72⁴¹ al 3% en acetona⁴², lo cual explicaría los brillos en algunas zonas.

Desde una observación más minuciosa, tomando como referencia las pruebas de microfotografía por microscopía óptica de la muestra de los estratos pictóricos⁴³, salvo algunos granos de colores terrosos y blanquecinos, se aprecia densidad y homogeneidad granulométrica (ver Anexo III, fig. 79).

Tabla 3. Resultados de los análisis SEM/DEX con microscopía de barrido de la segunda muestra extraída. Datos pertenecientes únicamente a la capa pictórica:

COMPOSICIÓN: CAPA PICTÓRICA					
Estrato	Muestra	Pigmento	Compuesto encontrado	Proporción	Nomenclatura
2	6 (m6)	Azul de Prusia	Óxido ferroso	0,32%	FeO
		Rojo de Plomo (minio)		3,82%	PbO

Según los estudios fundamentados en las muestras procedentes de la capa pictórica (fig.19), es posible mostrar los datos recogidos en el informe analítico FTIR del año 2012⁴⁴ (tabla 4), cuyo objetivo fue identificar el tipo de aglutinante existente en la pintura.



Figura 19. Fragmentos desprendidos de la superficie de la pintura.



Figura 20. Escala de magnitudes físicas entre las escamas.

⁴¹ "Nombre comercial de una resina acrílica compuesta por un copolímero orgánico sintético a base de acrilato de metilo y metacrilato de etilo, producido por la compañía Röhm and Haas. Se presenta como resina sólida en forma de perlas transparentes (...) si se disuelve en acetona al 3%, se obtiene un líquido poco viscoso, adecuado cuando se persigue conseguir una alta penetración del producto." MUÑOZ VIÑAS, S. OSCA PONS, J. y GINORÉS SARRIÓ, I. *op. cit.*, pp. 231-232.

⁴² La acetona "es uno de los disolventes más populares en muchos campos de la restauración." MUÑOZ VIÑAS, S. OSCA PONS, J. y GINORÉS SARRIÓ, I., *op. cit.*, p. 23.

⁴³ Muestra 6 (m6), microscopía óptica, 50x de los estratos 1 y 2. VALERO REDONDO, M., *op. cit.*, p.47.

⁴⁴ Espectroscopía Infrarroja Transformada de Fourier (*Fourier Infrared Spectroscopy*). OSETE CORTINA, L., DOMENECH CARBÓ, M.T. *INFORME ANALÍTICO*. Instituto de Restauración del Patrimonio, 2012., p. 4.

Tabla 4. Resultados de la Espectroscopía FTIR ⁴⁵ que determinan la composición químico-mineralógica aproximada del estrato pictórico:

COMPOSICIÓN: TÉCNICA PICTÓRICA [AGLUTINANTE]				
Muestra	Inorgánicos		Orgánicos	
	Compuesto	Origen	Compuesto	Origen
M1 (escama de color pardo)	Yeso	<ul style="list-style-type: none"> ▫ Eflorescencias ▫ Depósitos superficiales de suciedad 	Compuestos carboxílicos	<ul style="list-style-type: none"> ▫ Aceite (óleo) ▫ Huevo (temple) ▫ Resina acrílica o vinílica (tratamiento conservativo)
	Litopón	Pigmento	Jabones metálicos	<ul style="list-style-type: none"> ▫ Aceite ▫ Huevo ▫ Resina acrílica o vinílica
	Tierras	Pigmento y depósitos superficiales	Por la identificación del contenido orgánico que sugiere la posible existencia de aceite y de productos degradables proteicos o grasos, así como la presencia de jabones metálicos asociada a la exudación característica de los óleos, es probable que se trate del uso de algún óleo de tipo comercial. Esto reforzaría la teoría de que se utilizó una técnica mixta.	
	Oxalatos	Degradación de materia orgánica proteica (temple) o lipídica (óleo)		
	<ul style="list-style-type: none"> ▫ Calcita ▫ Dolomita 	Carga de pigmento o mineral accesorio de las tierras		

La amalgama de compuestos con propensión experimental hacia los aglutinantes de carácter graso y proteico determinaría lo que viene siendo una técnica al seco, contando con factores evidentes como la ausencia de jornadas y la existencia de película pictórica y el brillo⁴⁶. Pese a las conjeturas sobre la homogeneidad del conjunto, la deducción más factible de acuerdo con los estudios realizados que muestran presencia de silicato potásico —o pintura al silicato⁴⁷— también denominada «frescolito» o «estereocromía»; aglutinantes

⁴⁵ OSETE CORTINA, L., DOMENECH CARBÓ, M.T., *op. cit.*, p.4.

⁴⁶ En lo concerniente a pintura mural, Mayer apuntaba: “2. Debe presentar un acabado mate para que se pueda contemplar desde todos los ángulos, sin los reflejos que se producen en un óleo o una superficie barnizada.” MAYER, R. *Materiales y técnicas del arte*, p.376.

⁴⁷ MUÑOZ VIÑAS, S., OSCA PONS, J. y JORNÉS SARRIÓ, I., *op. cit.*, p.239.

proteicos; aglutinantes grasos; y una serie de pigmentos, sentaría las bases que afirman estar ante una pintura mural al seco de categoría mixta. Esto significa no descartar que se trate de un óleo, pero tampoco que pueda también contener silicato potásico.

5.2.3. Moldura

Los marcos en el arte están considerados elementos de remate exterior⁴⁸ con funciones protectoras decorativas, que, debido a su relieve, suelen presentar tantas o más alteraciones que el propio contenido de su interior. Pueden tener formas variadas dependiendo de aquello que revistan. Las piezas que forman su textura se denominan molduras, luciendo mayor o menor detalle y diversidad en el material con el que están hechas. En este caso, rodeando inmediatamente la pintura mural como estructura que guarnece y complementa la obra, se encuentra un marco de albañilería elaborado en yeso.

Las mediciones⁴⁹ tomadas *in situ* de las molduras son de 2,37 x 6,15 m, con un grueso de 0,35 cm cada banda y una profundidad total desde la pared a la parte más prominente de 0,12 cm.

La forma es rectangular y apaisada, decorada con diseños curvos y acanaladuras en toda su extensión —probablemente creadas industrialmente mediante moldes—, adornada en cada una de las cuatro esquinas con relieves que recuerdan al barroco (fig.21). La superficie se encuentra recubierta de pintura dorada en su totalidad, menos en los elementos ovalados del núcleo de la ornamentación de los vértices, donde los tonos van de un degradado rosa a blanco en el centro. Si originalmente se usó pan de oro falso para adornar el marco no queda claro (fig. 22), pero es obvio que para pintarlo se ha usado la misma tonalidad ocre-dorada, tanto antes como en operaciones posteriores.



Figura 21. Detalle de adorno oblicuo superior derecho en moldura.



Figura 22. Posible fragmento de pan de oro despegado que evidenciaría el uso del mismo. Hallado entre la unión de la moldura superior y la superficie pictórica. Documentado el 5 de julio de 2019.



Figura 23. Vista general de la moldura y dimensiones.

⁴⁸ CALVO A., *op. cit.*, p. 139.

⁴⁹ Trabajo de campo realizado en el mismo emplazamiento, previa autorización y entrevista con José Luís Tatay, responsable y secretario del colegio Escolapias. Valencia, 4 de noviembre de 2020.

5.3. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Los subapartados que siguen reúnen información del año 2008 hasta el año 2020, estableciendo una valoración entre las diferentes etapas en las que se han podido examinar las condiciones de la pintura mural.

5.3.1. Causas de alteración y agentes de deterioro

Durante los sucesivos años en los que se ha llevado un seguimiento de la obra, algunos desperfectos han sido mitigados y controlados, aunque con el paso del tiempo coexisten factores que, de un modo u otro, continúan hoy haciendo mella en la película pictórica. En general, desde el estado en el que se encontraba en julio de 2019 —última intervención—, se ha procedido a un reconocimiento visual y percepción táctil con los que determinar las siguientes alteraciones y causas de degradación, familiarizadas con inspecciones y diagnosis precedentes:



Figura 24. Gota de Salpicadura. Posible pintura de interior o tipología de estuco.



Figura 25. Mancha de posibles restos de comida.

Separación entre el soporte y la película pictórica; desprendimiento de capa pictórica y de preparación; abolsamientos asociados tanto a morteros como a película pictórica; lagunas; craqueladuras; agrietamientos; repintes; pulverulencia y descohesión pictórica; suciedad superficial; reintegraciones inapropiadas; depósitos de polvo; adherencia de cuerpos extraños —manchas y restos de comida—; exposición a cambios ambientales; incidencia directa de luz artificial e indirecta de luz natural. A priori, no se visibilizan golpes ni rozaduras en la superficie salvo algún orificio e irregularidad de origen, pero el soporte padece una brecha que ha afectado a todos los estratos. A esto habría que sumar las variaciones de temperatura y humedad que se dan constantemente por la afluencia de personas, entre otros agentes externos.



Figura 26. Detalle de abolsamientos de película pictórica.



Figura 27. Grieta ascendente, 60-80 cm aprox.



Figura 28. Detalle verificativo de repintes en la moldura (izquierda). Iluminación artificial, 2020.

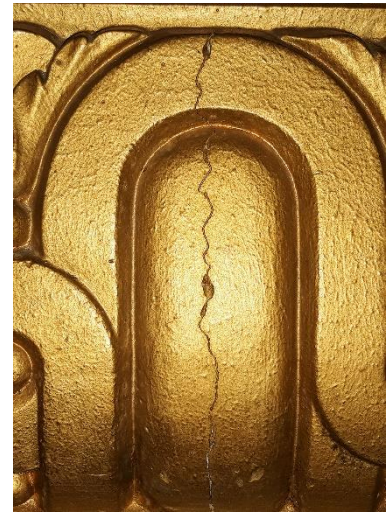


Figura 29. Detalle de faltantes en los elementos estructurales del adorno oblicuo inferior derecho (centro). Iluminación natural, 2019.

A su vez: coexistencia entre pinturas diferentes, depósitos de polvo y suciedad adherida.

La superficie ha sido completamente repintada en 2020, como se observa en las fotos 27 y 29.

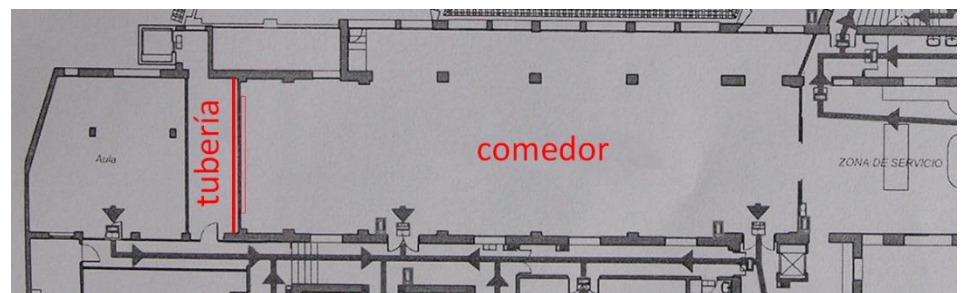
Figura 30. Agrietamiento de moldura en zona inferior (derecha). Iluminación artificial, 2020.



En cuanto a la moldura, se intuyen repintes difícilmente fechables, con tonos brillantes y dorados en contraste a otros mates de un color muy parecido o sobre zonas sin reconstruir (fig. 28). En su ornato morfológico hay partes quebradas y faltantes, posiblemente originados accidentalmente por acción mecánica (fig. 29); así como grietas profundas y fisuras (fig. 30), independientes a la obra pictórica, cuyo origen pudiera ser la contracción del propio material o incluso el desplazamiento del paramento al asentarse con el paso del tiempo.

Otro dato a mencionar es que el tabique contaba otrora con antiguos conductos de calefacción que lo atravesaban interiormente; pero según se ha corroborado, hace entre quince y veinte años que dejaron de funcionar y fueron desinstalados⁵⁰. La pintura, además, se encuentra aproximadamente a un metro de desnivel con el pasillo adyacente que hay tras ella. En él, lo único que hay actualmente es una tubería fijada a la pared por abrazaderas, guardando una distancia de 1 a 2 cm con el muro, pero la altura queda por encima de la obra pictórica, por lo que se descartaría su impacto sobre ésta. La cañería ronda los 19 cm de diámetro y es la que transporta el agua del pozo y alimenta las cisternas de los servicios (fig. 31 y 32)⁵¹.

Figura 31. Mapeado de localización de la tubería del agua, actualmente en uso.



⁵⁰ Comunicación personal con José Luís Tatay y Andrés, responsables de dirección, administración y mantenimiento del centro. Valencia, 4 de noviembre 2020.

⁵¹ *Ibid.*

Figura 32. Instalaciones de la tubería del agua en el pasillo contiguo al comedor. Colegio San José Madres Escolapias, Valencia.



5.3.2. Diagnóstico

En síntesis, el problema principal es el desprendimiento de la capa pictórica, que podría calificarse como descamación; seguidamente estaría el agrietamiento del soporte. El estado del mismo es de vital importancia ya que muchas alteraciones en superficie derivan de problemas con esta zona⁵². Por lo tanto, en base a lo estudiado, es posible aventurar una suerte de hipótesis que se aproximarían a caracterizar el origen de su degradación. En este sentido destacarían dos aspectos: en primer lugar, la naturaleza cualitativa de los materiales que conviven en la obra, y, en segundo, la afinidad entre ellos.

Dado que no es tan sencillo certificar la calidad absoluta del material que se utilizó, pero sí la condición de los componentes analizados, el diagnóstico, a grandes rasgos, es que existe una incompatibilidad entre materiales del soporte y la técnica empleada que está provocando desprendimientos, especialmente en zonas localizadas y al tratarse de métodos mixtos. Los principales implicados serían el yeso —soporte— y los pigmentos junto a los aglutinantes oleosos y proteicos —película pictórica—, y el supuesto uso de silicato.

También es muy probable que estén influyendo dos factores importantes como: las oscilaciones de temperatura en el muro —entre la cara interna y la externa, propiciando la humedad por condensación en la superficie de la pintura—; así como la posible migración de materiales desde el mortero y el enlucido —especialmente si se confirma que hay litopón en esos estratos— hacia la película pictórica, favoreciendo la falta de adhesión de la misma.

⁵² Soporte. CALVO, A., *op. cit.*, p. 207.

5.3.3. Intervenciones anteriores

Este punto justifica una revisión a intervenciones sucesivas realizadas en la obra de arte, mostrando los daños más acusados mediante la comparativa entre diagramas. Los mapas son el denominador común que pone de manifiesto las alteraciones presentes y su proceso evolutivo en cada etapa, desde 2008 a 2019.

Como punto de partida, es interesante encauzar la división del capítulo contribuyendo con un prólogo que puntualice de manera explicativa las actividades de restauración preponderantes, a saber, registradas oficialmente.

En esta línea, afianzar que se habla de campañas de intervención de verano, con una media de duración estipulada⁵³. La primera restauración se dio en julio de 2008, año en el que la pintura mural se encontraba posiblemente en el peor estado de conservación registrado⁵⁴. Tras el diagnóstico de patologías comenzaron las tareas reglamentarias, en atención a lo cual se realizó una limpieza superficial de la extensión pictórica empleando esponja Wishab^{TM55}; consolidación de escamas con Acril^{TM56} 33 diluido al 15% en agua destilada; estucado de lagunas; reintegración cromática con *tratteggio*; y un recubrimiento protector final de ParaloidTM B 72 diluido al 3% en acetona, proyectado sobre el mural a base de aerógrafo.

La segunda interacción, en mayo de 2013, realizada en el contexto de la asignatura, iba destinada a las prácticas de reintegración; retomando los mismos materiales y procedimientos básicos a excepción de la limpieza superficial y la capa de protección con ParaloidTM B 72. Vale decir consolidación en zonas muy puntuales, estucado y reintegración cromática.

En tercera y más reciente posición, con motivo de las prácticas en empresa relacionadas con la actividad profesional en cuestión, en julio 2019 se efectuaron nuevas maniobras de restauración. Las mismas se encuentran detalladas metódicamente en el capítulo ulterior. Fundamentalmente, entre encomiendas de menor apremio y otros imprevistos, se hizo hincapié en consolidar zonas delicadas, aplicar estuco a lagunas y reintegrarlas.

⁵³ En el año 2008 se refiere a campañas con alumnos con “becas de colaboración”. Datos facilitados por SANCHEZ PONS, M. Y SORIANO SANCHO, M.P., en calidad de testimonios presenciales de las intervenciones.

⁵⁴ Véase figuras 67 y 68, en Anexo I, pp. 62.

⁵⁵ Wishab: “Esponja compuesta por un caucho sintético vulcanizado fabricado por la empresa Akachemie. Se utiliza habitualmente para la limpieza en seco de pinturas murales, materiales pétreos, papel y tejidos.” Tiene un PH neutro y el formato se presenta en dureza blanda, dura y extradura. MUÑOZ VIÑAS, S. OSCA PONS, J. y GINORÉS SARRIÓ, I. *op. cit.*, pp. 314-315.

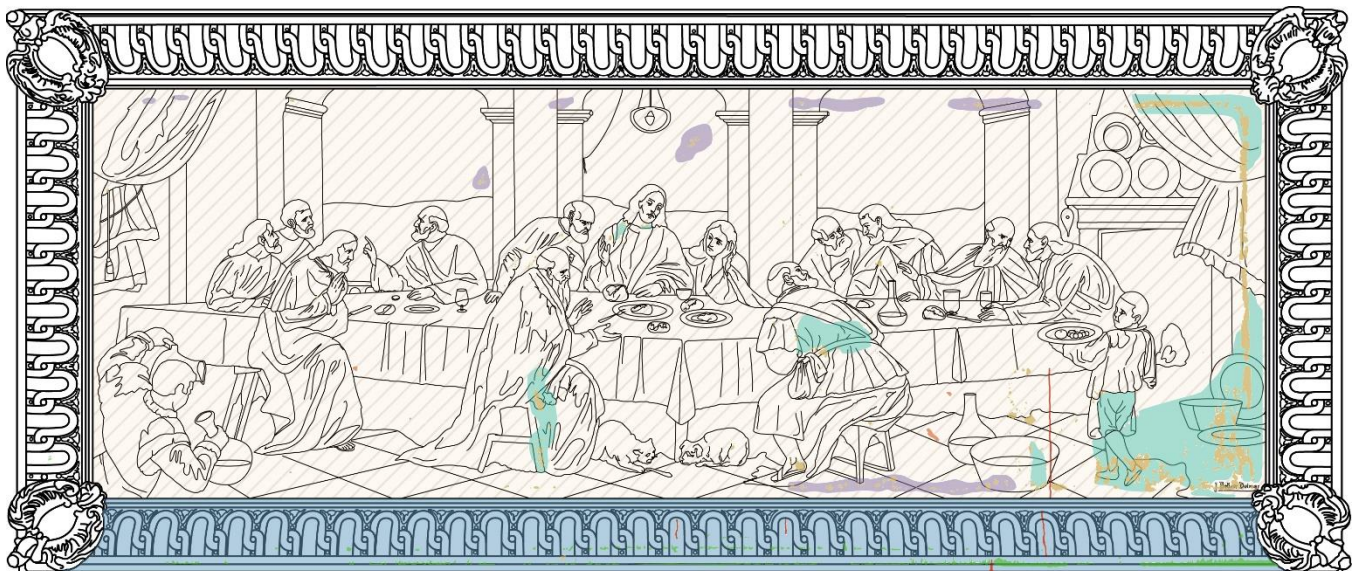
⁵⁶ El AcrilTM es un “polímero orgánico sintético acrílico en dispersión acuosa, distribuido por la empresa CTS. (...) tiene buenas propiedades adhesivas y se empela en procesos muy variados de restauración: como consolidante y fijativo de capas pictóricas (...), como aglutinante de pigmentos en procesos de reintegración cromática, como aditivo para morteros de inyección y de estucado en general, etc.”. MUÑOZ VIÑAS, S. OSCA PONS, J. y GINORÉS SARRIÓ, I., *op. cit.*, p. 25.

5.3.3.1. Mapas de daños.

Este punto justifica una revisión a intervenciones sucesivas realizadas en la obra de arte, mostrando los daños más acusados mediante la comparativa entre diagramas. Los mapas son el denominador común que pone de manifiesto las alteraciones presentes y su proceso evolutivo en cada etapa —2008 a 2019—.



Figura 33. Estado de conservación de la pintura mural en el año 2008. *Santa Cena*, José Bellver Delmás, 1953.



LEYENDA:









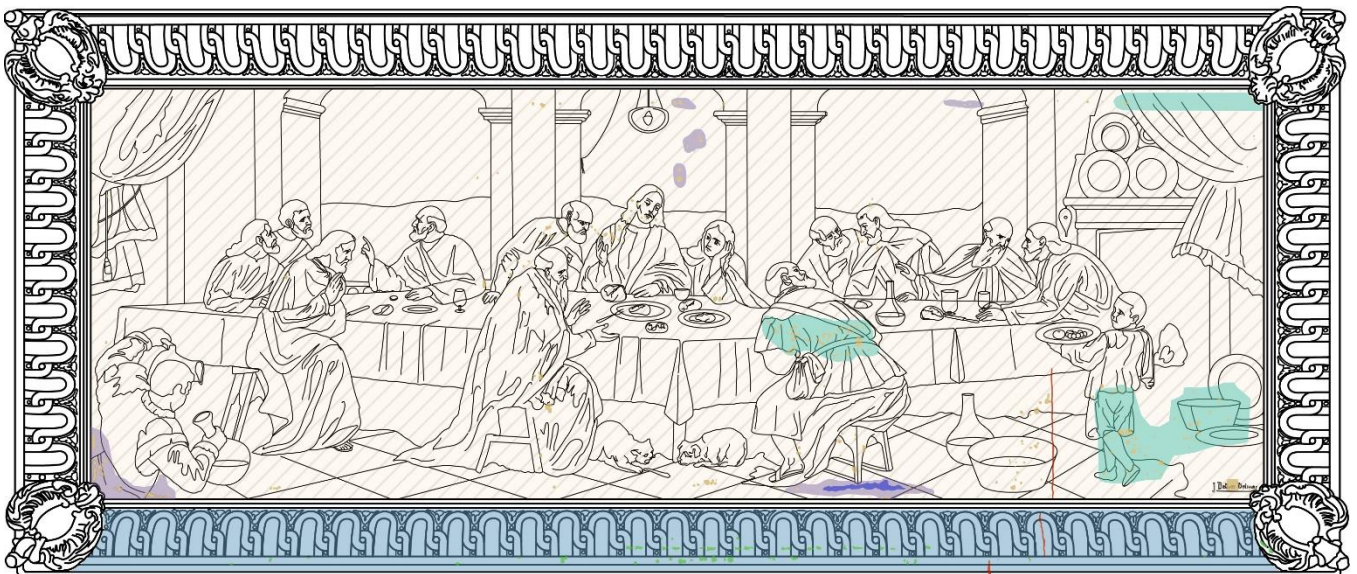
	Grietas		Manchas		Lagunas		Faltantes		Craqueladuras
	Repintes		Pulverulencia		Suciedad superficial				

Figura 34. Mapa de daños 2008.



Figura 35. Estado de conservación de la pintura mural en el año 2013. *Santa Cena*, José Bellver Delmás, 1953.



LEYENDA:










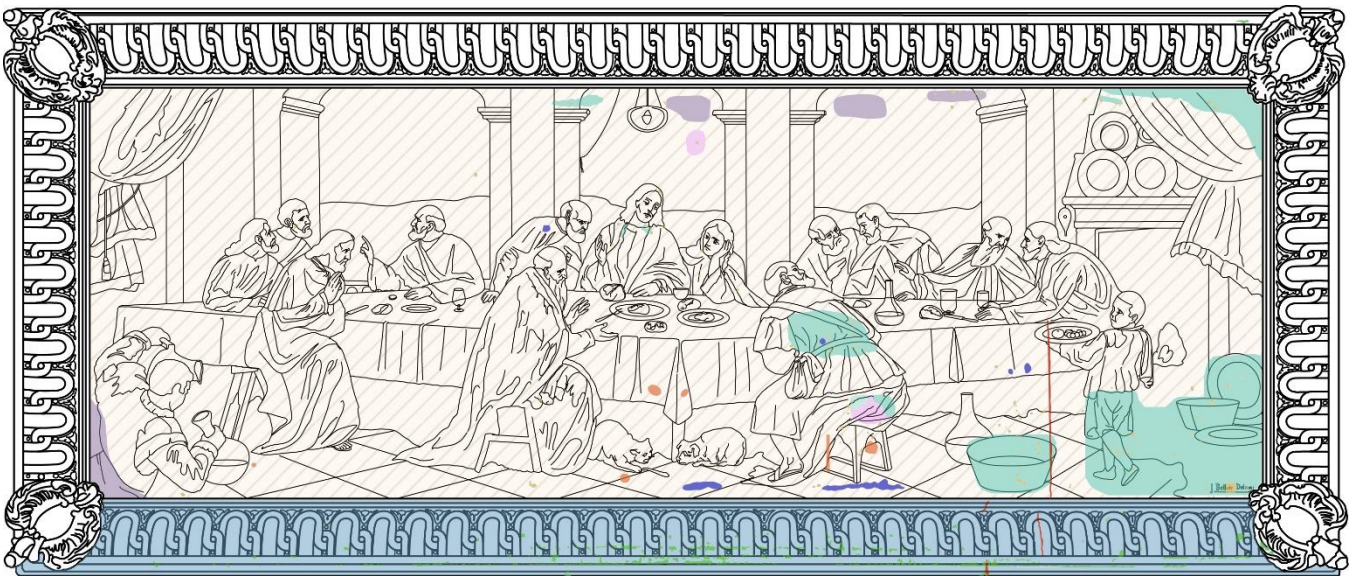
 Grietas	 Manchas	 Lagunas	 Faltantes	 Craqueladuras
 Repintes	 Pulverulencia	 Reintegraciones inapropiadas	 Suciedad superficial	

Figura 36. Mapa de daños 2013.



Figura 37. Estado de conservación de la pintura mural en el año 2019. *Santa Cena*, José Bellver Delmás, 1953.



LEYENDA:











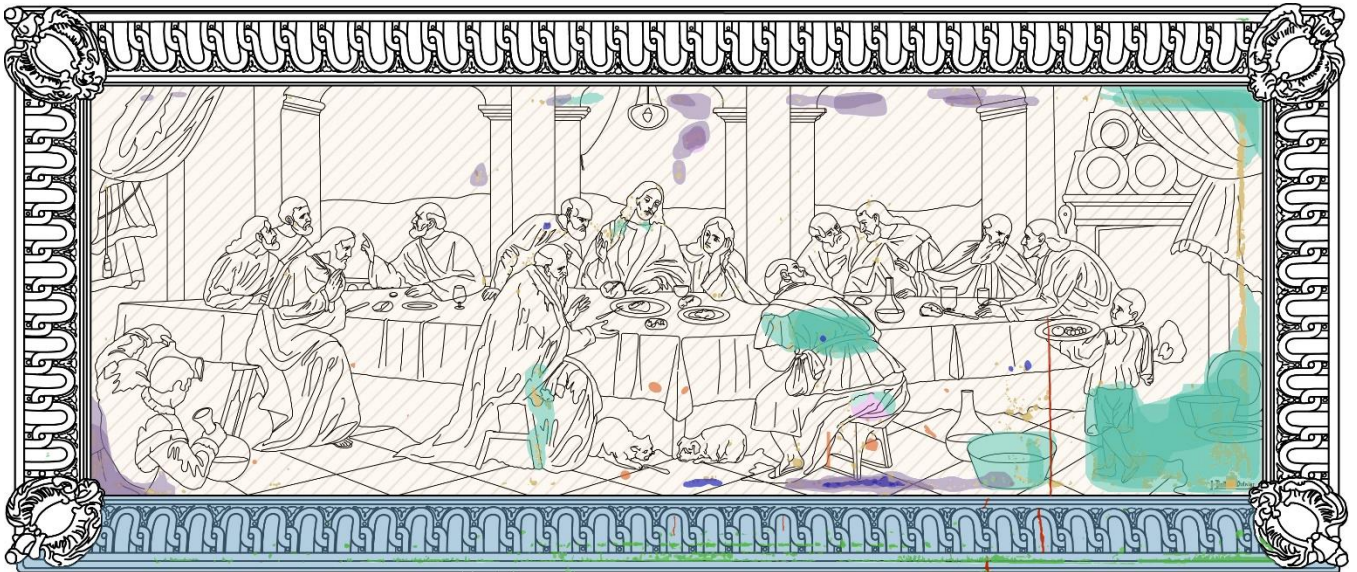
 Grietas	 Manchas	 Lagunas	 Faltantes	 Craqueladuras
 Repintes	 Pulverulencia	 Reintegraciones inapropiadas	 Abolsamientos	 Suciedad superficial

Figura 38. Mapa de daños 2019.



LEYENDA:











 Grietas	 Manchas	 Lagunas	 Faltantes	 Craqueladuras
 Repintes	 Pulverulencia	 Reintegraciones inapropiadas	 Abscesos	 Suciedad superficial

Figura 39. Mapa de daños: Conjunto de diagramas de 2008, 2013 y 2019.

En los mapas de daños aparecen interpretados gráficamente los objetos a intervenir, y en ellos se identifican los daños presentes. Esta agrupación de todos los diagramas (fig. 38) permite apreciar la cuantía aproximada de alteraciones padecidas por la obra de arte, en todo el período dedicado a su conservación. Propicia, además, establecer una comparativa entre las diferentes etapas transcurridas, orientando simultáneamente hacia el origen de las patologías y su área de repercusión.

Entre la escala de tonalidades semejantes, las coloraciones más oscuras señalan deterioros englobados a partir del año 2008 en adelante, y las de mayor claridad aquellos fechados más recientemente.

Las descamaciones y faltantes no se dan de forma homogénea por toda la superficie, sino que se concentran en zonas específicas, siendo reiterativas, especialmente en la parte derecha. Observando este itinerario, como mínimo es posible tener localizadas las áreas de riesgo, llevando un control de seguimiento sin descuidar la superficie restante.

5.3.4. Estado de conservación actual

La obra presenta un estado de conservación relativamente bueno si se tienen en consideración estadios anteriores, pero equiparada a otras obras del recinto o con mejores cotas de calidad posibles, de 2008 a 2013 sería catalogada de estado aceptable e incluso malo. Pues, dadas las condiciones que presenta, si no es asistida y tratada de forma periódica terminará por desprender gran parte de la capa pictórica, generando más pérdidas. De hecho, en la última visita realizada en noviembre de 2020 se observó cómo transcurrido poco más de un año de su intervención continúa aun descamándose poco a poco (fig. 39).



Figura 40. Desprendimiento de placas pictóricas, año 2020.

Hay que añadir la realización de nuevas reconstrucciones por parte de personal no cualificado en algunas zonas de la moldura para restablecer las formas mermadas, además de encontrarse nuevos repintes en este elemento decorativo cubriendo reconstrucciones y zonas sin reparar por igual (fig. 27).



Figura 41. Detalle de prolongación de grieta en pared, año 2013.

Por otro lado, las grietas permanecen en el muro, así como en la moldura, habiéndose producido cambios de aumento longitudinal de la brecha situada en el cuadrante inferior derecho de la obra, distinguible en los diagramas de daños⁵⁷ elaborados para este estudio. Con respecto a la documentación de años anteriores puede verse cómo la grieta de mayor tamaño ahora es más grande (figuras 40 y 41), con una diferencia que gira en torno a los 20 cm; en sentido ascendente, alcanza ya la mitad horizontal de la obra.

En lo relativo a los depósitos de impurezas en la superficie no se han observado cambios tras la última limpieza, mostrando un aspecto general bueno, apto para ser atentamente evaluado más adelante.



Figura 42. Dilatación de la misma grieta en pared, año 2019.

A parte de la inspección visual por anverso y reverso, se realizó una medición de la temperatura y la humedad relativa del habitáculo. En ese momento la estancia estaba siendo ventilada y el clima era lluvioso. Se trata de datos muy sujetos a la climatología de ese momento y a la estación del año ya que en verano los dígitos son muy distintos; sin embargo, otro detalle verificado a tener en cuenta es la afluencia de personal y de alumnado que pasa cada día por el comedor, en concreto: 280 alumnos, 8 monitores de comedor y 1 personal de limpieza⁵⁸.

Estos condicionantes provocan oscilaciones en el aumento y disminución de temperatura, vapores condensados e incluso movimientos del soporte, entre otras eventualidades de carácter antrópico o no, que repercutan indirectamente en la pintura.

⁵⁷ Ver figuras 34, 36, 38 y 39 en el subapartado 5.3.3., pp. 35-38.

⁵⁸ Datos facilitados por José Luís, responsable de secretariado y dirección, a 30 de octubre de 2020.

Con arreglo a lo visto en 2019-20, es menester no pasar por alto agentes que continúan incidiendo en el estado conservativo de la obra de arte. Empezando por la ya citada difícil convivencia entre el soporte y la técnica, la exposición reiterada a modificaciones de temperatura, proximidad a ventanas, la propia ubicación en un comedor de uso continuo, y la desprotección ante daños mecánicos o adhesión de cuerpos extraños como suciedad o salpicaduras de comida.

En relación con la ubicación, horizontalmente se sitúa el primer tercio de la pintura al nivel del suelo de la estancia contigua, y puede verse —y discernirse en partes ya restauradas— la afectación de determinados puntos como el lateral superior izquierdo, derecho e inferior derecho⁵⁹. Estos han sufrido un desprendimiento severo de la capa pictórica, siendo reintegrados con técnicas de *tratteggio*⁶⁰ e incluso algún repinte invasivo.

Resumiendo, el estado de la pintura, aunque no en su totalidad, es de fragilidad y gran susceptibilidad al desprendimiento frente al leve contacto o el rozamiento, revelando una acusada desunión entre estratos especialmente en zonas concretas. Pese a ello, múltiples áreas de la obra se encuentran consolidadas manteniendo actualmente una estabilidad aceptable de sujeción al soporte.

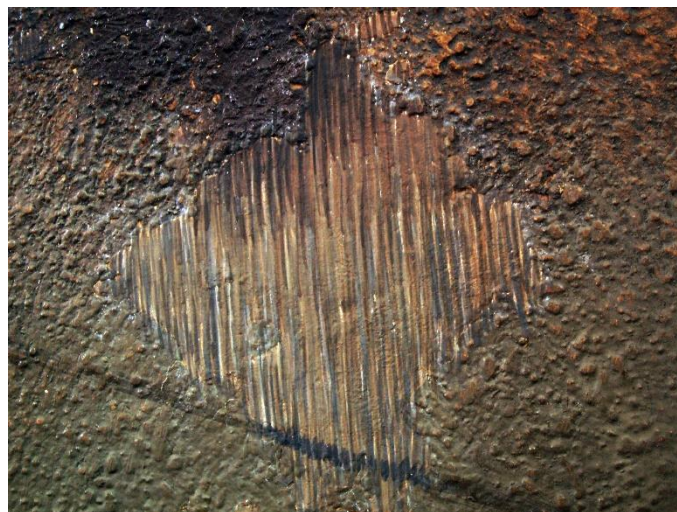


Figura 43. Reintegración cromática mediante *tratteggio* efectuada sobre una laguna con estuco. Restauración de la pintura mural titulada *Santa Cena*, José Bellver Delmás, 1953.

⁵⁹ Ver mapas de daños en el subcapítulo 5.3.3. *Intervenciones anteriores*, pp. 35-39.

⁶⁰ Término italiano también llamado *rigatino* o rayado. Es un tipo de reintegración cromática mediante la reproducción de las calidades pictóricas por medio de un patrón de líneas usualmente verticales trazadas de arriba abajo. Una variante común es el *tratteggio* modulado, que significa acompañar sutilmente el trazo con la forma del dibujo en la zona a reintegrar.

5.4. PROCESO DE RESTAURACIÓN



Figura 44. Uno de los dos focos de luz que iluminan la obra, por el flanco izquierdo de la sala en este caso.

Manteniendo en lo posible la fidelidad prístina a la obra que sostiene esta investigación, durante el período de verano del año 2019 se llevó a término la que sería, hasta fechas más avanzadas, la última intervención oficial con fines restaurativos y conservativos.

Abrazando el código moral, de manera ineludible la actividad efectuada queda supeditada a la obra de arte y no a la inversa⁶¹, atendiendo a los principios de reconocimiento, respeto y reversibilidad. Se detallan aquí, a efectos de ello, labores que tuvieron lugar y el orden establecido para su puesta en práctica, en concordancia con materiales y técnicas aplicados ya de forma antecedente por cuestiones de consonancia matérica.

“La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro.” (BRANDI, 2011, p. 15)

5.4.1. Preámbulo

En principio se realizó una aproximación general hacia las condiciones de la obra pictórica, valorando de forma global el estatus de conservación y captando aquellas alteraciones que requiriesen atención prioritaria.

Conociendo, en líneas generales la naturaleza, materiales utilizados y circunstancias que la rodean, se procedió a su inspección visual, registro y documentación previa, por vía escrita y fotográfica. Sin pasar por alto su forma, extensión y ubicación, adscritos a los del arte mural, se hizo la toma de imágenes, incluyendo planos de detalle en las partes afectadas localizadas.

Tras identificar el estado estructural, de superficie y de posibles elementos ajenos a ella, se inició el acondicionamiento de la zona de trabajo con una delimitación perimetral, atendiendo a protocolos de seguridad y planificación. Al ser temporada estival, la estancia se encontraba despejada, permitiendo mejor movilidad de maniobra y despliegue de medios.

Entre la disposición de materiales, herramientas y mecanismos necesarios, se aprovechó asimismo la iluminación existente en la sala (fig. 44), añadiendo otros dispositivos de alumbrado como la lámpara auxiliar de exploración con lupa (fig. 45), pero contando sobre todo con la luz natural de las ventanas.



Figura 45. Lámpara auxiliar de exploración con lupa. Se utilizó durante la intervención de la película pictórica, especialmente en procesos de consolidación, ya que permitía aplicar luz rasante y descubrir zonas craqueladas o con indicios de desprendimiento.

⁶¹ BRANDI, C. *Teoría de la Restauración*. España, Madrid: Alianza Editorial, S.A. - Fernández Ciudad, S.L., 2011., p. 15

5.4.2. Limpieza

La limpieza conlleva la retirada de depósitos superficiales y manchas que trastocan la percepción de la obra o pueden causar alteraciones físico-químicas⁶²; se busca, por tanto, dejar al descubierto los materiales originales que componen la obra y su estado presente. Esto implica no causar alteraciones sobre ella e intentar revelar la pátina⁶³ natural que le corresponde; cometido, en cambio, harto delicado.

Sorteando el estado de fragilidad que presentaba la pintura en las zonas con riesgo de desprendimiento, se practicó una limpieza mecánica muy suave, dividida en dos subtipos de intervención. La primera fue mediante brocha de pelo blando en zonas definidas, alrededor de la pintura y en la moldura, a fin de barrer depósitos de polvo y otras partículas fácilmente removibles⁶⁴. Para la segunda, se actuó sobre manchas concretas y cuerpos extraños adheridos a la superficie pictórica (fig. 46). En este ejercicio se utilizó instrumental quirúrgico —escalpelo y bisturí— con objeto de quitar salpicaduras y gotas resacas de pintura o material de estuco.

Por otro lado, para eliminar los supuestos restos de comida adherida y otras manchas de procedencia incierta, se ejerció contacto con un hisopo humectado en agua destilada. Esta fase de limpieza en húmedo permitió reblandecer la solidez estructural de la sustancia y facilitar su retirada.

5.4.3. Consolidación

Cuando se habla de consolidante⁶⁵ se hace referencia a aquella sustancia capaz de dotar de determinada resistencia mecánica y cohesión física a un material al penetrar en su estructura, en base a la porosidad de la superficie.

Gran parte de la obra mural presentaba descohesión, es decir, separación entre la película pictórica y el soporte (fig. 47), y desprendimiento de escamas. Por lo que se aplicó una mezcla de Acril™ 33 diluido en agua al 15%, dando solidez a la configuración, asegurando aquellas áreas con fragilidad, y, en otros casos, volver a recolocar o unir fragmentos desprendidos de la propia pintura.

El método de operación consistió en la inyección del producto mediante jeringuillas —de distinta medida según la zona de contacto—, respaldando la



Figura 46. Suciedad superficial. Posibles restos de comida adherida.



Figura 47. Descohesión. La fotografía muestra la separación de la capa de pintura con respecto al soporte.

⁶² ZALBIDEA MUÑOZ, M.A., REGIDOR ROS, J.L., PÉREZ MARTÍN, E. *La limpieza en obras de arte. Conceptos básicos*. Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2017., pp.2-3.

⁶³ Pátina: “Es la huella del paso del tiempo por los materiales, con legitimidad histórica. (...) se puede considerar pátina, no solo a un recubrimiento superficial, sino a todo un conjunto de efectos del proceso de envejecimiento de los materiales.” CALVO, A., *op. cit.* pp. 167-168.

⁶⁴ En el subcapítulo 5.4.6. se detallan imprevistos ocurridos más adelante, vinculados directamente con el grado de suciedad superficial.

⁶⁵ MUÑOZ VIÑAS, S. OSCA PONS, J. y GINORÉS SARRIÓ, I., *op. cit.*, p. 108.

expulsión del fluido y el derrame de excedente del mismo mediante la sujeción con algodón en un espacio de apoyo inmediato (ver figura 48).



Figura 48. Aplicación del material consolidante (Acril™ 33 al 15% en agua destilada).

5.4.4. Estucado

Con la finalidad de devolver la volumetría a las partes que presentaban pérdidas, se utilizó un estuco para reconstruir la volumetría de las lagunas, igualándolas al mismo nivel que el resto de la superficie.

El compuesto empleado es una masilla de tipo comercial denominada Polyfilla™. Ésta se presenta en polvo, por lo que al mezclarla con una cantidad concreta de agua —en este caso destilada— con ayuda de una espátula delgada de metal, se obtiene una pasta moldeable y consistente, adecuada para ser aplicada en la zona afectada. Aunque lo más habitual es superponerla con espátula, algunas pérdidas eran de dimensiones tan pequeñas que se recurrió al uso de pinceles para incorporarla; esto a su vez concedía un buen rango de maniobrabilidad a la hora de emular similitud entre texturas.

Antes de abandonar esta fase, convino retocar antiguas reintegraciones de estuco y pintura cuarteada⁶⁶. Para ello se usó espátula y papel abrasivo de granulometría media/alta, raspando con esmero y enmasillando de nuevo.

5.4.5. Reintegración pictórica

La acuarela es una técnica comúnmente utilizada en la mayoría de especialidades de restauración, pero sobre todo en pintura mural de interiores. Ofrece una adecuación de propiedades de calidad óptica, versatilidad matérica, libertad de trazo y reversibilidad, que la convierten en la elección idónea.

Debido al pequeño tamaño de las lagunas se escogió el puntillismo como técnica, porque daba un parecido más cercano a las texturas superficiales. A

⁶⁶ Se sospecha que estos resultados deriven de una aplicación incorrecta del estuco, posiblemente por una disparidad entre capas superpuestas.

través de este método de reintegración se transfirió un estilo ilusionista por selección cromática⁶⁷.

En cuanto a lagunas específicas de mayor tamaño, se eligió la técnica del *tratteggio*. Pues se trataba de actuar sobre reintegraciones anteriores en estado de deterioro o que presentaban una calidad por debajo de la requerida. En este sentido, se habla de agrietamientos, desprendimiento ante el menor contacto, así como de una paleta de color discordante, que alteraba la armonía en la lectura visual de algunos tramos del conjunto.

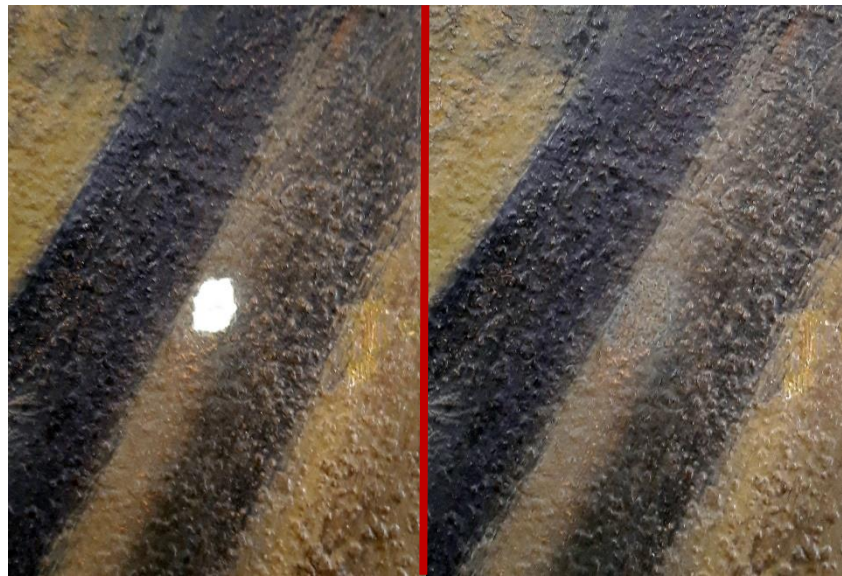


Figura 49. Comparativa entre el aspecto del estucado y su posterior reintegración por puntillismo.



Figura 50. Comparación antes y después de la consolidación, el estucado y la reintegración.

⁶⁷ La selección cromática o abstracción cromática “consiste en reconstruir la imagen y la grafía con colores puros seleccionados, descomponiendo el color a reintegrar, trabajando con colores complementarios, sin sobreponerlos completamente. De este modo se reproducen las características cromáticas tal y como las percibe el ojo humano.”. CALVO, A., *op. cit.* p. 204.

5.4.6. Dificultades encontradas y su resolución

— El evidente estado de fragilidad de la capa pictórica en puntos específicos fue un hándicap con el que hubo que lidiar durante todo el proceso. El apartado de limpieza se efectuó con sumo cuidado, y, en la consolidación, la sujeción con algodón mientras se inyectaba el Acril™ 33 evitó desprendimientos (fig. 48).

— Ante la peculiar naturaleza mixta de esta pintura mural al seco, que da a entender un antagonismo entre materiales convivientes, poco pudo hacerse, salvo ceñirse a unos estándares de precaución y tacto. Lo ideal, según se detalla más adelante, es llevar al día un programa de conservación preventiva que minimice los deterioros. Prestando atención a los cambios es posible anticiparse a los factores que inciden en su estabilidad física para reaccionar con prontitud.

— Otro contratiempo fueron los repintes sobre la pintura original que a su vez se unían con reintegraciones inapropiadas. Al operar sobre estos se manchaban ambas superficies en una mezcla de colores: el añadido, el del repinte y el del original. A propósito de los repintes, con agua, pincel y algodón o papel absorbente se trató de retirar la pintura invasiva. En algunas zonas la mejor alternativa transitoria fue no intervenir, a razón de no desmejorar la estética.

— Una incidencia significativa fue la desprotección ante unas reformas que ocurrieron en la misma sala. Durante la restauración comenzaron repentinamente las obras de albañilería⁶⁸ para cambiar todas las ventanas del comedor; deliberadamente, realizaron su trabajo sin el menor cuidado, resguardo o aislamiento con respecto a la pintura y los elementos de la estancia. El residuo que con diferencia estuvo más presente depositándose en todos los recovecos fue el polvo, en cantidades desmesuradas, lo cual repercutió en los niveles de suciedad superficial. En contraposición, se trató de mantener la obra de arte y sus inmediaciones en las mejores condiciones.

— Al ser un gran formato, localizar todos los daños no era del todo fácil, así que, aun habiendo establecido un orden de intervención, durante su desarrollo se intercalaron procesos de consolidación estructural, reconstrucción volumétrica y reintegración pictórica, según iban apareciendo daños. Aunque supuso un leve descuadre de la planificación de trabajo, se mantuvo un orden de intervención controlado y progresivo, pudiendo llegar a completar toda la extensión.

⁶⁸ Véase figura 66, en **Anexo I**, p. 64.

6. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Una de las metas más importantes de este proyecto es idear un plan de conservación preventiva dirigido a interceptar el origen de los factores que dañifican la obra pictórica. En consecuencia, con arreglo a las pesquisas contempladas se propone en las siguientes líneas un protocolo de cuidado y salvaguarda que incluye la representación artística definida al tiempo que su entorno próximo, el cual, tratándose de una pintura mural, está inherentemente ligado a ella. Asumiendo las causas que pueden comprometer su estado, se han diferenciado las de la propia estructura material, de aquellas externas a la obra.

6.1. FACTORES INTRÍNSECOS

La convivencia de materiales, el soporte y la técnica pictórica: Es sin lugar a dudas la causa más dañina, ya que se trata de factores fisicoquímicos interiorizados en la propia composición pictórica y su soporte. Durante años de estudio se ha conseguido decelerar la degradación, no así detenerla. Por tanto, en un principio se tratará de seguir actuando bajo las mismas pautas, es decir, dando consistencia y solidez a las zonas debilitadas previniendo más pérdida de pintura original y evitando así recurrir al estucado o la reintegración cromática. Podría, además, realizarse la restitución de faltantes de la moldura.

Mantenimiento: Es imprescindible llevar un seguimiento atendiendo frecuentemente el estado y necesidades de la obra; esto compromete la capa pictórica y el soporte a partes iguales: uno no puede concebirse sin el otro. El intrusismo laboral está a la orden del día, afectando seriamente a la perdurabilidad de las obras de arte. Por ello, es imperativo que sea un especialista titulado quien supervise regularmente la pintura mural, ejecutando, de ser indispensable, las intervenciones convenientes. Los mapas de daños son un buen indicativo para evaluar la evolución de las alteraciones.

6.2. FACTORES EXTRÍNSECOS

Adherencia de suciedad superficial: Es necesario mantener unas condiciones de limpieza óptimas en la superficie, evitando futuras complicaciones y degradaciones. El mantenimiento, efectuando una limpieza correcta al año o a los dos años, evitaría la intromisión de personal no cualificado que podría provocar pérdida de nuevas escamas de pintura. La obra se encuentra en un comedor, lo que significa que está en presencia constante de personas —en su mayoría niños— y elementos que pueden ensuciar: la comida. Además de concienciar, se propone dejar una distancia

prudencial entre las mesas de los comensales y la obra pictórica, para evitar posibles percances. Se propone la elaboración y colocación de un panel/cartel informativo que indique el comportamiento a seguir frente a la obra.



Figura 51. Data logger USB. Uno de los modelos más asequibles utilizado en el sector de la conservación y la restauración de bienes culturales.

Temperatura y humedad: Exposición a continuas variaciones de temperatura y condensaciones de humedad por afluencia de personas en el establecimiento, o factores ambientales. Como primera medida sería interesante incluir un *data logger*⁶⁹ para constatar datos de Tº y HR, pues estos registros permitirán identificar momentos conflictivos, pudiendo actuar sobre ellos con los medios disponibles. Queda descartado el uso de sistemas antincendios por aspersión de agua dado el tipo de obra y los materiales que integra. Se aconseja mantener una humedad relativa entre los 20º y los 40º.

Iluminación: Si se desea crear realmente un ambiente que garantice la calidad visual de la obra y la propiedad de los materiales, deben tenerse en cuenta las fuentes de luz⁷⁰ que actúan directa e indirectamente sobre ella. Principalmente se perciben tres orígenes: la ventana del lado derecho, que da luz natural, y los dos focos que proyectan uno a cada lado de la sala (fig. 44).

Como medida para las altas proporciones de luz natural se propone instalar vidrio laminado o tintado, películas autoadhesivas o filtros UV de acetato para recubrir el cristal de la ventana. En cuanto a los focos, debe calibrarse su intensidad en una media de 150 a 180 luxes⁷¹; también es admisible la incorporación de filtros para lámparas, cuya vida útil suele ser bastante prolongada; regulando los tiempos de exposición esto sería prescindible. Al coexistir los pigmentos de la obra y las acuarelas de las reintegraciones, el contacto con la luz diurna debería controlarse mediante la persiana más cercana a determinadas horas del día.

Incendio: Si bien el contorno de la obra no incluye medios —salvo la instalación eléctrica— que puedan considerarse una amenaza *per se*, el riesgo por incendio no debe desestimarse, por otras razones. Sigue tratándose de un comedor que comunica puerta con puerta con la cocina, situada justo en la zona de servicio de al lado (ver fig. 10). Aun distanciada por la prolongación de

⁶⁹ El *data logger* es un dispositivo digital que mide y almacena datos, especialmente la temperatura y la humedad relativa del ambiente; realiza mediciones a intervalos programados, almacenando los resultados junto con la fecha y la hora del registro para ser posteriormente clasificados en un sistema informático. MUÑOZ VIÑAS, S., OSCA PONS, J. y JIRONÉS SARRIÓ, I., *op. cit.*, p. 113.

⁷⁰ “La luz puede modificar los colores y descomponer los materiales (...) no solo provoca decoloración (...) sino que también ocasiona el debilitamiento de los tejidos y la destrucción de los aglutinantes.”. VAILLANT CALLOL, M., DOMENECH CARBÓ, M.T., VALENTÍN RODRÍGO, N., 2003. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia. Editorial UPV. ISBN 9788497054201., p. 111.

⁷¹ GUEROLA BLAY, Vicente. “Procesos, técnicas y materiales del dibujo. Módulo 1, reintegración”. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España. 19 sept. 2016.

la sala, todo el mobiliario es de madera, esto sería un nexo cuya combustión podría hacer llegar las llamas a la obra. Uno de los medios ya disponibles es la distribución de extintores por todo el recinto, dos de ellos dentro del mismo comedor. Los detectores de incendio son una alternativa que evitaría los efectos producidos por el uso de extintores⁷² o hidrantes.

Relación obra-entorno: Mantener una estabilidad constante entre la obra y sus alrededores, evitando alteraciones en su emplazamiento y estableciendo las medidas de protección física que correspondan en cada situación. Esto prevendrá sucesos puntuales como los ya mencionados⁷³ o contra otro tipo de eventos de su entorno. Aislar la zona mediante el recubrimiento con material textil o celulósico —papel, cartón— y la protección de elementos decorativos en la moldura con espumas o cartones, puede funcionar.

Control de plagas: Es un factor que realmente no afecta a la pintura mural en cuestión, pero que sí está relacionado con el territorio metropolitano donde habita. Hay que recordar que se halla en un edificio antiguo en pleno centro de la ciudad, y como tal, mantiene con periodicidad unas condiciones mínimas de salubridad. Esto podrá evitar la proliferación de organismos, del tipo arácnido u otras alimañas, que puedan repercutir en el estado de conservación. Las fumigaciones se realizarán de manera puntual cuando sea estrictamente necesario, protegiendo debidamente la obra mural.

Interacción, robo o vandalismo: Al encontrarse en un lugar concurrido, está expuesta a padecer lesiones, golpes o arañazos, derivados del comportamiento colectivo. Se invita a trabajar en la formación del personal del centro e impartir talleres didácticos y de difusión entre los alumnos, estudiando los puntos débiles y recursos al alcance, como poner en marcha la colocación de carteles de concienciación para quienes acceden a diario a ella.

Divulgación: Relacionado con el punto anterior, plantear un medio para dar a conocer y difundir la importancia de estos bienes, sea por iniciativa del colegio o con ayuda de alguna entidad colaboradora. Así también, instruir tanto al personal como a las nuevas generaciones estudiantiles sobre el valor artístico, histórico e identitario que poseen. Se considera importante, luego, respetarlas y cuidarlas, en calidad del legado sociocultural transferible que suponen. El conocimiento y la comprensión son uno de los mejores métodos de prevención para el amparo de los bienes culturales. La creación de una plataforma virtual de fácil acceso con información amena y detallada de todo el contenido de interés es una buena iniciativa para desarrollar esta propuesta.

⁷² Algunos extintores pueden ser un foco de contaminación atmosférica, por ello se emplean tres tipos de sustancias: agua, CO₂ y metanos halogenados. VAILLANT CALLOL, M., DOMENECH CARBÓ, M.T., VALENTÍN RODRÍGO, N., *op. cit.*, p. 106.

⁷³ Véase subcapítulo 5.4.6., cuarto párrafo.

7. CONCLUSIONES

Cumpliendo con los objetivos marcados al inicio de este proyecto, se presentan las conclusiones a las que se ha llegado. Cada una corresponde a aquellos objetivos específicos que de manera global enmarcan el propósito principal, que es: desarrollar el estudio técnico de la pintura mural de José Bellver —titulada *Santa Cena*—, comprendiendo las razones de su deterioro e intentando abordar una estrategia para su conservación.

1. En origen, se contextualiza la creación de la obra retrocediendo hasta la época en que aparece la orden religiosa que será cuna de la misma. Bajo unas circunstancias sociopolíticas posteriores, se exponen los numerosos desplazamientos de las escuelas pías, resumiendo brevemente lo que supuso su trayecto hasta el tiempo actual y el asentamiento definitivo del colegio.

2. Los acontecimientos de aquellos años de posguerra justifican los principios que influirán en los aspectos creativos e iconográficos representados en la imagen. De igual modo, se escogió la técnica de la pintura mural, muy característica en estos entornos profesos, independientemente de las variaciones que subyacen en su textura.

3. De acuerdo a los documentos revisados relativos a textos manuscritos del autor, estudios realizados sobre su obra y análisis con SEM y FTIR de muestras obtenidas en momentos anteriores a la elaboración de este trabajo, en los que se determina la existencia de materiales aglutinantes grasos y proteicos, se teoriza que estamos ante una pintura mural mixta. En su constitución se encuentran el óleo, pigmentos varios y probablemente silicato potásico, por lo que todavía no debe etiquetarse la obra entera bajo una sola técnica. Es necesario indagar en este aspecto, continuando con analíticas decisivas de las capas que categoricen concretamente la técnica y materiales que usó J. Bellver.

4. La primera restauración —año 2008— sí que se ocupa de restituir lagunas que parecen seguir una forma específica que recuerda al recorrido de un conducto intramural, por la zona superior derecha. No obstante, se conoce de primera mano que el sistema de tuberías se desinstaló, no debiendo suponer un problema hoy por hoy. Salvo el agrietamiento del muro, no hay prueba de que el origen de las patologías se deba a la ubicación o a la arquitectura del lugar; por lo que de nuevo se pone en el punto de mira a la incompatibilidad entre materiales, como el yeso que conforma el soporte, y el tipo de pintura.

5. El estado de conservación que se observó en 2019, entre malo y aceptable, presentaba considerables daños; tras su intervención, se logró otorgar más consistencia a la película pictórica, resolviendo mediante la reintegración la interrupción narrativo-figurativa que asimismo suponían las numerosas descamaciones. Un año después, durante la visita a finales de 2020 se comprobó que presentaba una estética bastante buena, aunque se han producido pequeños desprendimientos puntuales. En cuanto a esto, sería conveniente organizar la próxima campaña de intervención para consolidar nuevas áreas.

6. Como se ha visto en los diagramas, las alteraciones de periodos sucesivos se mantienen acentuadas en las mismas áreas. Esto permite hacerse una idea de por dónde llevar un control de preferencia de la investigación. La conclusión llegaría al punto de poder establecer una comparativa entre análisis con respecto a las zonas “sanas”, lo que podría conducir a nuevos descubrimientos.

7. En todas las operaciones, atendiendo al estado de gravedad de la pintura, se han empleado los mismos procedimientos y materiales base de restauración. La única variante ha sido el descarte del uso de Paraloid™ B 72 en 2013 y 2019. En cuanto a lo que a metodología se refiere, la consolidación estructural, la reconstrucción volumétrica y la reintegración pictórica de lagunas continúa invariable. Los resultados se han calificado de satisfactorios y no se prevé necesidad de cambio; sin embargo, es interesante plantear un método de fijación que asegure la superficie en su totalidad para evitar más descamaciones.

8. Con la finalidad de impedir el menoscabo de los materiales que integran la obra de arte en su plenitud, se han propuesto unas medidas preventivas de conservación a raíz de aquellos factores que se estima importante afrontar.

Como observación personal, veo necesario seguir de cerca la obra, cuidar su mantenimiento y, sobre todo, continuar adelante con análisis exhaustivos de capas externas e internas, no descartando otro tipo de comprobaciones. Añadir que este trabajo final se ha abordado desde el cariño y la profesionalidad, con la expectativa de elaborar un tratado a la altura del autor y su obra.

Por último, se puede concluir que los objetivos perseguidos han quedado cubiertos; a falta de cumplir con la última pretensión del proyecto, convirtiéndolo en una sugerencia de futuro para profesionales y estudiosos del campo de la restauración de bienes culturales. El modelo de temas planteados en este trabajo supone una contribución a los esquemas ya conocidos, en la medida en que la información recogida facilitará unas vías de enlace a siguientes investigaciones que lo tomen como punto de partida.

8. BIBLIOGRAFÍA

AGRAMUNT LACRUZ, C, F. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX. Tomo I*. Valencia: Editorial Albatros, 1999. ISBN: 84-7274-241-5.

ÁLVAREZ CABALLERO, A. *Estudio de los murales de postguerra ubicados en colegios religiosos de Valencia. Primera fase para la catalogación técnica*. Trabajo Final de Grado. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2014.

ArteHistoria. [En línea]. [Consultado el 21 de octubre de 2020]. Disponible en: <<https://www.artehistoria.com/es>>

AA. VV. *La Santa Biblia.*, 1988. 11ª ed. Madrid: Ediciones Paulinas. ISBN: 84-285-1275-2.

BBC NEWS World. *Jesus Christ's Last Supper 'was on a Wednesday'*. [En línea]. [Consultado el 23 de octubre de 2020]. Disponible en: <<https://www.bbc.com/news/world-13114124>>

BOENZI, FRANCESCA PAOLA, MARTÍN REY, SUSANA, CASTELL AGUSTÍ, MARÍA y UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA. SERVICIO DE ALUMNADO – SERVEI D&APOS; ALUMNAT, 2016. *El marouflage en pintura sobre lienzo: estudio experimental de los adhesivos empleados en su evolución histórica*. S.L.: s.n.

BRANDI, C. *Teoría de la restauración*. España, Madrid: Alianza Editorial, S.A. - Fernández Ciudad, S.L., 2011. ISBN: 978-84-206-4138-6.

CALVO, A. *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. ISBN: 84-7628-194-3.

CENACOLOVINICIANO. *Leonardo's Last Supper Museum*. [En línea]. [Consultado el 23 de octubre de 2020]. Disponible en: <<https://cenacoloviniciano.org/>>

COLLADO JAREÑO, C. *La pintura mural en la ciudad de Valencia durante el franquismo 1939-1975. Un estudio de catalogación*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1989.

DE LA PLAZA ESCUDERO, L. *Diccionario visual de términos arquitectónicos*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2012. ISBN: 9788437629971.

DIALNET. [En línea]. [Consultado el 16 de julio de 2020]. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/>>

DISCOVERY HISTORY. *Documentaries Full Length The Last Supper – Mysteries of the Bible*. [En línea]. [Consultado el 21 de octubre de 2020]. Disponible en: <<https://youtube.com/watch?v=EFeaUsOuEic>>

Escuelas Pías de Alcira. En: Page Version ID: 118658005, *Wikipedia, la enciclopedia libre*. [En línea], 2019. [Consultado el 5 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Escuelas_P%C3%ADas_de_Alcira&oldid=118658005>

FUNDACIÓ ESCOLAPIES, Escolapias Valencia. [En línea]. [Consultado el 20 de agosto de 2020]. Disponible en: <<https://escolapiasvalencia.org/bienvenidos/historia/>>

GUEROLA BLAY, Vicente. “Procesos, técnicas y materiales del dibujo. Módulo 1, reintegración”. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España. 19 sept. 2016.

IGLESIA DE LA SANTÍSIMA CRUZ O IGLESIA DEL CARMEN. [En línea]. [Consultado el 14 de enero de 2020]. Disponible en: <<http://www.jdiezarnal.com/valenciaiglesiadelcarmen.html>>

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN VICENTE MARTIR. *Parròquia San Vicent Màrtir*. [En línea]. [Consultado el 14 de enero de 2020]. Disponible en: <<http://www.jdiezarnal.com/benimametiglesiasanvicente.html>>

IGLESIA DE SAN LORENZO. *Sant Llorenç*. [En línea]. [Consultado el 14 de enero de 2020]. Disponible en: <<http://www.jdiezarnal.com/valenciaiglesiadesanlorenzo.html>>

Instituto Geográfico Nacional. *Centro Nacional de Información Geográfica*. [En línea]. [Consultado el 19 de octubre de 2020]. Disponible en: <<https://www.ign.es/web/ign/portal>>

La Capilla Sixtina» La Última Cena. [En línea]. [Consultado el 4 de noviembre de 2020]. Disponible en: <<https://lacapillasixtina.es/la-ultima-cena/>>

MAYER, R. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Ediciones Tursen Hermann Blume, 1993. ISBN: 84-87756-17-4.

Ministerio de educación, cultura y deporte. *Conservación Preventiva*. [En línea]. [Consultado el 11 de noviembre de 2020]. Disponible en: <<https://ipce.culturaydeporte.gob.es/conservacion-y-restauracion/conservacion-preventiva.html>>

Ministerio de educación, cultura y deporte. *Tesoros del Patrimonio Cultural de España*. [En línea]. [Consultado el 14 de octubre de 2020]. Disponible en: <<https://www.ign.es/web/ign/portal>>

MUÑOZ VIÑAS, S., OSCA PONS, J., y GIRONÉS SARRIÓ, I. *Diccionario de materiales de restauración*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2014. ISBN: 978-84-460-2588-7.

MUY HISTORIA. *El franquismo, historia de una dictadura hecha a medida*. [En línea]. [Consultado el 19 de septiembre de 2020]. Disponible en: <<https://www.muyhistoria.es/contemporanea/fotos/el-franquismo-historia-de-una-dictadura-hecha-a-medida/8>>

Orden de las Escuelas Pías - WikiPía. [En línea]. [Consultado el 5 de septiembre de 2020]. Disponible en: <http://wiki.scolopi.net/w/index.php?title=Orden_de_las_Escuelas_P%C3%ADas>

OSETE, L., DOMÉNECH M.T. *Informe Analítico*. Instituto de Restauración del Patrimonio, 2012.

R.A.E. *Real Academia Española*. [En línea]. [Consultado el 31 de marzo de 2020]. Disponible en: <<https://dle.rae.es/diccionario>>

SÁNCHEZ-PONS, M., 2012. *Murals valencians dels segles XX i XXI: la web com a Plataforma de difusió del seu coneixement.*, no 25 ISSN: 1130-0574.

SOLER BLÁZQUEZ, V.J. *Origen y establecimiento de las escuelas pías en Valencia*. Tesis Doctoral. Valencia. Universidad CEU Cardenal Herrera, Dpto. Humanidades, 2017.

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA. *Glosario C+R*. [En línea]. [Consultado el 26 de octubre de 2020]. Disponible en: <<http://glosario.lidr.webs.upv.es/>>

VAILLANT CALLOL, M., DOMENECH CARBÓ y M.T VALENTÍN RODRIGO, N., 2003. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2003. ISBN: 84-9705-420-2.

VALERO REDONDO, M. *José Bellver, muralista valenciano del siglo XX. Catalogación de sus obras murales y aproximación a las técnicas pictóricas empleadas*. Trabajo Final de Máster. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

ZALBIDEA MUÑOZ, M.A. *Materiales y técnicas para la reintegración pictórica y volumétrica: procedimientos pictóricos-escultóricos y material auxiliar*. Temario, unidad 3 (docente). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2017., p. 28.

ZALBIDEA MUÑOZ, M.A., REGIDOR ROS, J.L., PÉREZ MARTÍN, E. *La limpieza en obras de arte. Conceptos básicos*. Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2017., p. 8.

9. ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS

A continuación, se han enumerado las imágenes utilizadas, así como su procedencia. Las fotografías de origen no catalogado en la descripción son de autoría propia, al igual que las tablas y las gráficas.

Figura 1.	<i>Santa Cena</i> , José Bellver, 1953.	pág. 10
Figura 2.	Fachada de la Iglesia de las Escuelas Pías (iglesia de San Joaquín, s. XVIII), en la calle Carniceros 6 de la ciudad de Valencia. 2021.	pág. 12
Figura 3.	Demarcación limítrofe del barrio de Extramuros. Imagen extraída de: Google Maps. [Consulta: 19-10-2020]. Disponible en: < https://www.google.es/maps/place/Extramurs,+Valencia/@39.4685891,0.4044086,5762m/data=!3m2!1e3!4b1!4m5!3m4!1s0xd604f46f6b4b85d:0x26f41af9803fff3!8m2!3d39.4728624!4d-0.3866074?hl=es >	pág. 13
Figura 4.	Colegio San José Madres Escolapias. Imagen extraída de: Instituto Geográfico Nacional. [Consulta: 19-10-2020]. Disponible en: < ">http://signa.ign.es/signa/Pege.aspx?>	pág. 13
Figura 5.	Capilla de la iglesia del colegio.	pág. 14
Figura 6.	Sala de Actos, zona palco.	pág. 14
Figura 7.	José Bellver Delmás. Imagen extraída de fuentes de internet. [Consulta: 14-11-2019]. Disponible en: < https://www.todocoleccion.net/arte-catalogos/jose-bellver-delmas-nacido-valencia-1806~x74703919 >	pág. 15
Figura 8.	Fotografía de José Bellver. Imagen extraída de: VALERO REDONDO, M. <i>José Bellver, muralista valenciano del siglo XX: catalogación de sus obras murales y aproximación a las técnicas pictóricas empleadas</i> . Trabajo Final de Máster. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009, p. 14. Fotografía cedida por la familia del artista y desclasificada gracias al Trabajo Final de Máster de María Valero.	pág. 16

- Figura 9.** Plano de la distribución del colegio. Imagen extraída del Trabajo Final de Grado de ÁLVAREZ CABALLERO, A. *Estudio de los murales de postguerra ubicados en colegios religiosos de Valencia. Primera fase para la catalogación técnica*. Valencia: UPV, 2014, p. 36. pág. 19
- Figura 10.** *La última cena*, Leonardo da Vinci, 1498. Imagen extraída de: *Wikimedia Commons*. [Consulta: 25-10-2020].
Disponible en:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Last_Supper_-_Leonardo_Da_Vinci_-_High_Resolution_32x16.jpg> pág. 20
- Figura 11.** *Comunión de los apóstoles*, Fra Angélico, h.1450. Imagen extraída de: *Wikimedia Commons*. [Consulta: 25-10-2020].
Disponible en:
<https://es.wikipedia.org/wiki/La_%C3%9Altima_Cena#/media/Archivo:Comunione_degli_apostoli,_cella_35.jpg> pág. 21
- Figura 12.** *Santa Cena*, José Bellver, 1953. pág. 21
- Figura 13.** *Santa Cena* (detalle de vaso), José Bellver, 1953. pág. 22
- Figura 14.** *Santa Cena* (detalle de copas), José Bellver, 1953. pág. 22
- Figura 15.** *Santa Cena* (detalle de gato y perro), José Bellver, 1953. pág. 23
- Figura 16.** Plano general sin moldura. *Santa Cena*, José Bellver, 1953. pág. 24
- Figura 17.** Tonalidades *intonaco* (detalle). Imagen extraída de los archivos fotográficos de la restauración del año 2008. pág. 27
- Figura 18.** Brillos producidos por la reflexión de la luz en la capa pictórica. pág. 27
- Figura 19.** Fragmentos desprendidos de la superficie de la pintura. Imagen extraída del informe FTIR de 2012, p. 2. pág. 28
- Figura 20.** Escala de las magnitudes físicas entre las escamas. Imagen extraída del informe FTIR, 2012, p. 2. pág. 28
- Figura 21.** Adorno oblicuo superior derecho (detalle). Imagen extraída de los archivos fotográficos de la restauración del año 2013. pág. 30
- Figura 22.** Posibles restos de pan de oro (detalle). pág. 30
- Figura 23.** Vista general de la moldura y acotación de sus dimensiones. pág. 30
- Figura 24.** Gota de salpicadura. Posible pintura de interior o tipología de estuco. pág. 31
- Figura 25.** Mancha de posibles restos de comida. pág. 31

Figura 26.	Detalle de abolsamientos.	pág. 31
Figura 27.	Grieta ascendente, 60-80 cm aprox.	pág. 31
Figura 28	Verificación de repintes en la moldura.	pág. 32
Figura 29.	Faltantes en los elementos estructurales de la moldura.	pág. 32
Figura 30.	Agrietamiento estructural de la moldura.	pág. 32
Figura 31.	Mapeado de localización de la tubería del agua, actualmente en uso. Imagen editada de la original, extraída del Trabajo Final de Grado de ÁLVAREZ CABALLERO, A. <i>Estudio de los murales de postguerra ubicados en colegios religiosos de Valencia. Primera fase para la catalogación técnica.</i> Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2014, p. 36.	pág. 32
Figura 32.	Instalaciones de la tubería del agua en el pasillo contiguo al comedor. Colegio San José Madres Escolapias, Valencia. Foto realizada y cedida por José Luís Tatay, director de secretaría del centro educativo Escolapias, el 9 de noviembre de 2020.	pág. 33
Figura 33.	Estado de conservación de la pintura mural en el año 2008. Imagen extraída de los archivos fotográficos de la restauración del año 2008.	pág. 36
Figura 34.	Mapa de daños 2008.	pág. 36
Figura 35.	Estado de conservación de la pintura mural en el año 2013. Imagen extraída de los archivos fotográficos de la restauración del año 2013.	pág. 37
Figura 36.	Mapa de daños 2013.	pág. 37
Figura 37.	Estado de conservación de la pintura mural en el año 2008. Imagen extraída de los archivos fotográficos de la restauración del año 2019.	pág. 38
Figura 38.	Mapa de daños 2019.	pág. 38
Figura 39.	Mapa de daños: Conjunto de diagramas de 2008, 2013 y 2019.	pág. 38
Figura 40.	Desprendimiento de placas pictóricas, año 2020.	pág. 39
Figura 41.	Detalle de prolongación de grieta en pared, año 2013.	pág. 39
Figura 42.	Dilatación de la misma grieta en pared, año 2019.	pág. 39

- Figura 43.** Reintegración cromática mediante *tratteggio* aplicada sobre una laguna con estuco. Imagen extraída de la documentación fotográfica realizada durante la restauración de 2013 en la pintura mural de José Bellver, situada en el comedor del colegio San José Madres Escolapias de Valencia. pág. 40
- Figura 44.** Uno de los dos focos que iluminan la obra por el lateral izquierdo de la sala, en este caso. Noviembre de 2020. pág. 41
- Figura 45.** Lámpara auxiliar de exploración con lupa. Julio de 2019. pág. 41
- Figura 46.** Suciedad superficial. Julio de 2019. pág. 42
- Figura 47.** Descohesión. Julio de 2019. pág. 42
- Figura 48.** Aplicación del material consolidante. Imagen extraída de la documentación fotográfica realizada durante la restauración de 2008 en la pintura mural de José Bellver, situada en el comedor del colegio San José Madres Escolapias de Valencia. pág. 43
- Figura 49.** Comparativa entre el aspecto del estucado y su posterior reintegración por puntillismo. Julio, 2019. pág. 44
- Figura 50.** Comparación antes y después de la consolidación, el estucado y la reintegración. Julio, 2019. pág. 44
- Figura 51.** *Data logger* USB. Imagen extraída de: Data logger... y más. [Consulta: 16/03/2021]. Disponible en: <<https://www.dataloggerymas.es/dataloggerymas/873302/data-logger-usb-de-temperatura-y-humedad-sin-display-con-software-incluido-en-ingles.html>> pág. 47

ANEXO DE IMÁGENES

- Figura 52.** Comparación. pág. 60
- Figura 53.** Comparación. pág. 60
- Figura 54.** Comparación. pág. 60
- Figura 55.** Comparación. pág. 61
- Figura 56.** Comparación. pág. 62
- Figura 57.** Fotografía del grave estado de desprendimiento que presentaba la pintura en algunas zonas. Jul., 2008. pág. 63

Figura 58.	Primer plano de la grieta del muro y laguna. Jul., 2008.	pág. 63
Figura 59.	Consolidación superficial.	pág. 63
Figura 60.	Velos blanquecinos.	pág. 63
Figura 61.	Detalle de descamación de la pintura en la zona inferior izquierda. Jul., 2013.	pág. 64
Figura 62.	Restauración en la pintura mural del comedor del colegio escolapias.	pág. 64
Figura 63.	Entrada principal al colegio Escolapias. Mzo., 2021.	pág. 64
Figura 64.	Comedor al comienzo de la intervención de 2019.	pág. 64
Figura 65.	Paleta de colores utilizada para las reintegraciones.	pág. 64
Figura 66.	Escenario de las reformas del comedor durante la intervención a la pintura mural de J. Bellver. Jul., 2019.	pág. 65
Figura 67.	Cantidad de polvo depositado sobre los muebles y elementos de la estancia, a causa de la desprotección ante las obras de albañilería. Jul., 2019.	pág. 65
Figura 68.	Firma de José Bellver Delmás.	pág. 66
Figura 69.	Escenas del antiguo testamento, J. Bellver, 1948, pintura mural al seco.	pág. 66
Figura 70.	Escenas del antiguo testamento, J. Bellver, 1948, pintura mural al seco.	pág. 66
Figura 71.	Motivos religiosos alusivos a la Ciudad de Valencia, J. Bellver, 1953.	pág. 67
Figura 72.	Motivos religiosos, J. Bellver, 1953, pintura mural al seco.	pág. 67
Figura 73.	Firma de José Bellver Delmás.	pág. 67
Figura 74.	Firma y fecha de José Bellver Delmás	pág. 67
Figura 75.	Motivos religiosos. J. Bellver, 1953, pintura mural al seco.	pág. 68
Figura 76.	Motivos religiosos. J. Bellver, 1953, pintura mural al seco.	pág. 68
Figura 77.	Fecha de autoría y firma de José Bellver Delmás.	pág. 68
Figura 78.	Firma de José Bellver Delmás.	pág. 68
Figura 79.	Muestra 5 (m5).	pág. 69
Figura 80.	Muestra 6 (m6).	pág. 69

- Tabla 1.** Resultados de los análisis SEM/EDX con microscopía de barrido de la muestra extraída del mortero. Tabla proporcionada por el autor del TFG. Datos extraídos de: VALERO REDONDO, M. *José Bellver, muralista valenciano del siglo XX: catalogación de sus obras murales y aproximación a las técnicas pictóricas empleadas*. Trabajo Final de Máster. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009., pp. 46-48. pág. 25
- Tabla 2.** Resultados de los análisis SEM/EDX con microscopía de barrido de la muestra extraída del *intonaco*. Tabla proporcionada por el autor del TFG. Datos extraídos de: VALERO REDONDO, M. *José Bellver, muralista valenciano del siglo XX: catalogación de sus obras murales y aproximación a las técnicas pictóricas empleadas*. Trabajo Final de Máster. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009., pp. 46-48. pág. 26
- Tabla 3.** Resultados de los análisis SEM/EDX con microscopía de barrido de la muestra extraída de la capa pictórica. Tabla proporcionada por el autor del TFG. Datos extraídos de: VALERO REDONDO, M. *José Bellver, muralista valenciano del siglo XX: catalogación de sus obras murales y aproximación a las técnicas pictóricas empleadas*. Trabajo Final de Máster. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009., p. 48. pág. 28
- Tabla 4.** Resultados de la Espectroscopía FTIR que determinan la composición químico-mineralógica aproximada del estrato pictórico. Tabla extraída del análisis FTIR de 2012., p. 4. pág. 29
- Gráfica 1.** Gráfica proporcionada por el autor del TFG. Datos extraídos de: VALERO REDONDO, M. *José Bellver, muralista valenciano del siglo XX: catalogación de sus obras murales y aproximación a las técnicas pictóricas empleadas*. Trabajo Final de Máster. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009., pp. 46-48. pág. 25
- Gráfica 2.** Gráfica proporcionada por el autor del TFG. Datos extraídos de: VALERO REDONDO, M. *José Bellver, muralista valenciano del siglo XX: catalogación de sus obras murales y aproximación a las técnicas pictóricas empleadas*. Trabajo Final de Máster. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009., pp. 46-48. pág. 26

10. ANEXOS

ANEXO I: DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

La galería de imágenes exhibidas en este apartado reúne fases de restauración, procesos y anécdotas relacionadas con la obra y sus aledaños.

Resultados de intervención



Figura 52. Comparación. Estado previo y posterior a la reintegración cromática sobre lagunas recompuestas con estuco.



Figura 53. Comparación. Estado previo y posterior a la limpieza superficial de manchas en superficie.



Figura 54. Comparación. Estado previo y posterior a la consolidación y recolocación de la pintura de vuelta a su lugar.



Figura 55. Comparación. Estado previo y posterior a la reintegración cromática sobre lagunas estucadas y reparación de viejas reintegraciones ineficaces.

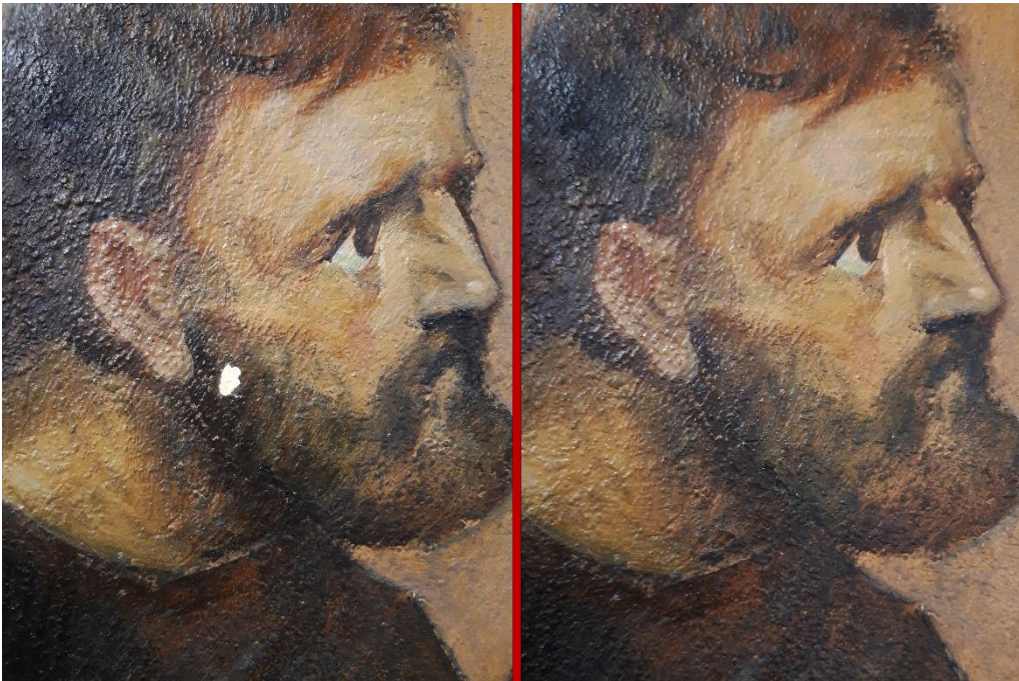


Figura 56. Comparación. Estado previo y posterior a la reintegración cromática sobre descamaciones pictóricas.

Otros aportes visuales



Figura 57. Fotografía del grave estado de desprendimiento que presentaba la pintura en algunas zonas.



Figura 58. Primer plano de la grieta del muro y laguna.



Figura 59. Consolidación superficial. Recubrimiento de la capa pictórica de la obra mediante pulverización con aerógrafo. El producto rociado era Paraloid™ B 72 diluido al 3% en acetona.



Figura 60. Velos blancucinos. Minutos después de la impregnación con Paraloid™ B 72, se comprobó la aparición de pasmosos en algunas zonas como las de la fotografía. Los pasmosos son variaciones en las capas cubrientes de la película pictórica, bien barnices u otros, como en este caso el Paraloid™ B 72 diluido. Son reconocibles por la tonalidad blancucina que presentan y se generan por efectos químicos o de condensación, entre otros.

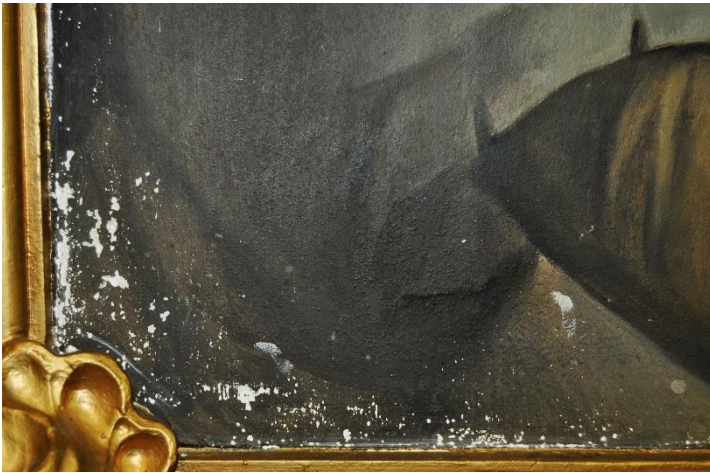


Figura 61. Detalle de descamación de la pintura en la zona inferior izquierda.



Figura 62. Restauración en la pintura mural del comedor del colegio escolapias. Al fondo, el equipo de personas que llevó a término la campaña de intervención durante julio de 2013.



Figura 63. Entrada principal al colegio Escolapias (por Avenida Fernando el Católico nº23).



Figura 64. Comedor al comienzo de la intervención de 2019. Perspectiva de la obra desde una de las entradas cercana a la zona de servicio/cocina.



Figura 65. Paleta de colores utilizada para las reintegraciones cromáticas. Se trata de acuarelas de la marca Winsor & Newton™.



Figura 66. Escenario de las reformas del comedor durante la intervención a la pintura mural de J. Bellver.



Figura 67. Cantidad de polvo depositado sobre los muebles y demás elementos de la estancia, a causa de la desprotección ante las obras de albañilería.

ANEXO II: AUTORÍAS DE JOSÉ BELLVER EN EL COLEGIO ESCOLAPIAS

Como se ha comentado, José Bellver compuso otra sucesión de pinturas murales en el colegio San José Madres Escolapias. Se trata de los conjuntos realizados en la capilla de la iglesia, durante 1948, y el Salón de Actos, en 1953.

Capilla de la iglesia

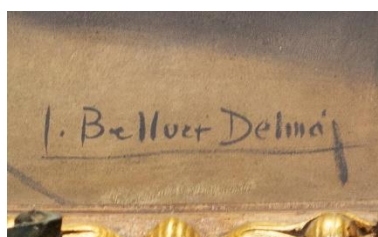


Figura 68. Firma de José Bellver Delmás. Ver Anexo IV, plano 1, sector A.



Figura 69. Escenas del antiguo testamento, J. Bellver, 1948, pintura mural al seco. Ver Anexo IV, plano 1, sector A.



Figura 70. Escenas del antiguo testamento, J. Bellver, 1948, pintura mural al seco. Ver Anexo IV, plano 1, sector B. La obra presenta anomalías visibles en el lateral inferior derecho.

Salón de actos



Figura 71. Motivos religiosos alusivos a la Ciudad de Valencia, J. Bellver, 1953. Ver Anexo IV, plano 2, sector A.



Figura 72. Motivos religiosos, J. Bellver, 1953, pintura mural al seco. Ver Anexo IV, plano 2, sector B.

Figura 73. Firma de José Bellver Delmás (izq.). Ver Anexo IV, plano 2, sector A.

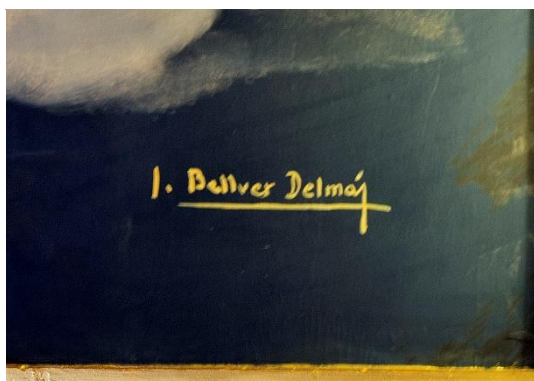


Figura 74. Firma y fecha de José Bellver Delmás (derecha). Ver Anexo IV, plano 2, sector B.

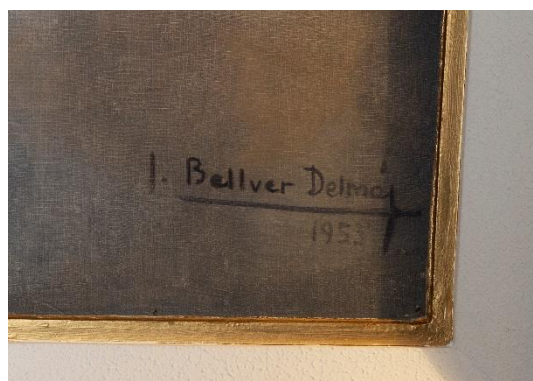




Figura 75. Motivos religiosos. J. Bellver, 1953, pintura mural al seco. Ver Anexo IV, plano 2, sector C.

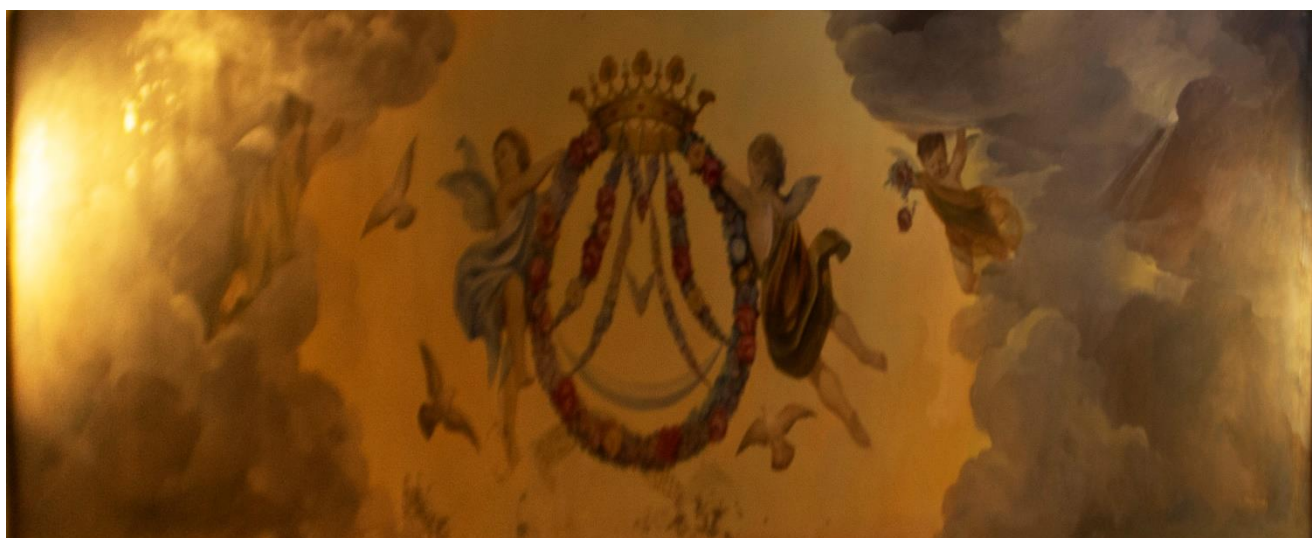


Figura 76. Motivos religiosos. J. Bellver, 1953, pintura mural al seco. Ver Anexo IV, plano 2, sector D.

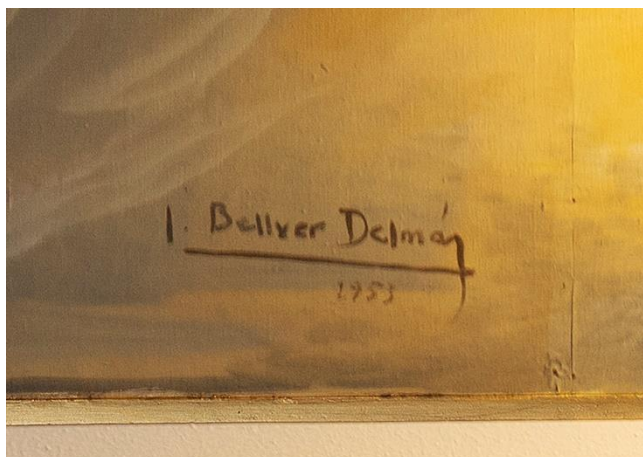


Figura 77. Fecha de autoría y firma de José Bellver Delmás. Ver Anexo IV, plano 1, sector C.

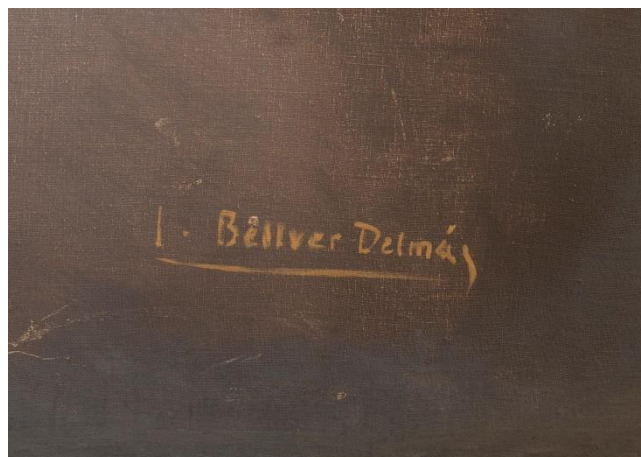


Figura 78. Firma de José Bellver Delmás. Ver Anexo IV, plano 1, sector D.

ANEXO III: IMÁGENES POR MICROSCOPIA ÓPTICA

La siguiente aportación fotográfica ha sido posible gracias a la investigación de María Valero Redondo para su Trabajo Final de Máster⁷⁴.

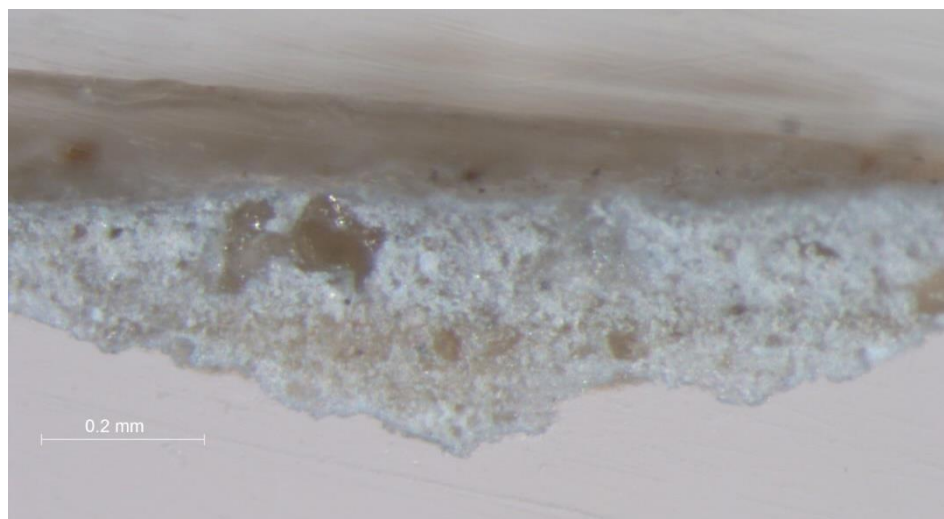


Figura 79. Muestra 5 (m5). Microfotografía por microscopía óptica, 63x. Extracción compuesta solo por el mortero de la capa de enlucido.

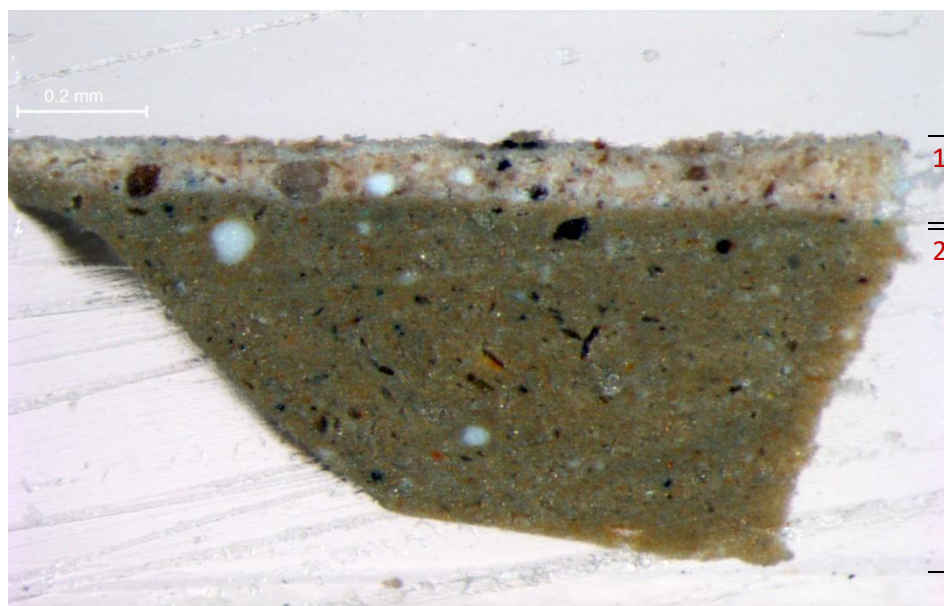


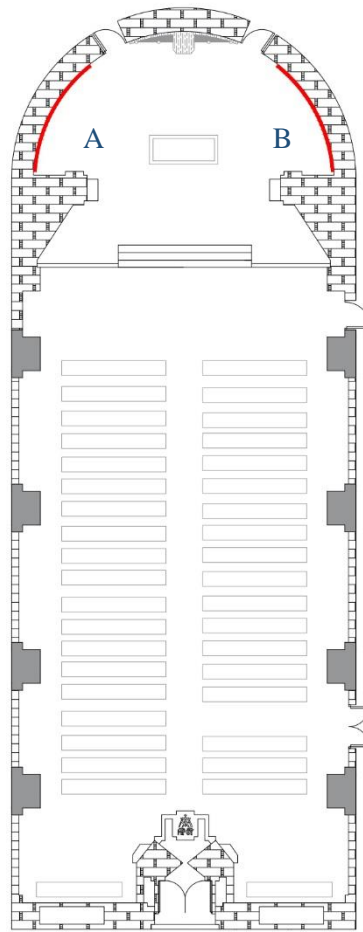
Figura 80. Muestra 6 (m6). Microfotografía por microscopía óptica, 50x. Extracción compuesta por dos estratos. El estrato 1 corresponde a la capa de enlucido y el 2 a la capa pictórica.

⁷⁴ VALERO REDONDO, M., *op. cit.*, pp. 46-47.

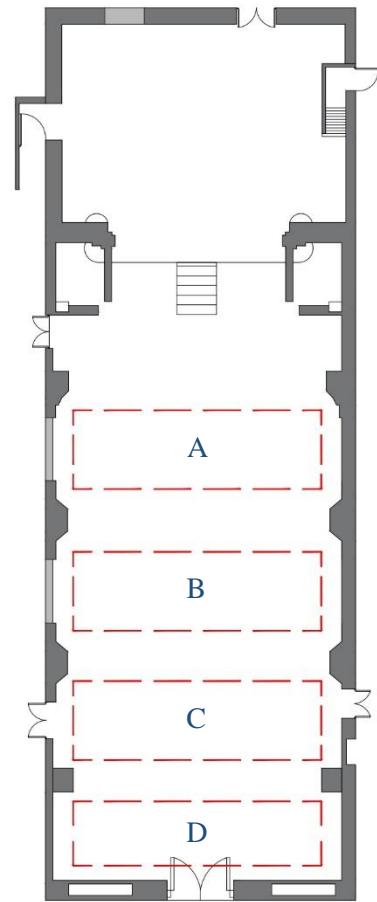
ANEXO IV: PLANOS DE DISTRIBUCIÓN DE PINTURAS

Emplazamiento y ubicación arquitectónica de las obras vistas.

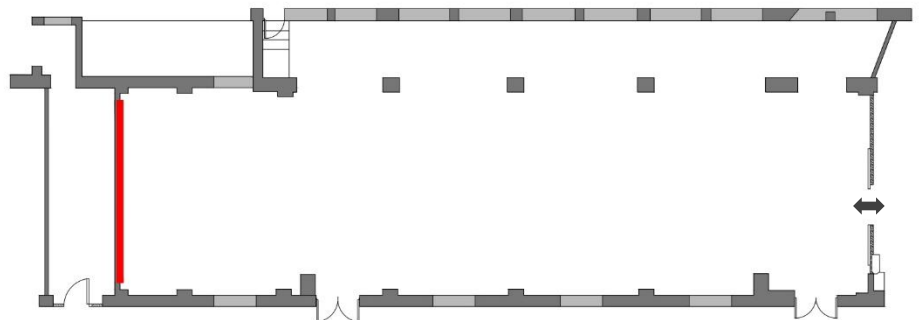
Plano 1. Capilla de la iglesia



Plano 2. Salón de actos



Plano 3. Comedor



 Obra pictórica en pared

 Obra pictórica en techo