



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Estudio y propuesta de intervención de las pinturas murales de Juan Collado ubicadas en la Iglesia de San Lucas Evangelista de Cheste.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

AUTOR/A: García Del Pozo, Pablo

Tutor/a: Bosch Roig, Lucía

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN

El presente trabajo final de grado se centra en el estudio de las pinturas murales al fresco realizadas entre 1760 y 1767 por el artista valenciano Juan Collado. Ubicadas en las cuatro pechinas de la cúpula del crucero de la iglesia de San Lucas Evangelista en Cheste, representan a cuatro doctores de la iglesia, San Jerónimo, San Gregorio, San Ambrosio y San Agustín. Estas pinturas fueron intervenidas posteriormente a un incendio que se produjo en el interior de la iglesia en el año 1916, aunque actualmente se encuentran en mal estado de conservación. Lo más destacable es el ennegrecimiento general, las grietas, los repintes y los daños por humedades, que han dado lugar a pérdidas de pintura, levantamientos y eflorescencias salinas. Para el desarrollo de este trabajo se han llevado a cabo diferentes estudios históricos, artísticos y técnicos, abarcando así mismo estudios arquitectónicos, visuales y registros fotográficos que nos han permitido profundizar en su estado de conservación.

Todo esto nos ha permitido establecer una adecuada propuesta de intervención, así como de unas medidas de conservación preventiva que permitan minimizar los daños que se puedan producir por el paso del tiempo.

Palabras clave: Pintura mural, propuesta de intervención, pechinas, Iglesia de San Lucas Evangelista, Juan Collado, Cheste, ODS 3, ODS 13.

ABSTRACT

This final thesis focuses on the study of the fresco mural paintings made between 1760 and 1767 by the Valencian artist Juan Collado. Located in the four pendentives of the dome of the transept of the church of San Lucas Evangelista in Cheste, they represent four doctors of the church, St. Jerome, St. Gregory, St. Ambrose and St. Augustine. These paintings were intervened after a fire that took place inside the church in 1916, although they are currently in a bad state of conservation. The most noteworthy is the general blackening, cracks, repainting and damage due to humidity, which have resulted in paint loss, lifting and saline efflorescence. For the development of this work, different historical, artistic and technical studies have been carried out, including architectural and visual studies, as well as photographic records that have allowed us to deepen our knowledge of its state of conservation.

All this has allowed us to establish an appropriate proposal for intervention, as well as preventive conservation measures to minimize damage that may occur over time.

Key words: Mural painting, intervention proposal, pendentives, San Lucas Evangelista's Church, Juan Collado, Cheste, ODS 3, ODS 13,.

AGRADECIMIENTOS

Agradecer en primer lugar a mi tutora Lucia Bosch por la confianza que ha puesto en mí, ayudándome siempre en todo lo posible.

A Don Antonio, párroco de la Iglesia, por abrirme las puertas.

A Mar Sánchez, mi antigua profesora del colegio, por prestarme su ayuda cuando se la he pedido.

A mis amigas Patricia, Marta y Paula por hacer más fácil y bonito mi paso por la universidad.

Y en especial a Lourdes, por estar ahí siempre.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS	6
3. METODOLOGÍA	6
4. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO	8
4.1. EL PUEBLO	8
4.2. LA IGLESIA	10
4.3. BREVE APUNTE SOBRE EL ESTILO ARTISTICO EN OBRAS DE PINTURA MURAL DEL SIGLO XVIII.	12
5. JUAN COLLADO	14
6. ANÁLISIS DE LAS PINTURAS	17
6.1. ESTUDIO TÉCNICO	17
6.1.1. Hipótesis sobre la datación de las pinturas murales.	19
6.2. ESTUDIO COMPOSITIVO	21
6.3. ESTUDIO ICONOGRÁFICO	22
6.3.1. San Agustín	23
6.3.2. San Ambrosio.....	24
6.3.3. San Gregorio Magno	26
6.3.4. San Jerónimo	27
7. ESTADO DE CONSERVACIÓN	29
7.1. LA ARQUITECTURA	29
7.2. ESTRATOS PICTÓRICOS	30
7.3. MAPAS DE DAÑOS	33
8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	37
8.1. LIMPIEZA	38
8.2. CONSOLIDACION DEL SOPORTE Y ESTRATOS PICTÓRICOS	40
8.3. REINTEGRACION VOLUMETRICA Y PICTORICA	41
9. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA CONSERVACION PREVENTIVA	42
10. CONCLUSIONES	44
11. BIBLIOGRAFIA	45
12. ÍNDICE DE IMÁGENES	46
13. ANEXOS	48

1. INTRODUCCIÓN

Cheste es un municipio de la comarca de la Hoya de Buñol en la Comunidad Valenciana, donde se puede encontrar un rico patrimonio arquitectónico y cerámico, entre ellos la iglesia parroquial de San Lucas Evangelista, declarada Bien de Interés Cultural en 2004¹ o el Retablo Cerámico de la Virgen de los Desamparados de principios del s. XIX, declarado Bien de Relevancia Local en 1998², entre otros.

Esta iglesia alberga en su interior un magnífico conjunto pictórico, escultórico y, cerámico, con obras de relevantes pintores como Luis Antonio Planes, el cuál pintó en el presbiterio, el mural de la bóveda del presbiterio con la representación de La Apoteosis de San Lucas o la pintura lateral a la izquierda del altar haciendo alusión a La predicción de San Lucas³.

Así mismo se pueden admirar en las pechinas de la cúpula principal, unas pinturas murales del S.XVIII realizadas al fresco atribuidas al pintor y poeta Juan Collado, que, aunque no se encuentra mucha obra sobre este autor, se puede apreciar su calidad técnica y artística.

Es por ello que el presente trabajo final de grado se centra en el estudio y propuesta de intervención de las pinturas murales ubicadas en estas cuatro pechinas de la cúpula principal de la citada iglesia.

Para poder llevar a cabo lo expuesto anteriormente, este trabajo se ha estructurado de la siguiente manera. Por un lado, se han establecido los diversos objetivos a alcanzar, así como la metodología a seguida.

Para conocer tanto la obra en sí, como el conjunto arquitectónico que las envuelve, se ha comenzado con una búsqueda de documentación. Así mismo se han observado las diferentes patologías que presenta la obra y sus causas de alteración, información necesaria para poder determinar los procesos más adecuados a la hora de intervenir la obra.

¹ DECRETO 26/2004, de 20 de febrero, del Consell de la Generalitat, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, la Iglesia Parroquial de San Lucas Evangelista y su Torre Campanario, de Cheste. [2004/1911]. DOGV. Núm. 4699 del 25/02/2004. Publicado en el BOE Número 79. jueves 1 de abril de 2004. Página 14014.

² Ley 4/1998, de 11 de junio, de la Generalitat Valenciana, del Patrimonio Cultural Valenciano. DOGV núm. 3267 de 18.06.1998. Ref. 1137/1998. Publicado en el BOE núm. 174, de 22 de julio de 1998 Referencia: BOE-A-1998-17524.

³ SANCHEZ VERDUCH, M^a M. *Iglesia Parroquial de San Lucas Evangelista de Cheste*. Valencia: Diputació de València, 2000, p. 160.

Del mismo modo se han planteado unas medidas de conservación preventiva básicas, con el fin de ralentizar la degradación de la obra con el paso del tiempo.

2. OBJETIVOS

Como objetivo principal de este trabajo se busca estudiar y documentar correctamente las pinturas murales ubicadas en las pechinas de la iglesia de San Lucas Evangelista en Cheste, para realizar una correcta propuesta de intervención.

Para poder desarrollar el objetivo principal se exponen a su vez diversos objetivos más específicos, tales como:

- Conocer tanto la historia del pueblo como de la edificación y su estilo.
- Profundizar en el origen e historia de las obras murales, así como su iconografía y técnica de ejecución.
- Delimitar las posibles causas de deterioro que generan los daños en las obras.
- Observar las patologías presentes en la obra para determinar su estado de conservación.
- Elaborar diversas medidas de conservación preventiva para evitar el deterioro de las pinturas a lo largo del tiempo. (relacionado con el ODS 3)
- Usar materiales biodegradables en la propuesta de restauración. Directamente relacionado con el ODS número 13 (Acción por el clima).

3. METODOLOGÍA

Para efectuar y cumplir correctamente los objetivos propuestos en este trabajo final de grado, se ha llevado a cabo la siguiente metodología de trabajo, fundamentada en los siguientes pasos:

- En primer lugar, se han realizado diferentes visitas al inmueble donde se encuentran las pinturas murales. A través de éstas se han efectuado exámenes organolépticos para recopilar información tanto de su estado de conservación como de la disposición, forma y técnica apreciable.
- Al mismo tiempo se ha realizado una búsqueda bibliográfica tanto en fuentes primarias como secundarias para poder recoger información histórica y artística del inmueble y de las pinturas murales, entre otras...

- Debido al lugar donde se encuentran las pinturas y por las limitaciones para acceder a ellas, se ha necesitado realizar un buen examen visual de manera general y en detalle de estas. Para ello se ha procedido a la ejecución de un registro fotográfico mediante cámara réflex Canon EOS 77D y un teleobjetivo Canon Zoom Lens EF 75- 300mm, utilizando la luz natural de la iglesia ya que al encontrarse a bastante altura, la luz de los focos proporcionados no llegaba a alcanzar las pinturas, haciendo que no se produjeran cambios significativos en la iluminación.
- De igual modo, se han documentado las diversas patologías presentes en cada una de las pechinas, mediante la ejecución de mapas de daños para poder determinar una correcta propuesta de intervención.
- Finalmente, se ha establecido una propuesta de conservación preventiva con las medidas que se consideran más oportunas según el tipo de obra y el lugar donde se encuentra, relacionándola con los ODS 3 y 13.

4. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

Fig. 1. Panorámica del municipio de Cheste.



4.1. EL PUEBLO

Cheste es un pueblo perteneciente a la comarca de la Hoya de Buñol, compuesta por Buñol, Chiva, Alborache, Macastre, Yátova, Godelleta y Cheste. Éste se ubica a unos 25 kilómetros aproximadamente en dirección oeste desde Valencia.

A día de hoy y tras muchos estudios e investigaciones, el enigma que más inquieta a todos los lugareños es el porqué del nombre “Cheste”. Muchos son los que se han adentrado en este tema, pero no se ha concluido nada a ciencia cierta: Xest, Chest, Chestalcampo, Miralcamp, Gestalcamp, Xest-al-Camp, Gestalcam, Gestalcamp, Gest o Geste son algunos de los nombres que recibe el lugar en documentos y declaraciones que se han ido recopilando desde la conquista de Jaime I hasta nuestros días.

Resaltamos dos escritos sobre este tema, el primero de Vicente Navarro Tamarit, que hace referencia al origen árabe y griego y cito textualmente: *“Un culto sacerdote ya fallecido haciao derivar de una voz griega (...) (Gestes) - Khestés- que era una medida de capacidad para líquidos con el que medían el aceite, medida equivalente a 0'539 litros, pequeña como se ve; y al ser pequeño el término y cosechero de aceite, se le pudo designar así para indicar su pequeña producción. Otro autor dice Xest, palabra árabe que significa hombre que sirve a los mezquitos o sabios sacerdotes que ofician en las Mezquitas. Según esta etimología Cheste sería de origen árabe”*⁴.

El segundo texto de Arnau y Tarín, sitúa su origen en los cartagineses, iberos o romanos: *“Respecto al origen de este nombre hay varios criterios y opiniones: El virtuoso sacerdote Don Vicente Izquierdo, Vicario que fue de Cheste Alcampo, (...), opinaba que etimológicamente, Cheste pudiera muy bien derivarse de Geste, medida pequeña que los cartagineses tenían para medir aceite, y que por lo tanto pudiera ser que en esta demarcación hubiera algunos*

⁴ NAVARRO TAMARIT, V. *Monografía Histórica de la villa de Cheste al Campo*, 1925, p.6

campos de olivos, y por ser corta la cantidad Geste, esto es, como a la medida pequeña de aceite. El ilustre chestano Don Eduardo Martínez Sabater, abogado y publicista y notable escritor, que la palabra Geste, Gestalgar, Chester y Chesterfield, estas dos últimas poblaciones inglesas, debe de atribuirse a lo mismo: es decir, que Geste o Gesta es batalla en latín, field en inglés es campamento. Se deduce de esto que Gestalcampo fue campamento romano como las demás poblaciones citadas, y en nuestros debió establecerse este campamento sobre una antigua población ibérica después de alguna o algunas batallas”⁵.

Asimismo, ambos autores indican que Cheste tendría relación con el término “Sextus” que significa 6.000 pasos desde un punto inicial. Analizando esto llegamos a la conclusión de que el punto de referencia para contar dichos pasos era Ribarroja o bien el pueblo de Villamarchante. En este caso el primero tendría relación con el nombre ya que Cheste sería un cruce de varias vías entre estos pueblos a exactamente 6.000 pasos, acertando así el Sextus Romano y como bien se sabe hasta 1471 Cheste era perteneciente a la parroquia religiosamente hablando de Ribarroja⁶. Pero como se ha indicado anteriormente, solo son hipótesis sobre su nomenclatura.

Centrándonos en las etapas más importantes que se han desarrollado a lo largo de la historia en Cheste, comenzaremos indicando que la edad de bronce marcó un antes y un después en la zona demográfica valenciana ya que como bien sabemos fue una época de grandes cambios y evoluciones. Se produjeron tanto adelantos a nivel tecnológico como un claro aumento demográfico, esto dio lugar a que los habitantes se fueran asentando poco a poco en el mismo lugar haciendo crecer demográficamente la aldea⁷. Por ello en el pueblo se cree que los primeros habitantes fueron pertenecientes a diferentes clanes ya que hay muchos restos arqueológicos encontrados alrededor del municipio, de tipo cerámico e incluso armamento, como por ejemplo lanzas o las puntas de estas...

En la fase romana se establecieron en Cheste diversos núcleos ya que podemos encontrar tres yacimientos diferentes: la Rambla de la canaleja, los Canales y Cambrillas. Después comenzó la etapa islámica ya que el imperio romano se precipitó a su término, dando lugar a núcleos islámicos en el pueblo, sobre todo en el conocido actualmente como “lugarico viejo”, un barrio donde hubo arquitecturas islámicas, como por ejemplo una mezquita, de las cuales no se conservan ningún resto.

⁵ SANCHEZ VERDUCH, M^a M. Op.cit. p.26. 2000.

⁶ Ibidem.

⁷ SÁNCHEZ VERDUCH, M^aM. *Cheste y su historia*. Valencia: Diputació de València, 2002, p. 29.

Con el cambio político en el siglo XIX se acabaron los señoríos debido al desagrado general que había tanto económico como social, por ello el pueblo luchó por conseguir de vuelta todas sus propiedades y tierras.

Finalmente, tras muchas incursiones Carlistas al pueblo y años de avances, tenemos el Cheste que conocemos actualmente, que, tras las primeras elecciones generales en 1977, es un municipio democrático y con idea de progreso⁸.

4.2. LA IGLESIA

Bien se sabe que antiguamente, la iglesia era una pequeña parroquia situada en la actual plaza del castillo de Cheste, era un edificio religioso de estilo gótico construido alrededor del siglo XIV, de pequeño tamaño pero que cumplía perfectamente las necesidades de los fieles y devotos del lugar⁹.

Entorno al año 1715 y tras la sucesión a un nuevo párroco y el aumento de población en el pueblo, este se dio cuenta de que el edificio se estaba quedando pequeño además de que Cheste era bien conocido por su gran calidad de religiosos. Por tanto, se decidió emprender la construcción de la nueva iglesia, financiada como era de costumbre, mediante el señor o señores del momento y/o las pequeñas donaciones / limosnas de los lugareños. Como dice Sánchez Verduch, cito textualmente: *“El mismo día en que se puso la primera piedra se hizo una colecta entre los vecinos que ascendió a 60 libras en las cuales se le entregaron 10 al maestro de obras, Vicente Vilar. Después, las limosnas de la población no cesaron de gotear año tras año con mayor o menor intensidad sufragando de ese modo los gastos de la fábrica. Estos donativos a veces lo eran en dinero, pero muchas otras eran parte del resultado de sus cosechas, algún que otro animal criado en las casas o productos elaborados artesanalmente y de consumo generalizado”*¹⁰.

Tras cruzar la gran portada de la fachada nos encontramos con “una planta de cruz latina de tipo jesuítico, de aproximadamente 54,50 por 25 metros, y de una altura de 20 metros, alcanzando el remate de la linterna de la cúpula en los 36 metros. En ella trabajaron los más importantes artistas de la época.”¹¹.



Fig. 2. Situación actual de la iglesia cercana a la plaza del Castillo (parte inferior de la imagen).

⁸ *Historia de Cheste*. [En línea] Ayuntamiento de Cheste. [consulta: 21 de junio de 2023] Disponible en: <https://www.cheste.es/node/1007>

⁹ SÁNCHEZ VERDUCH, M^a M, 2000, Op. Cit.

¹⁰ *Ibidem*. p.25.

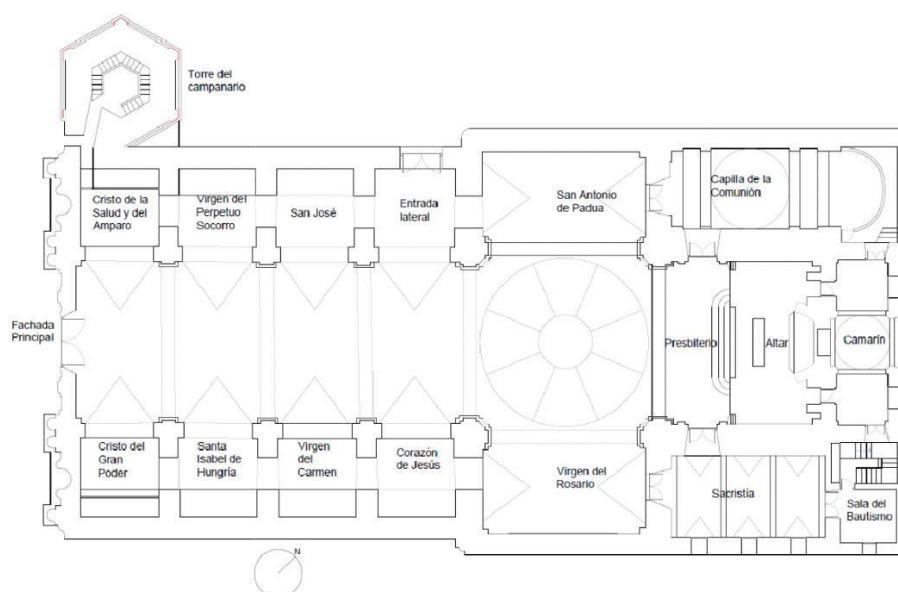
¹¹ DECRETO 26/2004, BOE NUM 79: *Declaración de bien de interés cultural a la Iglesia San Lucas Evangelista y su torre Campanario de Cheste*. (BIC). 2004.

Estamos delante de un edificio de estilo claramente barroco donde se manifiestan proposiciones académicas. Estas influencias se ven arraigadas por la creación de la Academia de Santa Bárbara y la Academia San Carlos en Valencia. En este momento de devenir artístico fue cuando se comenzó la construcción de la nueva y actual iglesia. Por tanto, el trazado de la planta se ve dirigido por el Padre Tosca y Agustín Zaragoza, ilustres “novatores”¹².

A partir de este momento se irán sucediendo una serie de construcciones hasta la edificación de la iglesia tal y como hoy se puede contemplar. Todas estas fases constructivas aparecen reflejadas en el libro de Ma del Mar Sánchez Verduch, las cuales se dividen en:

1. 1731: se coloca la primera piedra.
2. 1750-1754: se trabaja en la nave central, en concreto finalizando el trabajo de construcción de la cúpula.
3. 1758-1760: falta colocar la solería¹³ y diversos elementos como puertas o ventanas.
4. 1769: se comienza a trabajar en la base de la torre del campanario.
5. 1778: se finalizó la sacristía.
6. 1779: primera piedra colocada en la zona de la fachada, comenzando así los trabajos en el frente.
7. 1780: confección de las campanas.
8. 1785: actualización de la techumbre.

Fig. 3. Plano de la Iglesia. Autor: Miguel Morell García.



¹² Término que hace referencia a los propagadores de las nuevas tendencias de la época. Recogidas en su gran mayoría de Italia.

¹³ En relación con la construcción: Solado, suelo.

4.3. BREVE APUNTE SOBRE EL ESTILO ARTISTICO EN OBRAS DE PINTURA MURAL DEL SIGLO XVIII.

Debido a que la obra objeto de estudio se ejecutó durante la segunda mitad del S.XVIII, se refleja de forma resumida las cualidades artísticas más importantes de esta época dorada.

Durante esta época el estilo predominante era el barroco. Este estilo es conocido por el dramatismo, movimiento y emotividad que transmite y cuyas características marcaron las decoraciones murales que presidían las iglesias, palacios y edificios públicos de la época. En España, este estilo se distinguió por su plenitud y teatralidad. Los artistas buscaban cautivar a los espectadores mediante diferentes composiciones que estaban basadas en dinamismo y emoción, por ello los espacios dentro de las iglesias se convirtieron en enormes lienzos para realizar estas obras maestras¹⁴.

En las pinturas murales de esta época, uno de los elementos o técnicas distintivos fue el uso del claroscuro o esfumado¹⁵ además del juego entre luces y sombras, resaltando diferentes focos. Esto llevó a la creación de una sensación de volumen y profundidad muy marcada en estas composiciones además del contraste entre fuertes luces y sombras añadiendo dramatismo y ensalzando dichas escenas reproducidas.

Refiriéndonos al tratado del color, se caracterizó por un abanico de tonos grande y vibrante, es decir, llamativos y brillantes; con mucha personalidad. Se usaban en las figuras principales rojos intensos, azules profundos y dorados en diferentes técnicas para resaltarlas y señalar que eran clave. Con la combinación de éstos se generaba una percepción de lustre y sublimidad¹⁶.

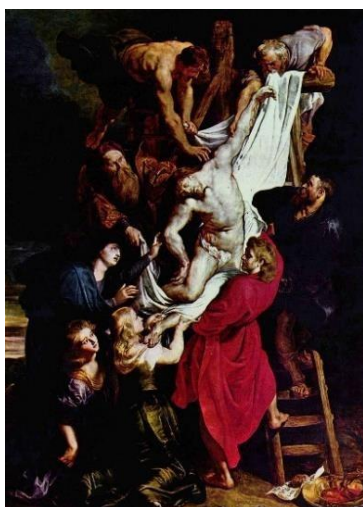


Fig. 4. Descendimiento de Cristo. Rubens.

¹⁴ CHECA CREMADES, F. *El barroco*. Madrid, Istmo, 1985, p.15-65.

¹⁵ Técnica que consiste en la transición delicada de una zona a otra obtenida mediante ligeros tonos y juegos de sombra.

¹⁶ CENNINI, C. *Tratado de la pintura*. Barcelona: Sucesor de E.Meseguer, 4ª ed. 1979.



Fig. 5. Muerte de la Virgen.
Caravaggio.

Los temas religiosos fueron el centro en la mayoría de las representaciones en este siglo. La iglesia católica era un organismo poderoso el cual patrocinaba en gran medida el arte español, ya que encomendaba la mayoría de las obras que se ejecutaban en el momento para adornar sus edificios. En relación con esto, las escenas bíblicas, las vivencias de los santos y la Virgen María eran reiteradas en las representaciones. También se representaban temas históricos y mitológicos, por ejemplo, batallas o ensalzamientos reales reflejando el pasado del país. Los autores más representativos de esta época fueron Rubens (Figura 4) o Caravaggio (figura 5). Como podemos observar, las composiciones no eran nada sencillas¹⁷.

El detallismo también es una característica para resaltar del estilo. En las obras, generalmente se pueden apreciar el detalle minucioso y la precisión a la hora de presentar por ejemplo figuras humanas o elementos arquitectónicos (columnas talladas, relieves, elementos decorativos). Los artistas demostraban una habilidad digna de admirar en el momento de dibujar o pintar la geometría y anatomía humana debido al realismo conseguido mediante lo mencionado anteriormente: contrastes, esfumados, colores, viveza... en resumen, un tratado de los volúmenes excepcional¹⁸.

La narrativa visual de dichas escenas representadas se expone transmitiendo emociones intensas, dramáticas y sugestivas a través de las figuras principales de las obras, ya sea por sus posiciones o bien por sus gestos.

Por tanto, este movimiento artístico encarna un periodo de enorme esplendor artístico y expresivo donde, mediante las diferentes características o técnicas como el esfumado, la paleta de potentes colores, los detalles y el dramatismo todas y cada una de las obras pertenecientes a esta época nos siguen deslumbrando e impresionando hoy en día, siendo el legado visual del barroco en la historia del arte español¹⁹.

¹⁷ CHECA CREMADES, F. 1985, Op. Cit. p.209-283.

¹⁸ MARAVALL, J. A. *La cultura del Barroco*. Barcelona Ariel. 2008.

¹⁹ AZCÁRATE RISTORI, José María. *Historia del arte*. Madrid: Anaya, 1995.

5. JUAN COLLADO



Fig. 6. Retrato de Don Francisco Gil Delgado, óleo de Juan Collado.

Natural de la ciudad de Valencia, Juan Collado al que también se le conocía como “Joan” nació alrededor del año 1731. A una temprana edad comenzó su andadura en el mundo artístico siendo discípulo de Antonio Richarte (1690 – 1763).

Con unos doce o quince años era alumno en la escuela de Richarte, en la cual adquirió mucha práctica y habilidad en sus técnicas y ejecuciones, consiguiendo ventajas en ámbitos como el color, la anatomía y en especial el dibujo como se puede apreciar en sus obras.

Podemos destacar su habilidad a la hora de realizar retratos. Hizo a Gregorio Mayans, al párroco del pueblo de Cheste o un retrato de su propio hijo. También al obispo de Orihuela, entre otros. Su destreza en el óleo era envidiable ya que se dice que el dominio del color y la pincelada que usaba eran técnicas perfectas²⁰; pero no solo trabajó este ámbito ya que fue más reconocido por sus obras al fresco.

Entre ellas podemos destacar la pintura objeto de estudio, realizada entre 1760 y 1767 en las cuatro pechinas de la cúpula de la iglesia. Igualmente se tiene constancia que realizó varias decoraciones en Náquera, actualmente desaparecidas.

Leyendo el documento de la declaración de bien de interés cultural en el año 2004, obtenemos la información de que estas pechinas abarcan un espacio de 24 metros cuadrados cada una, pinturas murales al fresco en las cuales apreciamos claramente el dominio y viveza de su color además de las claras pinceladas.

Una vez vista su faceta pictórica, cabe señalar que además de pintor era considerado un fabuloso poeta de la época en la ciudad de Valencia. Un claro ejemplo de su destreza con este género literario lo vemos en uno de sus poemas compuestos para celebrar el tercer centenario de la canonización de San Vicente Ferrer el 29 de junio de 1755. Por ejemplo, como dice Don Marcos Antonio de Orellana, cito textualmente: “Algunas de dichas poesías, que van incluidas en el citado quaderno, se comprendieron en el libro de aquellas fiestas, escrito por el Padre Thomás Serrano: y aunque no se nombra el autor, es de nuestro Collado...”.

²⁰ DELICADO MARTÍNEZ, F. J. “Antonio Richarte”. Archivo de Arte Valenciano. Valencia, 1986, pp. 40-51; ID: “Nuevas referencias documentales al estudio sobre la obra del pintor Antonio Richarte”. Archivo de Arte Valenciano. Valencia, 1987, pp. 64-67.

“Nostron Pare Vicent ab sa gran ... má,
al que bé li demana, li fá ... bé,
al que es burla, per burla, burla ... té,
y fa de veres mort, al que mort ... fá.
Mata la fam de Barcelona en ... pá,
pronosticant les naus, que cert ho ... sé.
Al moro, y al jueu li dona ... fé,
al coixo, y al tollit lo torna ... sá.
Li trau al taverner l'aygua del ví,
predica en nostra llengua ab tan gran.... so,
que tot lo mon l'enten, que este es sonfl.
Diu, que es Angel, y ho dubten sent tan.... bó,
preguntan a una morta, y diu que.....sí,
y sa gran vida tota es a esta ... tó.²¹”

Esta festividad le motivó para comenzar a desplegar toda su lírica, la cual si pudiéramos juntarla toda sería una considerable colección. Como indica Antonio de Orellana, en su libro *Biografía Pictórica Valentina*, “algunas de dichas poesías, que van inclusas en el citado quaderno, se comprehendieron en el libro de aquellas fiestas, escrito por el Padre Thomás Serrano: y aunque no se nombra el autor, es de nuestro Collado...”²².

El “quaderno” al que se refiere Orellana es el libro escrito por Juan Collado titulado *Poesías Valencianes* (figura 7).

²¹ ORELLANA, M. A. *Biografía Pictórica Valentina*. Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores Valenciano, p.437. 1995.

²² *Ibíd.*

Fig. 7. Detalle del libro de poesías.

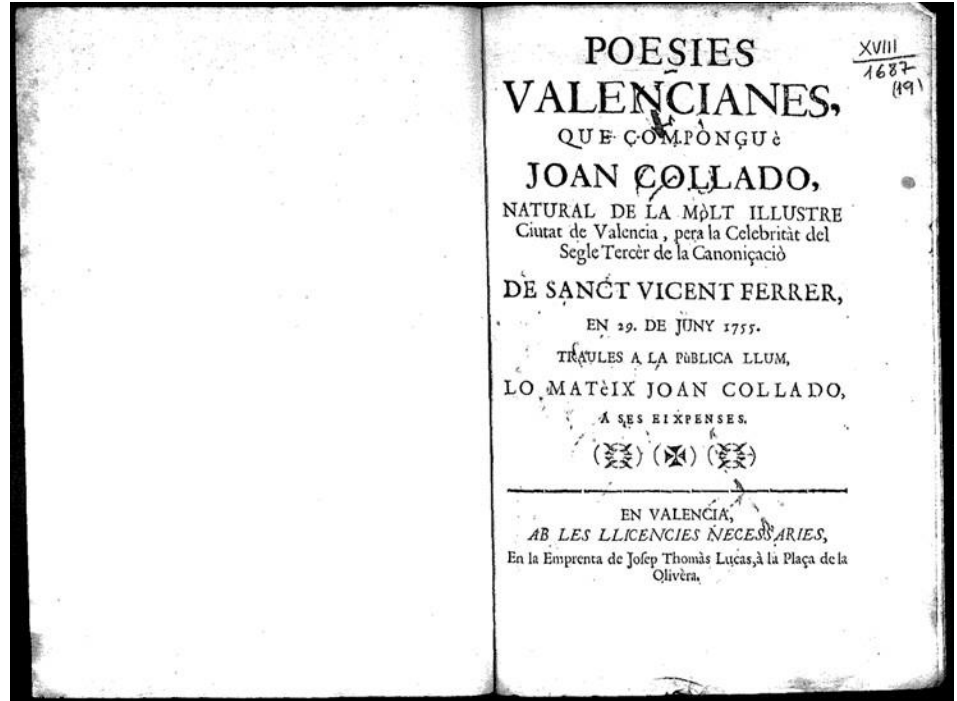


Fig. 8. Interior de la Iglesia, apreciando las cuatro pechinas realizadas por Juan Collado.



6. ANÁLISIS DE LAS PINTURAS

6.1. ESTUDIO TÉCNICO

En primer lugar, cabe destacar que, por la dificultad de acceso a las pinturas, por encontrarse a mucha altura del nivel del suelo, no ha sido posible la realización de las pruebas pertinentes para poder confirmar la técnica pictórica con la que estas pinturas fueron ejecutadas. Por ello no se han podido realizar la toma de muestras para su posterior análisis, para a su vez, poder distinguir las diversas capas y estratos de preparación que componen la pintura. Ni tampoco se ha podido valorar la resistencia a las diversas pruebas de limpieza, imprescindible para poder determinar, la sensibilidad de la técnica y su estabilidad.

Por ello se ha realizado una aproximación mediante exámenes organolépticos, el propio criterio personal y un estudio fotográfico, utilizando un teleobjetivo, que permite apreciar las pinturas de manera cercana. Igualmente se ha llevado a cabo de una comparación de las técnicas y morteros usados en la misma época para poder aproximar la técnica de ejecución.

Las cuatro composiciones pictóricas, ubicadas, como se ha nombrado anteriormente, en cada una de las cuatro pechinas que sustentan la cúpula del crucero, se disponen en una superficie con forma de triángulos curvilíneos.

Cada una de ellas mide 24 metros cuadrados²³ siendo ésta la única información que poseemos en cuanto a sus medidas. En el siglo XVIII era común la decoración de las pechinas mediante elementos pictóricos, concretamente por medio de la técnica de la pintura mural. Como bien se sabe, ésta es ejecutada en un soporte (el muro, en este caso, las pechinas) mediante la aplicación de diferentes morteros de preparación según la técnica, fresco o seco.

Para entender de mejor manera la técnica utilizada, nombraremos algunas de las características que la diferencian, para poder posteriormente compararlas con las pinturas de Juan Collado.

²³ DECRETO 26/2004, BOE NUM 79. Op.cit.



Fig. 9. Detalle de un orificio en el rostro de la figura.

Esta técnica pictórica tiene la característica de utilizar, en sus capas de preparación, diversos áridos con diferentes granulometrías. Posiblemente arenas como rocas de cuarzo o silíceas ya que son muy buenas para evitar la aparición de grietas al tener menos movimientos durante el fraguado²⁴, por ello es una buena opción para usar en pintura mural al fresco, evitando desde el inicio posibles daños futuros. En las pinturas de Juan Collado, se aprecia en la capa más externa, la del intonaco, quien recibe la pintura durante su estado húmedo²⁵ (figura 9).

Del mismo modo, para su proceso de ejecución se utiliza la cal aérea²⁶, que junto con los áridos nombrados anteriormente, se procede a extender sobre las diversas capas de preparación, delimitando la superficie a pintar. Estas capas finas de mortero se van aplicando en diferentes jornadas de trabajo, ya que una peculiaridad de esta técnica es que recibe los pigmentos diluidos en agua, sin que esta última capa haya fraguado del todo. En relación con esto, en la figura 8 se observan lo que parecen jornadas alrededor del manto, es decir, como en la imagen mencionada anteriormente, delimitando el manto y el fondo, pintando en dicha jornada la figura principal posiblemente.

Igualmente, su maestro Antonio Richarte, tenía un claro conocimiento de esta técnica, demostrando su destreza y ejecución en diversas cúpulas, bóvedas, pechinas, dándole luminosidad a sus composiciones mediante la utilización de los fondos blancos que la cal proporciona²⁷. Esta cualidad se aprecia en algunas zonas de la composición de Juan Collado, aunque la cantidad de repintes que presenta la obra no permite ver en su totalidad la su habilidad técnica.

Juan collado fue discípulo de Antonio Richarte²⁸, por tanto, seguiría los pasos de su maestro en cuanto a técnica, pincelada, colores y demás.

Además, los colores van muy diluidos, apreciando claramente las pinceladas que el autor ejecutó, con gran destreza y seguridad, además de

²⁴ REGIDOR, J. L. Apuntes de la asignatura Taller 2. *Pintura mural*. Tema 1B. Principales materiales y técnicas, 2021 p. 44.

²⁵ Cuando la cal va fraguando, se produce la carbonatación a través de una reacción química, en donde esta cal apagada reacciona con el dióxido de carbono (CO₂) del aire y forma carbonato cálcico (CaCO₃) insoluble.

²⁶ Material aglutinante resultante de la calcinación de la piedra caliza conchas u otros materiales que contiene carbonato cálcico. Este tipo de cal se produce tras su apagado, convirtiéndose en hidróxido de calcio. En: AAVV. *European Illustrated Glossary of Conservation Terms for Wall Paintings and Architectural Surfaces*. p.384.

²⁷ DELICADO MARTÍNEZ, F. J., MAS ZURITA, E. CARPENA CHINCHILLA, F. J.: "Nuevas consideraciones sobre el pintor Barroco Antonio Richarte"(Yecla, 1690-Valencia,1763) obras y discípulos. Su testamento." *Archivo de arte valenciano. Volumen 102*. 2021, p.160

²⁸ ORELLANA, M. Antonio. Op.Cit. 1995

agilidad, cualidades que un fresco requiere. La técnica del sfumado es evidente en las pinturas, donde se distinguen claramente el juego entre luces, sombras y diferentes intensidades a la hora de aplicar las veladuras con los colores, sobre todo cuando se ejecuta la anatomía, para poder general grandes volúmenes, esto es una característica principal de la pintura de Antonio Richarte.

6.1.1. Hipótesis sobre la datación de las pinturas murales.

En primer lugar, se destaca la datación de dichas pinturas, como se ha mencionado anteriormente, en todas las fuentes consultadas sobre dicha obra (todas previas al año 2005) las ubican entre los años 1760 y 1767 (año en que el autor murió).

Aunque, tras el registro fotográfico realizado mediante el teleobjetivo, se puede apreciar claramente en el libro que porta en sus manos San Jerónimo, una firma la cual dice: “Lo pintó Juan Collado, año 1754”.

Fig. 10. Detalle de las inscripciones sobre la datación.



Por tanto, y, tras la consulta con diversas personas que han estudiado esta obra, se contrastó esta información sin obtener respuesta a esta datación. Asimismo, en la página derecha del libro que sostiene San Jerónimo se aprecia otra firma, la cual dice: “Restauradas en 1919”.

Fig. 11. Detalle de las inscripciones sobre la última restauración.



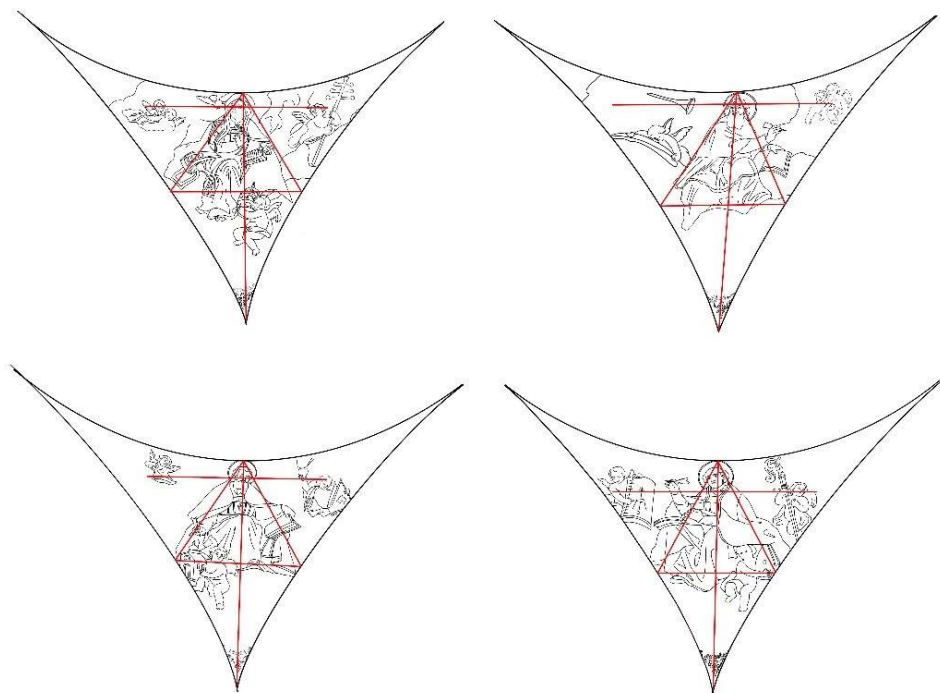
Por todo esto, las hipótesis que se plantean serían las siguientes:

- Hipótesis 1: a simple vista la caligrafía de ambas páginas se aprecia diferente, por tanto, podría ser que la firma fuera original y que fuera el propio Juan Collado quien firmara las pinturas en 1754, y en el año 1919, el restaurador que subió a intervenirlas descubriera dicha firma, firmando él mismo al lado para dejar constancia de su trabajo. Este hecho cambiaría totalmente la datación de las pinturas.
- Hipótesis 2: se podría poner en duda la originalidad de la anterior firma, ya que podrían haberse retocado en el momento de la intervención de 1919, sin tener la seguridad de la fecha de ejecución de la obra.

Para poder determinar si se trata de una firma original, se podría recurrir a la toma de muestras y un estudio de los pigmentos, así como al estudio de la caligrafía.

6.2. ESTUDIO COMPOSITIVO

Fig. 12. Análisis compositivo en comparación de las cuatro pinturas.



En este punto se ha realizado un estudio compositivo para tratar de comprender la manera en la que están distribuidos los diferentes elementos y formas que componen las pinturas como por ejemplo líneas, puntos, planos y volúmenes, formas, colores, espacios y direcciones.

Agrupando estos datos se puede generar un mapa estructural, el cual permite comprender las tendencias a la hora de realizar la pintura y poderlo interpretar correctamente.

En la figura 9 se puede apreciar la distribución de los elementos, la cual se repite en cada una de las pinturas de las cuatro pechinas.

En primer lugar, se observa la figura principal, que representa un santo, ubicada en el centro de la imagen. Esta figura adopta una forma de triángulo colocado de forma vertical que compensa el triángulo invertido de la forma de las pechinas. Es el elemento de mayor tamaño y, por tanto, el que recibe la mayor atención del espectador.

Entorno a esta figura principal se ubican dos elementos, los cuales representan dos ángeles, uno a cada lado de la figura principal creando una

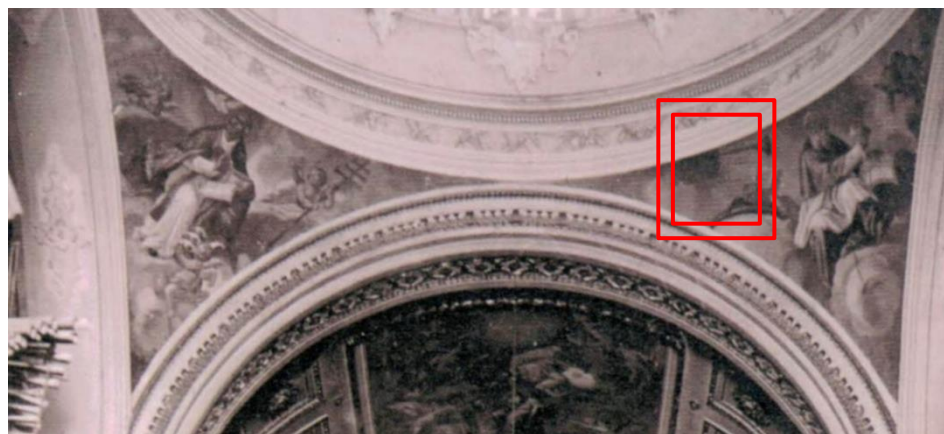
línea horizontal entre ellos en la mitad superior de la pintura y aportando equilibrio a la composición.

Igualmente, las miradas y algunos de los objetos que portan las figuras secundarias apuntan al centro de la imagen, es decir, al santo, lo que genera que la mirada se dirija a él en un primer golpe de vista. Todos estos elementos, como ya se ha dicho son comunes en las cuatro pinturas, que siguen la misma composición.

Cabe destacar que en alguna de las obras se han perdido algunas figuras y que, por tanto, no se puede leer con exactitud la composición de estas, como, por ejemplo, en el caso de la pintura de San Jerónimo, donde se aprecia en la zona izquierda la existencia de un instrumento musical al que le correspondería un portador o algún tipo de elemento completándolo.

Esto se puede confirmar comparándola con una fotografía (figura 13) publicada en el libro *La iglesia parroquial San Lucas Evangelista de Cheste* de Mar Sánchez Verduch, la cual se diferencia una figura junto al instrumento.

Fig. 13. Detalle de la figura desaparecida. Fuente: Mar Sánchez Verduch.



6.3. ESTUDIO ICONOGRÁFICO

A continuación, se presenta un análisis iconográfico de las diferentes pinturas que Juan Collado hizo en las cuatro pechinas de la cúpula del crucero. En el caso de la obra tomada en este trabajo, consta de cuatro indudables representaciones: los cuatro padres de la iglesia católica de occidente²⁹, es decir, San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio Magno y San Jerónimo. En la

²⁹ Los Padres de la Iglesia son en total ocho. Los cuatro citados en la parte superior y los cuatro padres de la iglesia de oriente: San Gregorio de Nacianceno, San Atanasio, San Basilio y San Juan Crisóstomo.

parte inferior de cada pechina se observa una inscripción dorada indicando el nombre de cada uno de ellos.

6.3.1. San Agustín

Fig. 14. Pechina dedicada a San Agustín.



Nacido en el año 354 d.C en la antigua ciudad de Cartago³⁰. Éste enseguida emigró a Italia, en concreto a Roma y posteriormente a Milán. En esta última se encontró con San Ambrosio, donde tras prestar atención a todos sus sermones, según Juan Carmona Muela en su libro *Iconografía de los santos*, cito textualmente: “se sentó un día debajo de una higuera y, mientras lloraba, oyó un voz que le decía «toma y lee». Cogió un libro que llevaba consigo y disipó sus dudas leyendo la Epístola a los romanos de san Pablo. Fue por fin bautizado en el cristianismo por san Ambrosio en el año 387, junto a su hijo Adeodato y su amigo Alipio”³¹

Tras estos sucesos regresó a su ciudad natal donde creó el primer monasterio agustiniano donde desempeñó la escritura. Fue tal su éxito promulgando sus ideas que fue nombrado obispo de Hipona reemplazando al que en ese momento regentaba dicho cargo. Falleció en el año 420 dejando varias obras de notable importancia.

³⁰ Fue una antigua ciudad del norte de África, capital del Estado púnico, en el actual Túnez.

³¹ CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*. Madrid: Istmo, 2003, p. 15-18.

De su colección escrita se enfatiza *Las Confesiones*, siendo una obra de carácter autobiográfico donde en mayor medida se basa y constituye su iconografía. Por ello en la figura 14 se aprecia claramente los diferentes atributos.

En primer lugar, la figura de San Agustín porta los ropajes de Papa, como por ejemplo el nimbo³², representando altos cargos, en este caso relacionado con su obispado portando la capa pluvial.

Además, lleva en las manos un libro y una pluma, representando el oficio que ejecutó a lo largo de su vida: escritor. A la derecha de la composición se observa un ángel que porta un objeto de color rojo en su mano derecha, el cual podría hacer referencia a un corazón, simbolizando su completa rendición a Dios. En su mano izquierda porta la mitra, representando que Dios está en él.

En la parte inferior se observa un ángel sosteniendo una maqueta de una iglesia, simbolizando lo que estos santos realizaron, sustentar con sus obras y predicaciones la iglesia cristiana.

6.3.2. *San Ambrosio*

Fig. 15. Pechina dedicada a San Ambrosio.



³² Círculo iluminado que se coloca posteriormente de la cabeza de una figura sagrada. [en línea] Disponible en: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1003350.html>

Nacido en el año 340 d.C, según Juan Carmona Muela, su buena oratoria vendría debido a un encuentro "milagroso" con un enjambre de abejas. Cito textualmente: *"Estando en la cuna, recibió la visita de un enjambre de abejas que se le posaban en la cara y se le metían por la boca sin causarle menor daño. Este milagro, relatado por Paulino de Nola (Vita S. Ambrosii, ca. 22) anunciaba los ríos de miel que habrían de salir por la boca de San Ambrosio"*³³.

Se dice que, una vez de paso por Roma, tuvo que ser partícipe en una disputa entre varias personas debido a que, en esos momentos había fallecido el actual Papa y eran momentos de confusión para elegir el nuevo Pontífice, por ello dichos pleitos. En ese momento San Ambrosio puso paz y tras esto, apareció una figura celestial con expresión añeja y le eligió a él como nuevo Pontífice, causando la grata sorpresa a los presentes.

En esta pintura San Ambrosio (figura 15) se aprecia claramente representado en un espacio celestial, rodeado de pequeños ángeles simbolizando la divinidad que causó, portando diferentes objetos y atribuciones. Al igual que la representación anterior, en sus manos porta un libro y una pluma, además del nimbo. En este caso las vestimentas son de color verde, sinónimo de esperanza y vida, usados por los sacerdotes a la hora del llamado "tiempo ordinario" el cual se usa cuando no hay una fiesta en concreto que celebrar.

El ángel ubicado a la derecha de la imagen sostiene entre sus manos el báculo, relacionándolo con su obispado de Milán. El ángel de la parte inferior lleva la mitra papal y el ubicado a la izquierda una maqueta de un edificio religioso para figurar la defensa que hizo por el cristianismo.

³³ CARMONA MUELA, J., 2003. Op. Cit. p. 20-22.

6.3.3. San Gregorio Magno

Fig. 16. Pechina dedicada a San Gregorio.



Nacido en Roma alrededor del año 540, fue elegido sumo pontífice tras el fallecimiento del papa anterior durante una catástrofe natural, producida por el desbordamiento del Tíber causando daños extremadamente graves.

Como celebración de esto se organizó una gran procesión recorriendo toda la ciudad, donde éste suplicaba al señor la desaparición de la enfermedad que azotaba las calles, la peste. En ese momento San Gregorio vio como aparecía una figura celestial en forma de ángel, se dice que fue San Miguel, y mediante una espada cesó la enfermedad.

Entre sus obras se destaca Las Homilías a Ezequiel, dónde según Juan Carmona Muela realiza una importante confesión. Cito textualmente: “confiesa que, si en un principio no entiende al profeta, lo entiende de repente cuando se halla ante sus fieles, porque «lo que os enseñó lo aprendo entre vosotros. Os lo confesaré, hijos míos: la mayor parte de las veces oigo en mis oídos lo que os digo, en el mismo momento en que os lo digo [...], cuando lo entiendo es por el don de Dios, que me viene por medio de vosotros». Además, según testimonio de un diácono llamado Pedro, amigo y secretario del santo, cuando escribía vio muchas veces «al Espíritu Santo en forma de paloma situado sobre su cabeza, sugiriéndole lo que debía decir»³⁴.

³⁴ CARMONA MUELA, J., 2003. Op. Cit. p.182-186.

Por ello, en la pintura a la cual nos referimos (figura 16) aparece cercano a su rostro, dicha paloma blanca simbolizando el espíritu santo, como guía principal de las ideas y promulgaciones que hizo como pontífice.

Además, se distinguen sus hábitos y objetos pontificales, como por ejemplo los ropajes que lleva, la cruz papal que porta el ángel de la parte derecha y la tiara papal que sostiene el ángel inferior.

También se hace referencia al momento en el cual, oficiando misa, uno de los asistentes dudó de la existencia de cristo en la hostia consagrada, entonces éste apareció en la escena portando el cáliz, manchándolo de sangre por sus heridas, el cual limpió con un paño, objeto que en esta pintura parece que sostienen los ángeles de la parte izquierda.

6.3.4. San Jerónimo

Fig. 17. Pechina dedicada a San Jerónimo.



Nacido en el año 347 en Dalmacia, en la región de Estridón, actual Croacia.

Dedicó gran parte de su juventud a estudiar en Roma junto a varios mentores, entre los que se encuentra Elio Donato, gramático del latín con gran influencia en la época. En esos momentos se empiezan a despertar en él sentimientos cristianos, por ello decide retirarse a una cueva durante tres

años, haciendo vida de ermitaño, dedicándola a la lectura y la escritura sobre el cristianismo.

Tras esto se encuentra en Constantinopla, donde bajo la orden de San Gregorio Nacianceno³⁵ comienza a trabajar traduciendo obras al latín.

Seguidamente, su dominio sobre el idioma lo llevó a ser nombrado secretario oficial del papa de Roma, por aquel entonces el Papa san Dámaso, llevando a cabo la tarea de transcribir y traducir obras griegas del nuevo testamento. Posteriormente, después de que un grupo de romanos lo convencieran para abandonar la ciudad y dirigirse a Belén, se instala en dicha ciudad fundando un monasterio con su propio nombre en el que durante más de catorce años se dedicó a traducir obras hebreas sobre el antiguo testamento.

Según Juan Carmona Muela, cito textualmente: *“Aunque originalmente su trabajo fue recibido con recelo, fue poco a poco imponiéndose en las iglesias, y pronto la Biblia de San Jerónimo se hizo la más popular, la más utilizada, de ahí el nombre con el que se conoce, la Vulgata, que mereció ser consagrada por el Concilio de Trento como la versión oficial e indiscutible de la autoridad de la Iglesia católica. Sólo un episodio legendario, popularizado por la Leyenda Dorada, vino a sumarse a esta vida dedicada por completo al estudio: estando san Jerónimo un día en el monasterio de Belén, se le acercó un león cojeando que provocó el estupor y la huida de los monjes que le acompañaban. El león le mostró una espina clavada en una de sus patas y el santo se la sacó sin más. Desde entonces, el animal, agradecido, se quedó en el monasterio, ocupándose de escoltar al burro que traía la leña”*³⁶.

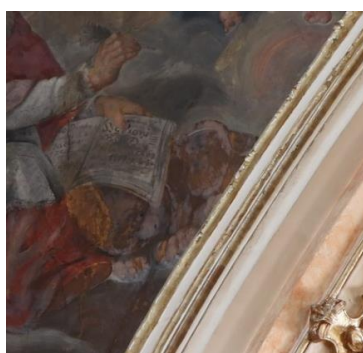


Fig. 18. Detalle del león que acompaña a San Jerónimo.

Tras analizar lo que cuenta Juan Carmona, en la pintura se aprecia de manera confusa dicho león representado en la parte de la derecha de la pechina. En él se ven las garras, todo de manera difusa debido a los daños que esa parte tiene en concreto. También se relaciona con la soledad.

Además, aparece representado con una pluma y un libro haciendo referencia a su vida dedicada al estudio y traducción, en el que se viene a la mente su obra de La Vulgata por ejemplo. Se encuentra desempeñando su tarea cuando es sorprendido por los ángeles anunciando el juicio final, por ello la trompeta de la parte superior izquierda.

³⁵ Doctor y padre de la iglesia de occidente

³⁶ CARMONA MUELA, J., 2003, Op. Cit. p.222

Finalmente, se observan sus ropajes cardenalicios, característicos por los colores rojos, simbolizando la sangre derramada por cristo y la fidelidad al Papa.

7. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fig. 19. Inscripción superior a la puerta de la Iglesia.



Tras diversas visitas a la iglesia se ha realizado una aproximación al estado de conservación actual de las pinturas, en el cual también se abarca la arquitectura del edificio como uno de los causantes de las varias patologías y años que nos encontramos en la obra. Esto es debido a que la técnica pictórica utilizada para su ejecución está directamente relacionada con ésta, siendo su soporte y formando una estructura única.

Para poder realizar esta aproximación, como se ha indicado en el estudio técnico, se ha realizado un estudio fotográfico que consta tanto de fotografías generales como de fotografías en detalle. No obstante, no se ha podido realizar otro tipo de fotografías, como son las rasantes, debido al difícil acceso de las pinturas y la falta de medios, como por ejemplo andamios, escaleras o permisos.

Hay muy poca documentación al respecto, pero como indica la inscripción en la parte superior de la portada de la iglesia, y según Mar Sánchez Verduch la obra ha sido previamente restaurada, concretamente tras el incendio que hubo el día 17 de agosto en el año 1916, llevando a cabo dicha restauración entre los años 1919 y 1922, en el cual se finalizó la intervención³⁷.

7.1. LA ARQUITECTURA

Como se ha mencionado anteriormente la pintura mural está ligada al entorno en que se encuentra. En este caso, en la cúpula de la iglesia de San Lucas Evangelista de Ceste.

³⁷ SÁNCHEZ VERDUCH, M^a M. Op. Cit. p.135. 2000.

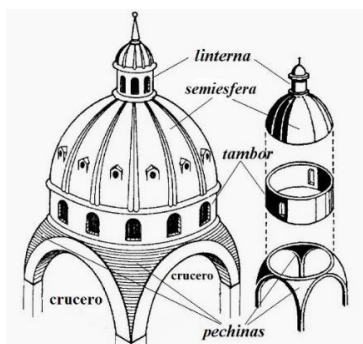


Fig. 20. Esquema de la construcción de la cúpula.

Según el presente arquitecto, Don Salvador Vila, que trabaja actualmente en diversos proyectos en la Iglesia³⁸, la estructura arquitectónica de la cúpula donde se ubican las pinturas cuenta con varios puntos débiles. Esto es debido a una mala construcción del edificio, ya que hay un mal asentamiento de la cúpula justo donde el tambor apoya en las pechinas. Esto produce que presenten numerosas fisuras y grietas facilitando la filtración de agua y haciendo que se refleje en las pinturas en forma de diversas patologías.

Además, se conoce la antigua presencia tanto de nidos de aves como sus propios depósitos en los vuelos de las tejas que obstaculizan la evacuación de aguas y provocan que esta termine filtrando también al interior, llegando a las pinturas.

Del mismo modo, el propio movimiento del edificio favorece la aparición de grietas y separación de estratos.³⁹

7.2. ESTRATOS PICTÓRICOS

Tras el análisis realizado anteriormente, se llega a la conclusión de que gran parte de las patologías presentes en las pinturas son causadas por problemas arquitectónicos, dando lugar a grietas, eflorescencias salinas, pérdida de película pictórica, abolsamientos o escorrentías.

La aparición de grietas se puede apreciar en las cuatro pechinas, las cuales recorren las pinturas en diversas direcciones, siendo una de las patologías más presentes y que más superficie abarcan en esta obra.

Las eflorescencias salinas también es una patología común en las cuatro representaciones concentrándose en los vértices de las pechinas. Esta patología está presente en su mayoría en forma de velo blanquecino. Se trata de una patología derivada de la presencia de humedades.

Directamente relacionadas con estas dos patologías encontramos pérdidas de película pictórica, que a través del registro fotográfico se han podido detectar un reducido número de éstas, ya que, debido a que las pinturas fueron intervenidas anteriormente, se puede observar que presentan cierta estabilidad, en cuanto a la cohesión de la estructura.



Fig. 21. Detalles de las grietas.



³⁸ Actualmente está en proyecto la renovación de las vidrieras en la nave central y la solería de la sacristía.

³⁹ MORELL GARCÍA, M. Estudio previo y propuesta de intervención en la parroquial de San Lucas Evangelista de Chestre. [En línea] TFG, 2006 [consulta: 19 de junio de 2023] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/71377>

En concreto, se observan tres lagunas, dos en la pechina dedicada a San Agustín, en la parte superior derecha y otra sobre la cabeza de San Ambrosio.

Igualmente se puede apreciar un impacto de bala en el rostro de San Gregorio, donde se puede distinguir la pérdida de las diversas capas de preparación y de la película pictórica.



Fig. 23. Detalle del impacto de bala.

Además, también se diferencia algún abolsamiento o separación de estratos y capa pictórica, por ejemplo, se observa en la pintura dedicada a San Agustín un punto donde ha habido un levantamiento de película pictórica. Esta patología solo se ha dado en esta zona y se debe a la presencia de criptoflorescencias salinas las cuales han nacido desde el interior levantando y fracturando la pintura como se aprecia en la figura 22.

En consecuencia, a la entrada de agua por las fisuras arquitectónicas se encuentran las escorrentías. En tres de las cuatro pechinas se aprecia esta patología, generalmente de tono azulado provenientes de la parte superior, que discurren verticalmente hacia la zona inferior. Dicho tono viene dado por el tono de la pintura en la parte alta de la obra la cual se ha deslizado a lo largo de la pintura.

Así mismo, otra la de las patologías comunes en todas las obras es el ennegrecimiento superficial. La acumulación de suciedad a lo largo de los años y la poca accesibilidad a las mismas, además del frecuente uso de cirios y velas provocando humo que difícilmente evacua, hace que se hayan depositado en la superficie las partículas grasas y hayan creado una capa negra, haciendo que los colores se aprecien con tonalidades apagadas.

Además, en las partes inferiores de las pechinas se aprecian dorados que no son originales, ya que superior a estos se encuentran lo que parecen pasmados al retirar los originales.



Fig. 24. Detalle de las escorrentías.

Finalmente hay que destacar la gran cantidad de repintes que poseen las obras, extendiéndose por prácticamente la totalidad de la superficie pictórica haciendo que la composición original, la tonalidad y el trazo queden ocultos tras estas capas. Se aprecia en gran medida en las diversas intervenciones realizadas alrededor de las grietas, en los rostros y ropajes de las figuras principales (figura 25) y en los diversos ángeles y fondos de la composición. De las cuatro pechinas la de San Jerónimo es la que mayor intervenida está, haciendo que algunas de las figuras tengan diferentes tonalidades, perdiéndose la pincelada que con gran maestría aplicó Juan Collado.

Fig. 25. Detalles de repintes en el rostro de la figura de San Ambrosio



7.3. MAPAS DE DAÑOS

Fig. 26. Mapa de daños. Pechina dedicada a San Agustín.



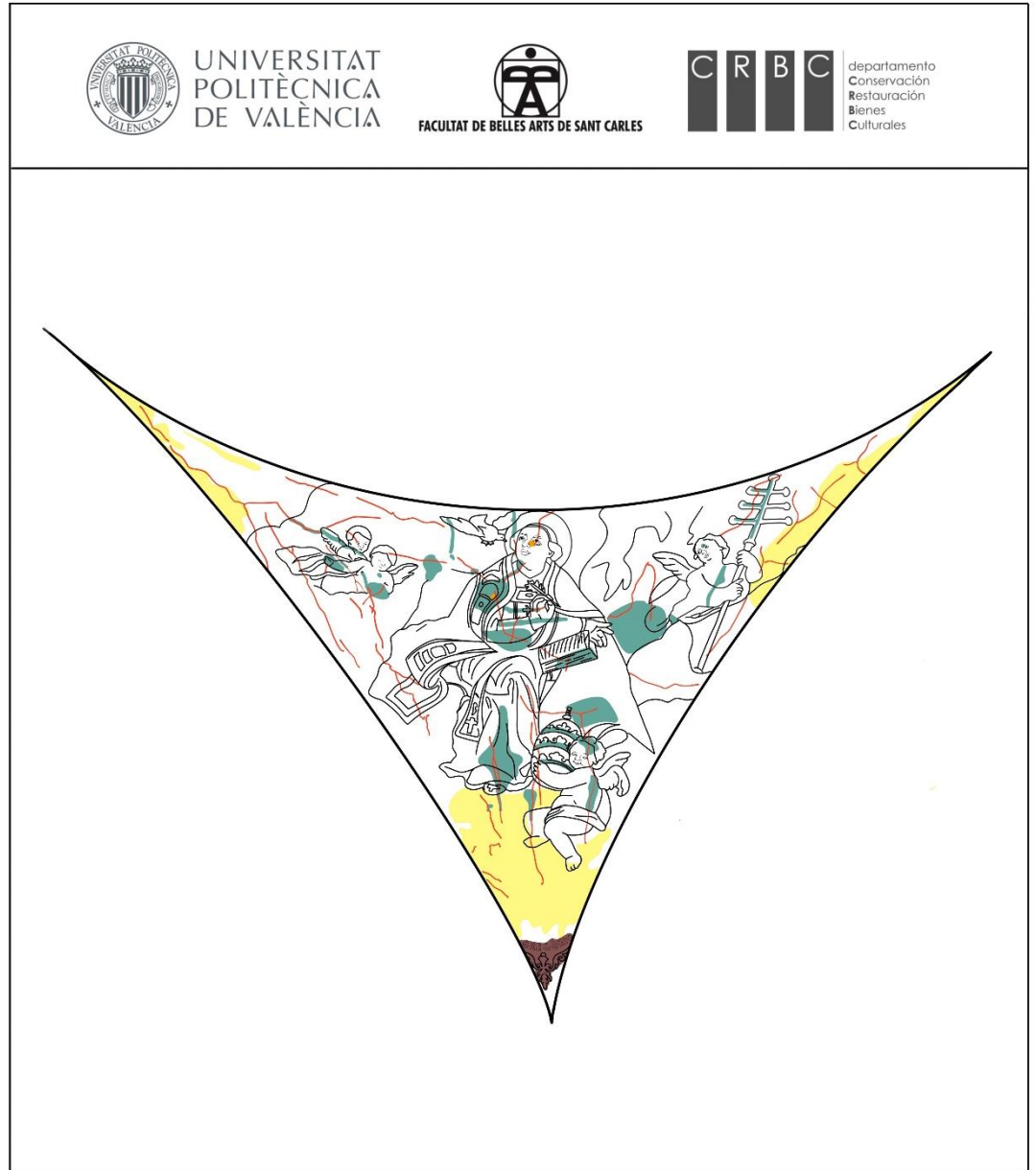
Leyenda	Pintura mural
<ul style="list-style-type: none"> Lámina dorada Eflorescencias salinas Grietas Repintes Escorrentías Pérdida de película pictórica Levantamiento Impacto de bala 	

Fig. 27. Mapa de daños. Pechina dedicada a San Ambrosio.



Leyenda	Pintura mural
<ul style="list-style-type: none"> Lámina dorada Eflorescencias salinas Grietas Repintes Escorrentías Pérdida de película pictórica 	

Fig. 28. Mapa de daños. Pechina dedicada a San Gregorio.



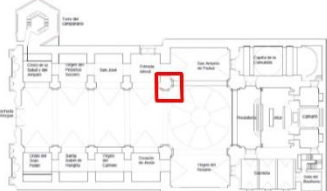
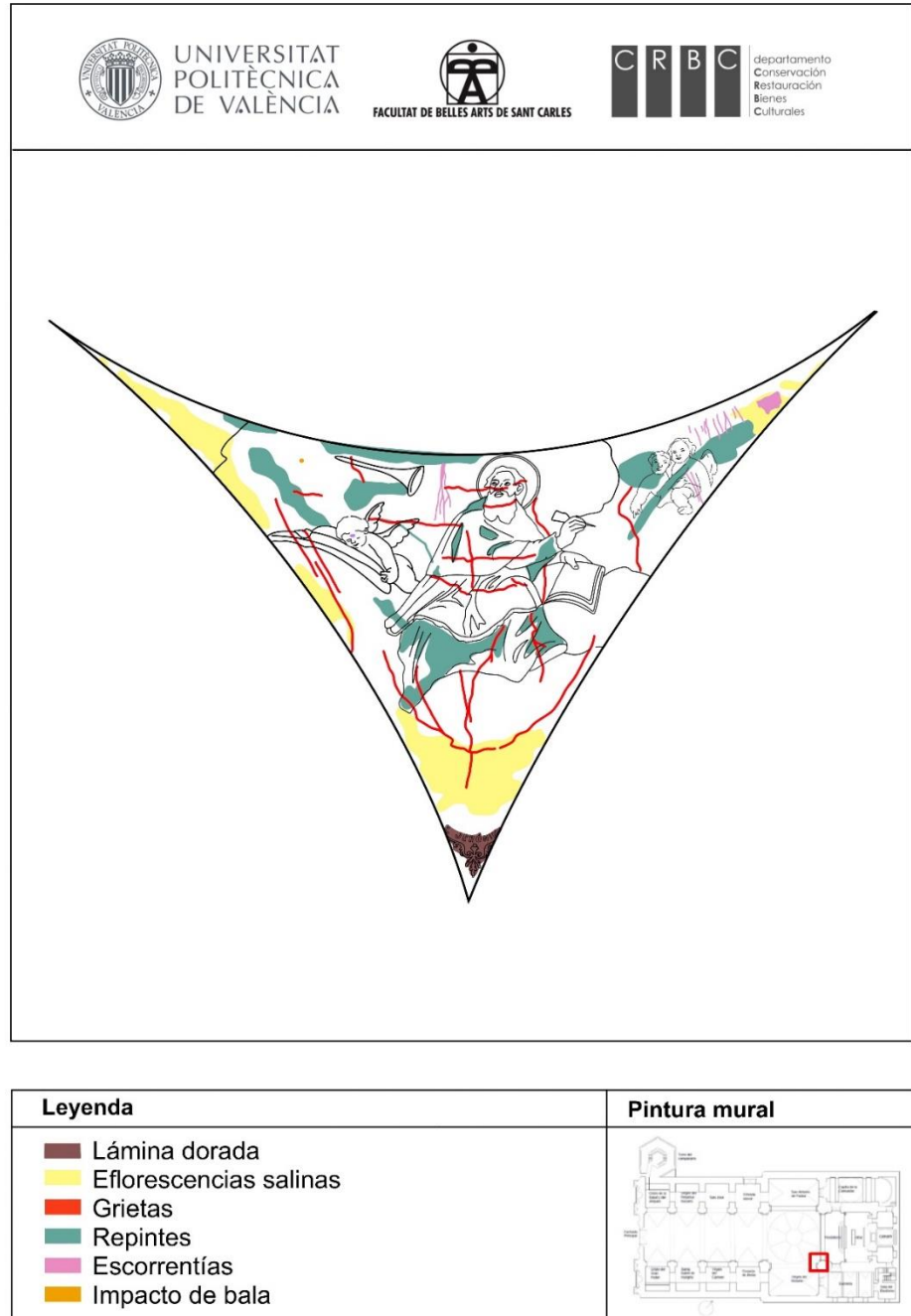
Leyenda	Pintura mural
<ul style="list-style-type: none"> Lámina dorada Eflorescencias salinas Grietas Repintes 	

Fig. 29. Mapa de daños.
Pechina dedicada a San Jerónimo.



8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Una vez realizada una aproximación a la técnica pictórica, y al estado de conservación de las pinturas murales tratadas en este trabajo, se procede a realizar una propuesta de intervención acorde a las necesidades de la obra estudiada.

Una vez más, hay que destacar que no se ha podido acceder a las pinturas para recoger muestras y poder analizarlas posteriormente, ni se ha podido realizar las pruebas pertinentes para comprobar la estabilidad frente a los diversos procesos de limpieza, por tanto, la propuesta de intervención se guiará a través de un hipotético protocolo general de restauración, siguiendo un orden lógico y ordenado.

Cabe mencionar que se realizará una propuesta bajo el criterio de mínima intervención y el principio de reversibilidad y reconocimiento, con la intención de respetar en la medida de lo posible la pintura original.

En primer lugar, para tratar posibles problemas de humedades y filtraciones, se propone una reparación arquitectónica de la cubierta del edificio. Contactando con una empresa especializada, se realiza un estudio y registro de los daños que presenta, como pueden ser fisuras, rotura de tejas, acumulación de excrementos de aves o incluso nidos, causando problemas en la evacuación del agua. De este modo se conseguiría solucionar la principal causa de provoca la humedad en la superficie pictórica. Además, habría que llevar a cabo un seguimiento del estado de la cubierta para monitorizar y registrar posibles daños en el futuro.

Además, se propone la realización de diversos estudios previos⁴⁰, comenzando con un registro fotográfico exhaustivo, por ejemplo, la realización de fotografías con luz ultravioleta permitiría detectar algunos repintes. Para ello se deberá montar un andamio provisional para ubicarse a una distancia adecuada, que permita documentar las diversas patologías y cualidades de la pintura con más detalle y precisión. De esta forma, se podrá observar claramente, la estabilidad de la obra, utilizando igualmente diversos focos para obtener una iluminación de la superficie más uniforme.

⁴⁰ Igualmente, de estos estudios previos conllevarían la realización de un presupuesto ajustado a las necesidades de la obra.

Seguidamente, se procederá a la toma de muestras, las cuales permiten identificar qué tipo de materiales conforman estas pinturas mediante un estudio estratigráfico (al igual que para conocer la composición de los materiales empleados en los diferentes repintes que posee la obra). Para poder realizarlo, las muestras se deberán encapsular en resina epoxy y posteriormente proceder al desbastado para conseguir un corte que permita observar las diferentes capas a través del microscopio óptico. Igualmente, se procederá a realizar diferentes pruebas de sensibilidad para conocer la técnica pictórica.

Una vez finalizados estos estudios, se comenzaría con los diversos procesos de intervención.

8.1.LIMPIEZA

Previo a cualquier proceso de limpieza, se deben realizar unas catas de limpieza para conocer que procesos son los más adecuados a utilizar. Para ello, se procederá a delimitar varias zonas, de tamaño reducido y que no interfieran en ninguna figura principal para comprobar la eficacia de los diversos materiales.

Las catas tienen diversos parámetros de evaluación como son, por ejemplo: la integridad de la superficie después de su uso, residuos generados y la eficacia obtenida⁴¹. Estas se iniciarán con diversas pruebas con métodos mecánicos, desde el desempolvado con brochas de cerdas suaves y finas a gomas abrasivas o esponjas. Se tendrá en cuenta la composición de los materiales abrasivos, los cuales pueden ser vinílicos, de caucho, gomas naturales o de silicona (goma Milán, faber, Wishab, Smoke Sponge, esponjas de maquillaje, Groom Stick)⁴². Este paso es muy conveniente en las pruebas previas ya que se comprobará la sensibilidad de la capa pictórica a los métodos abrasivos. Además, también se realizarán catas mediante sistemas acuosos o en caso necesario con disolventes.

Tras estas pruebas iniciales, se procederá a utilizar los materiales más adecuados. Los que se proponen a continuación están enfocados, de forma general, hacia el tipo de técnica pictórica “fresco”. Uno de los principales daños apreciables en la pintura es la gran cantidad de suciedad superficial (figura 30) que alberga, por ello, si la estabilidad de la pintura lo permite, se procederá al desempolvado general de toda la superficie mediante una brocha de cerdas muy finas y suaves y una aspiradora para recoger toda la suciedad y

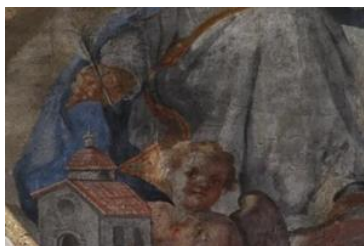


Fig. 30. Ennegrecimiento general debido a la suciedad

⁴¹ FERRER MORALES, A. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. 2ª ed. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

⁴² REGIDOR, J. L. “Pintura mural, apartado de limpieza”. Apuntes de la asignatura de Taller 3. 2022.

evitar que se deposite en otras superficies. Éste es un proceso mecánico el cual conlleva el riesgo de abrasión y desestabilización de la capa pictórica por tanto se deberá realizar con mucha delicadeza.

Tras este paso, se procederá con la limpieza en seco tras la evaluación de diferentes gomas. La limpieza en seco consiste en eliminar cualquier material adherido ajeno a la obra, generalmente en partículas muy pequeñas. El ennegrecimiento está causado generalmente por una mezcla de diversos depósitos como cúmulos de suciedad y polvo, eflorescencias, capas de hollín, entre otros, por ello será recomendable el uso de Wishab Sponge^{®43}, una goma vulcanizada que no suele dejar velos o films y es muy eficaz para retirar suciedad por su dureza, ayudando a retirar esa primera capa que no deja leer las pinturas de manera clara. Se ejecuta de la parte superior a la inferior en varias pasadas de manera suave.

Asimismo, tras la limpieza en seco, será necesaria una limpieza en húmedo ya que las pinturas están bastante ennegrecidas y sucias y una limpieza mecánica no será suficiente. Por ello, en primer lugar, se opta por realizar empacos de celulosa ya que permiten controlar la penetración y concentración de los disolventes así como los tiempos de contacto, admitiendo la eliminación de diversas partículas de suciedad, eflorescencias, repintes, etc, de forma controlada. Para ello se podrá utilizar una mezcla a partes iguales de Arbocel[®] BC1000 y Arbocel[®] BC200 a la que se añadirá agua destilada hasta conseguir la consistencia deseada. Se aplicará a través de un filtro de papel japonés y se dejará entre 10 y 15 minutos, aumentando el tiempo según se vea necesario.

En caso de que sea necesario y este método de limpieza no haya dado un buen resultado se recurrirá a la limpieza con otro tipo de disolventes. En primer lugar, se realizará un empaco similar al anterior con la diferencia de que al agua destilada se le añadirá un 2% de citrato de amonio⁴⁴ (se valorará la concentración comenzando por un 2% y aumentándola según fuera necesario tras los resultados obtenidos). El tiempo de aplicación será entre 30 y 50 minutos.

Finalmente, tras el uso de estos métodos y la correspondiente valoración de su eficacia, si el resultado no fuera suficiente, se realizarían diversas pruebas con emulsiones o geles con diversos disolventes para avanzar en la limpieza de la superficie pictórica y conseguir un resultado óptimo. Del mismo modo se podría hacer uso del láser o biolimpiezas, en el caso de encontrar

⁴³ Caucho sintético, puede endurecerse y ser más abrasiva.

⁴⁴ Es un quelante débil que permite la limpieza controlada de superficies pictóricas, el cual elimina suciedad grasa.

zonas que no se han podido eliminar con los métodos anteriormente mencionados.

En cuanto a la limpieza de eflorescencias salinas, requerirá unas pruebas para identificar qué tipo de sales se encuentran en la obra, mediante tiras reactivas. Éstas pueden ser clasificadas como sulfatos, nitratos, carbonatos y cloruros. En este caso de estudio, lo que más se aprecian son velos blanquecinos en las esquinas o vértices de las pechinas, por lo que podrían tratarse de sulfatos, nitratos, carbonatos o cloruros⁴⁵.

Dependiendo del tipo de sal, si es soluble se podrían usar empacos de Arbocel® BC200 y agua destilada para generar la migración y disolución hacia el exterior, cristalizando en la superficie mientras el agua evapora, las cuales después de este secado se podrían retirar mediante lavados con agua destilada. A su vez, en el caso de sales insolubles, con formación de costra se recurrirá a la acción mecánica, usando cuidadosamente un bisturí o también resinas de intercambio iónico.

Para la limpieza de los dorados, previamente se tendrá que determinar el tipo de lámina metálica, pudiendo utilizarse en su limpieza una emulsión grasa a base de ligroína, agua y Brij L4.

La presencia de estucos repintados es notable en las pinturas, por tanto, tras la realización de pruebas previas que indiquen la mayor eficacia y la naturaleza de estos, se podría utilizar empacos de arbocel con Saliva Sintética®⁴⁶ de la marca CTS® (se trata de una mezcla de citrato de amonio y citrato de sodio que actuará ablandando los estucos, si se tratara de yeso, para su posterior retirada). Además, se le podría añadir mucina⁴⁷ para aumentar su efecto humectante en la superficie. Después de este proceso, si el estuco está demasiado duro, se podrán utilizar métodos mecánicos, haciendo uso del bisturí o de vibroincisores.

8.2. CONSOLIDACION DEL SOPORTE Y ESTRATOS PICTÓRICOS

Previa a cualquier intervención de limpieza, se realizaría una previa preconsolidación en caso de detectar, por ejemplo, pulverulencia o descohesión de película pictórica para evitar la pérdida de la misma por cualquier tipo de intervención manual. En este caso, se podría usar un silicato de etilo (Estel 1200) aplicado a través de papel japonés, mediante pulverización o brocha, para evitar contactos a la película pictórica.

⁴⁵ MORA, P. *La conservación de las pinturas murales*. 2003. p. 235.

⁴⁶ CTS EUROPE [en línea]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/1108-473-mas-informacion-usar-el-citrato-de-amonio> [consulta: 22 de junio de 2023]

⁴⁷ Fuerte surfactante: reduce la tensión superficial.

En el caso de que se detecte algún abolsamiento se recomienda el uso de CaLoxiL Grout® (Se protegerá mediante papel japonés humectándolo con brocha, seguidamente se aplicará si hay un orificio a través de él, si no, se realizará uno, llevando el estrato a su sitio mediante presión). Si fuera necesario, se instalarán puntales. También se podría usar el CaLosiL®, se trata de un producto comercializado ya preparado formado por nanopartículas de cal hidratada en diferentes tipos de alcohol, ya que tendrá una sedimentación muy baja. Debido a su corto tiempo de evaporación (la concentración variará entre 5 y 50 g/l aumentando el tiempo de evaporación contra más concentrada este la disolución, por tanto, mejorará su poder de penetración), es muy recomendable para capas superficiales. Este puede ser aplicado mediante inyección, teniendo mucho cuidado con los velos blanquecinos que puede dejar debido a la concentración de la cal. Para ello, se tamponará con una esponja húmeda para eliminar restos superficiales.

Seguidamente, en el caso de que se reconocieran retoques a seco ejecutados por el autor y estos presentaran escamas, se usará una emulsión acuosa de Acril® 33 al 10% en agua aplicado mediante inyección para tratar esas zonas en concreto. Además, este consolidante tiene la capacidad de impermeabilizar, por tanto, es positivo el uso de este producto teniendo en cuenta tanto la presencia como el riesgo de futuras humedades.

Finalmente, si se distinguen separaciones internas de capas se usará un mortero de inyección tipo PLM®⁴⁸ (exento de sales eflorescentes). Con esta mezcla se consigue una consistencia más ligera, facilitando la aplicación mediante jeringuilla para devolver a la obra la estabilidad estructural correspondiente.

8.3. REINTEGRACION VOLUMETRICA Y PICTORICA

Para la reintegración volumétrica de los faltantes, se propone la utilización de unos morteros compuestos por los mismos materiales que los empleados en las capas de preparación de la pintura. En principio y basándonos en que la técnica de ejecución es una pintura al fresco, el estuco se realizará con una mezcla de cal aérea en pasta y arena de diferentes granulometrías, para dotar al estucado de mayor resistencia estructural.

En este caso se plantea un estucado a nivel. Dependiendo de la profundidad de la laguna, los pasos a seguir serían:

⁴⁸ CTS EUROPE [en línea]. Disponible en: MORTERO PLM - A - CTS España (ctseurope.com)

- Una primera capa más gruesa con un mortero de cal y arena de mayor granulometría en las lagunas con pérdida de varias capas de preparación, humectando previamente la zona para controlar el fraguado del mortero y evitar la aparición de grietas, seguidamente, se aplicaría el estuco mediante espátula y presionando.
- Una capa superficial con arena de granulometría más fina, en proporción 1 volumen de cal aérea y 2 de arena, aplicando un movimiento en círculos mediante esponja para darle la textura parecida al original⁴⁹

Además, la reintegración cromática se realizará mediante acuarelas, usando el *trateggio*⁵⁰ modulado imitando tanto formas como colores circundantes, ya que las lagunas apreciables son de pequeño tamaño. También se aplicaría mediante selección cromática, volviendo a formar la imagen a través de diversas capas con colores puros⁵¹.

9.ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA CONSERVACION PREVENTIVA

El mantenimiento y cuidado de las obras es una cuestión de gran importancia, porque de ellos depende su estabilidad a lo largo del tiempo, actuando en el ambiente circundante de la obra, así como llevando un seguimiento. Para ello, se expone de manera sintética, un plan de conservación preventiva para la obra objeto de estudio.

Éste cuenta con diversas medidas adaptadas a las necesidades concretas de esta obra, para conseguir el correcto mantenimiento y en concreto, evitar posibles riesgos, los cuales podemos observar a través de la siguiente tabla:

⁴⁹ REGIDOR, J. L. *Pintura mural. Tema 3. Tratamientos de intervención*. Apuntes de la asignatura Taller 2. 2021

⁵⁰ Trazos yuxtapuestos formando un entramado de líneas.

⁵¹ SANCHEZ PONS, M. *Pintura mural. Bloque temático. Procesos de reintegración en pinturas murales*. Apuntes de la asignatura Taller 2. 2015.

Tabla 1. Posibles riesgos.

TABLA DE REGISTRO DE POSIBLES RIESGOS				
RIESGO	EXISTE	DESCRIPCION	RECURRENCIA	GRAVEDAD
AGUA	SI	SE APRECIAN CRISTALES ROTOS EN LAS VENTANAS SUPERIORES	COMÚN	GRAVE
CONTAMINACION AMBIENTAL	SI	USO DE CIRIOS Y VELAS	COMÚN	LEVE
ACTOS VANDÁLICOS	NO	POSIBLE LANZAMIENTO DE OBJETOS	RARO	LEVE
HUMEDAD RELATIVA INCORRECTA	SI	PRESENCIA DE HUMEDADES EN DIVERSAS PARTES DEL INMUEBLE	COMÚN	MEDIA
RADIACIÓN LUMÍNICA	NO	INSTALACION RENOVADA	NO	NULA
FUERZAS FISICAS	SI	MOVIMIENTOS ESTRUCTURALES DEL INMUEBLE (fig. 29)	RARO	GRAVE

Al tratar el tema de la iluminación y las ventanas, se observa que el sistema de iluminación del inmueble está totalmente renovado, siendo luces led no dañinas (con baja emisión ultravioleta e infrarroja) las que alumbran las pinturas, además, éstas no se encienden a menudo debido a que la cantidad de luz natural que tiene la iglesia es notable. En relación con la luz natural, se propone el cambio de cristales por un vidrio laminado con una capa central de control solar, permitiendo un control de la luz⁵², así de un buen aislamiento para el mejor control de los cambios de temperatura y humedad.

Para finalizar, se plantea un mantenimiento general, incluyendo limpiezas rutinarias cada cierto tiempo para conseguir un correcto estado de las pinturas murales. También, se aplicará una monitorización de la humedad relativa mediante un sistema Datalogger el cual permitirá llevar un control. Además,

⁵² VIVANCOS, V. *Radiaciones Lumínicas*. Apuntes de la asignatura Conservación Preventiva de los bienes culturales. 2023.

se propone eliminar el uso de velas o cirios los cuales causan el humo interior en la iglesia, dañando las pinturas.

El reciclado de los materiales y sustancias utilizadas durante la intervención esta directamente relacionado con el Objetivo de Desarrollo Sostenible numero 13 (acción por el clima).

10.CONCLUSIONES

A modo de resumen, se han realizado diversas reflexiones tras la realización de este trabajo de fin de grado, relacionándolas directamente con los objetivos que se establecieron para en este caso, valorar el cumplimiento y eficacia de estos habiendo realizado un uso ordenado de la metodología que se llevó a cabo.

En primer lugar, a nivel de contextualización artística e histórica tanto del inmueble como de las pinturas, se ha ejecutado una profunda búsqueda bibliográfica para poder contrastar información, ya sea mediante fuentes primarias como de manera online. Esto ha permitido situar la obra en un correcto marco histórico para comprender la técnica y ejecución de las pinturas murales estudiadas.

Tras esto, se ha realizado una aproximación al estado de conservación, tratando de identificar las patologías encontradas en la obra, así como sus posibles causas. Se ha llegado a la conclusión de que el estado de conservación de las pinturas murales ubicadas en las pechinas de la Iglesia de San Lucas Evangelista de Cheste no es favorable. Se aprecian unas pinturas muy deterioradas y ennegrecidas, a la vez que repintadas, indicando que la restauración que se realizó previamente no fue del todo adecuada.

Además, gracias a todos los estudios realizados y enumerados previamente se ha podido elaborar una correcta propuesta de intervención abarcando todos los puntos de la obra que requieren tratamiento y contando con los materiales y productos adecuado teniendo en cuenta diferentes situaciones posibles ya que no se ha podido acceder directamente a las pinturas.

Por otro lado, la elaboración de este Trabajo de Fin de Grado ha llevado al planteamiento de una hipótesis sobre la datación de las pinturas que no figuraba en ningún otro documento, pues los estudios realizados hasta entonces no contaban con el material fotográfico del nivel del que se ha hecho uso en este trabajo.

Finalmente, se concluye mencionando la relevancia de la conservación preventiva. Ésta es de vital importancia para una obra de estas características, ya que como se ha podido observar, la mayoría de sus patologías han sido causadas por abandono o falta de mantenimiento ya sea del inmueble o de las propias pinturas. Una correcta conservación preventiva permitirá evitar todo lo posible el deterioro futuro que puedan tener las pechinas y los murales de Juan Collado.

11. BIBLIOGRAFIA

-AA.VV. *European Illustrated Glossary of Conservation Terms for Wall Paintings and Architectural Surfaces*. Alemania: :Schreckhase Werbedruck GmbH. 2015 ISBN 978-3-7319-0260-7

- AZCÁRATE RISTORI, J. M. *Historia del arte*. Madrid, Anaya. 1995 ISBN 8420763497.

- BENITO DOMENECH, F., Pérez Sánchez, A. E.,. *El siglo de oro de la pintura española*. Madrid, Fundación amigos del Museo del Prado, Mondadori. 1991 ISBN 8439718004.

- CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*. Madrid: Istmo, 2003

- CENNINI, C.,. *Tratado de la pintura*. Barcelona, 4ª ed. Sucesor de E.Meseguer. 1979 ISBN 8471060043.

- CHECA CREMADES, F.,. *El barroco*. Madrid, Istmo. 1985. ISBN 8470901222.

- DELICADO MARTÍNEZ, F. J.: "Antonio Richarte". Archivo de Arte Valenciano. Valencia, 1986, pp. 40-51; ID: "Nuevas referencias documentales al estudio sobre la obra del pintor Antonio Richarte". Archivo de Arte Valenciano. Valencia, 1987.

- DOERNER, M, *Los materiaes de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, Reverté. 1998. ISBN 8429114238.

- FERRER MORALES, A. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Segunda ed. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998. ISBN: 8447204642

- MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel. 2008. ISBN 8434483394.

- MORA, P., *La conservación de las pinturas murales*. Bogotá, Universidad Externado de Colombia. 2003. ISBN 9586167631.
- MORELL GARCÍA, M. *Estudio previo y propuesta de intervención en la parroquial de San Lucas Evangelista de Cheste*. [En línea] TFG, 2006 [consulta: 19 de junio de 2023] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/71377>
- NAVARRO, V., *Monografía histórica de la villa de Cheste al Campo*. 1925.
- DELICADO MARTÍNEZ, F. J., MAS ZURITA, E., CARPENA CHINCHILLA, F. J.: "Nuevas consideraciones sobre el pintor Barroco Antonio Richarte (Yecla, 1690-Valencia,1763) obras y discípulos. Su testamento." *Archivo de arte valenciano*. Volumen 102. 2021. Universidad de Valencia. p.151-172 ISSN:0211-5808
- ORELLANA, M. A., *Biografía pictórica Valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia, París-Valencia. 1995
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Pintura Barroca en España*. Cátedra. 1992. ISBN 8437609941.
- REGIDOR, J. L. Apuntes de la asignatura Taller 2. *Pintura mural*. Tema 1B. Principales materiales y técnicas, 2021 p. 44.
- SÁNCHEZ VERDUCH, M^a del Mar. *Cheste y su historia*. Valencia: Diputació de València, 2002.
- SÁNCHEZ VERDUCH, M^a del Mar. *Iglesia Parroquial de San Lucas Evangelista de Cheste*. Valencia: Diputació de València, 2000.
- SANCHEZ PONS, M." *Pintura mural. Bloque temático. Procesos de reintegración en pinturas murales*". Apuntes de la asignatura Taller 2. 2015.
- VIVANCOS, V. "Radiaciones Lumínicas." Apuntes de la asignatura Conservación Preventiva de los bienes culturales. 2023.

12.ÍNDICE DE IMÁGENES

- Figura 1: Panorámica del municipio.
<https://www.alltrails.com/es/ruta/spain/valencia/valencia-choeste> (18-04-23)
- Figura 2: Situación actual de la iglesia, cercana a la Plaza del Castillo (parte inferior de la imagen).
- Figura 3: Plano de la Iglesia. MORELL GARCÍA, Miguel, 2016. Estudio previo y propuesta de intervención en la parroquial de San Lucas Evangelista de Cheste. TFG. En línea en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/71377> (19-06-2023).

- Figura 4: Descendimiento de Cristo. Rubens.
[https://es.wikipedia.org/wiki/Descendimiento_de_Cristo_\(Rubens\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Descendimiento_de_Cristo_(Rubens)) (19-06-23).
- Figura 5: Muerte de la Virgen. Caravaggio.
[https://es.wikipedia.org/wiki/Muerte_de_la_Virgen_\(Caravaggio\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Muerte_de_la_Virgen_(Caravaggio)) (10-06-2023)
- Figura 6: Retrato de Don Francisco Gil Delgado, óleo de Juan Collado.
<https://es.artprice.com/artista/339227/juan-collado> (26-04-23).
- Figura 7: detalle del libro de poesías.
- Figura 8: Interior de la Iglesia, apreciando las 4 pechinas realizadas por Juan Collado.
- Figura 9: Detalle de un orificio en el rostro de la figura.
- Figura 10: Detalle de las inscripciones sobre la datación.
- Figura 11: Detalle de las inscripciones sobre la última restauración.
- Figura 12: Análisis compositivo en comparación de las cuatro pinturas.
- Figura 13: Detalle de la figura desaparecida. Mar Sánchez Verduch.
- Figura 14: Pechina dedicada a San Agustín.
- Figura 15: Pechina dedicada a San Ambrosio.
- Figura 16: Pechina dedicada a San Gregorio.
- Figura 17: Pechina dedicada a San Jerónimo.
- Figura 18 Detalle del león que acompaña a San Jerónimo.
- Figura 19: inscripción superior a la puerta de la iglesia.
- Figura 20: Esquema de la construcción de una cúpula.
DICCION ARTE: Tambor (de una cúpula)
(dicionarioarteconpedro.blogspot.com)
- Figura 21 Detalle de las grietas.
- Figura 22 Detalle de las eflorescencias salinas.
- Figura 23: Detalle del impacto de bala.
- Figura 24: Detalle de las escorrentías.
- Figura 25: Detalle de repintes en el rostro de la figura de San Ambrosio.
- Figura 26: Mapa de daños. Pechina dedicada a San Agustín.
- Figura 27: Mapa de daños. Pechina dedicada a San Ambrosio.
- Figura 28: Mapa de daños. Pechina dedicada a San Gregorio.
- Figura 29: Mapa de daños. Pechina dedicada a San Jerónimo.
- Figura 30: Ennegrecimiento general debido a la suciedad.
- Figura 31: Dorado de San Agustín.
- Figura 32: Manto de San Jerónimo.
- Figura 33: Detalle ángeles. Pechina de San Gregorio.
- Figura 34: Manto de San Gregorio.
- Figura 35: Detalle ángeles. Pechina San Jerónimo.

13.ANEXOS

a) ANEXO FOTOGRÁFICO



Fig. 31. Dorado San Jerónimo.



Fig. 32. Manto de San Jerónimo.



Fig. 33. Detalle de los ángeles. Pechina de San Gregorio.



Fig. 34. Manto de San Gregorio.



Fig. 35. detalle ángeles. Pechina San Jerónimo.

ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los
Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.				
ODS 2. Hambre cero.				
ODS 3. Salud y bienestar.				
ODS 4. Educación de calidad.				
ODS 5. Igualdad de género.				
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.				
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.				
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.				
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.				
ODS 10. Reducción de las desigualdades.				
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.				
ODS 12. Producción y consumo responsables.				
ODS 13. Acción por el clima.				
ODS 14. Vida submarina.				
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.				
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.				
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.				

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.



**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**