



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

# UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

## Facultad de Bellas Artes

Propuesta de intervención y conservación de las pinturas murales de Eusebio Sempere del baptisterio de la iglesia parroquial Santiago Apóstol en Onil, Alicante.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

AUTOR/A: Mira Estrada, Ferrando

Tutor/a: Sánchez Pons, Mercedes

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

Este trabajo de fin de grado se centra en el estudio histórico, artístico e iconográfico de unas pinturas murales realizadas por el artista alicantino Eusebio Sempere con la intención de difundir su conocimiento y valorar su estado de conservación. El conjunto se ubica en el baptisterio de la iglesia parroquial Santiago Apóstol en Onil (Alicante), pueblo natal del artista. Estas obras fueron realizadas tras su primer viaje a París, por encargo del párroco de la época, en la década de 1950. El trabajo contiene un profundo análisis que contribuye a determinar las características de las pinturas, comprendiendo su significado e importancia, contextualizándolas en la producción del artista y la pintura mural de mediados del siglo XX en España. Además, se realiza una evaluación completa de su estado de conservación y las posibles causas de sus patologías, incluyendo una propuesta de intervención que abarca un proceso de restauración que palíe los pocos deterioros presentes y un plan de conservación con los tratamientos y acciones pertinentes para mantener todo el espacio en las condiciones más favorables y recomendables.

**Palabras clave:** Iglesia Santiago Apóstol de Onil, Técnica al fresco, Conservación y restauración de pintura mural, Arte religioso, Eusebio Sempere, Pintura mural de la posguerra española.

This final degree project focuses on the historical, artistic and iconographic study of some wall paintings by the Alicante artist Eusebio Sempere with the intention of disseminating knowledge of them and assessing their state of conservation. This mural set is located in the baptistery of the parish church of Santiago Apóstol in Onil (Alicante), the artist's hometown. These works were executed after his first trip to Paris, commissioned by the parish priest of the time, in the 1950s. The work contains an in-depth analysis that helps to determine the characteristics of the paintings, understanding their significance and importance, contextualising them in the artist's production and the wall painting of the mid-20th century in Spain. In addition, a complete assessment is made of their state of conservation and the possible causes of their pathologies, including an intervention proposal that includes a restoration process to alleviate the few deteriorations present and a conservation plan with the pertinent treatments and actions to maintain the entire space in the most favourable and recommendable conditions.

**Key words:** Santiago Apóstol church of Onil, Fresco technique, Conservation and restoration of wall painting, Religious art, Eusebio Sempere, Spanish post-war wall painting.

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido fruto del cariño que mi familia materna me ha demostrado siempre hacia el pueblo de Onil. Desde que era pequeño he escuchado hablar de Eusebio Sempere y he podido visualizar en el pueblo muchas esculturas y obras suyas que durante toda mi vida hasta tiempos recientes no era capaz de entender.

Debo agradecer a todo el personal docente del Departamento de Conservación y Restauración de la Universidad Politécnica de Valencia, que me ha dado las herramientas necesarias para realizar este trabajo con la mayor profesionalidad posible, principalmente a mi tutora Mercedes Sánchez Pons.

También a personas que me han apoyado con este trabajo como el artista Eduardo Sanchís Sempere, que ha estado interesado en propiciarme gran cantidad de información y es el principal encargado de la restauración de los lunetos de la iglesia. No debo olvidar mencionar al personal de la Iglesia y sobre todo a Don Jose Manuel Rico Albero, párroco de Onil. El padre don Jose Manuel ha estado a plena disposición para mi trabajo desde que fui por primera vez a hablar con él a la Iglesia. Ha puesto a mi disposición una gran cantidad de tiempo y dedicación para yo poder presentar este trabajo. Me ha dado la oportunidad no solo de poder realizar un trabajo de final de grado en su bautisterio sino que además se ha prestado a ofrecerme mucha información relevante para poder terminar el proyecto y también ha accedido desde un principio con confianza en mí para que realizase algunas pruebas más invasivas en el conjunto mural.

# ÍNDICE

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>   | <b>4</b>  |
| <b>2. OBJETIVOS.....</b>  | <b>4</b>  |
| <b>3.METODOLOGÍA.....</b>   | <b>5</b>  |
| <b>4. CONTEXTUALIZACIÓN DEL CONJUNTO MURAL.....</b>                     | <b>6</b>  |
| 4.1. LA VILLA DE ONIL.....  | 6         |
| 4.2. LA IGLESIA DE SANTIAGO APÓSTOL DE ONIL.....                        | 7         |
| 4.3. EL ARTISTA: EUSEBIO SEMPERE.....                                   | 9         |
| 4.4. LA PINTURA MURAL VALENCIANA DEL SIGLO XX.....                      | 13        |
| <b>5. ESTUDIO TÉCNICO DEL CONJUNTO MURAL.....</b>                       | <b>15</b> |
| 5.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO, ESTILÍSTICO Y COMPOSITIVO.....              | 15        |
| 5.2. DESCRIPCIÓN DE LA TÉCNICA.....                                     | 19        |
| 5.3. ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN.....                           | 22        |
| <b>6. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN Y PLAN DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA..</b> | <b>27</b> |
| 6.1. ESTUDIOS PREVIOS.....  | 27        |
| 6.2. LIMPIEZA.....  | 28        |
| 6.3. CONSOLIDACIÓN.....   | 29        |
| 6.4. REINTEGRACIÓN VOLUMÉTRICA Y CROMÁTICA.....                         | 30        |
| 6.5. MEDIDAS SUGERIDAS PARA LA CONSERVACIÓN PREVENTIVA.....             | 31        |
| <b>7. CONCLUSIONES.....</b>   | <b>33</b> |
| <b>8. REFERENCIAS.....</b>  | <b>34</b> |
| <b>9. ÍNDICE DE FIGURAS E ÍNDICE DE TABLAS.....</b>                     | <b>38</b> |
| <b>10. ANEXOS.....</b>  | <b>40</b> |

## 1. INTRODUCCIÓN.

Para contextualizar brevemente e introducir el tema de este trabajo de final de grado, debemos puntualizar que nos encontramos frente a la única obra mural reconocida del artista valenciano Eusebio Sempere. Esta obra consta de un conjunto de pinturas murales en la capilla del bautisterio de la Iglesia Santiago Apóstol de Onil, pueblo natal del autor.



Fig. 1. Imagen de la capilla tomada con un gran angular.

La elección de este tema para el TFG se debe principalmente a la importancia que este conjunto mural supone no solo para el propio pueblo, sino para la obra en sí del artista, pues son las únicas piezas de estas características que realizó. A pesar de esto, no hay constancia de que nunca se hayan realizado propuestas de mantenimiento ni restauración de estas pinturas, mientras que otros frescos y piezas de la iglesia de otras épocas sí han pasado por distintas intervenciones. También se debe apuntar que estas pinturas no tienen la repercusión merecida, pues no hay información sobre ellas en bases ajenas al ayuntamiento o la iglesia, además de no constar el conjunto en el inventario general del patrimonio de la Comunidad Valenciana.

Estos factores y también la accesibilidad a las pinturas y la amplia disposición que se nos ha ofrecido por el personal de la Iglesia han supuesto una motivación para la elección de este tema. Este proyecto desarrolla un estudio específico sobre estos murales, atendiendo a las características que los definen y analizando su estado de conservación, para realizar una propuesta de conservación y restauración orientada especialmente a la conservación preventiva de estos cuatro murales, que decoran el espacio arquitectónico de la capilla.

## 2. OBJETIVOS.

Como hemos mencionado, el trabajo se centra en un estudio conservativo y de restauración acerca de las pinturas que ornamentan la capilla bautismal de la iglesia. El objetivo principal es ampliar y difundir el conocimiento de esta obra de Eusebio Sempere y conseguir que las pinturas se mantengan en el mejor estado posible durante el paso del tiempo. Para ello, a pesar de realizar un propuesta breve de intervención que devuelva y neutralice las patologías presentes en las pinturas, el punto más importante es establecer un correcto plan de conservación preventiva. Para llevar a cabo este objetivo principal, se han establecido varios objetivos específicos:

- Contextualizar el conjunto mural tanto en la historia del inmueble como en la producción artística del artista y en la pintura mural valenciana del siglo XX.
- Estudiar el programa iconográfico y profundizar en el mensaje y los objetivos que el artista quería revelar en su obra.

- Realizar una hipótesis fundamentada de la técnica pictórica empleada y el método de trabajo y producción.
- Analizar el estado de conservación y los posibles riesgos a los que está sometido el espacio, para realizar posteriormente una adecuada propuesta de intervención y conservación preventiva.

Todo esto se llevaría a cabo siguiendo las líneas marcadas por los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) en los ODS 3, 7, 13, 14 y 15 y para finalizar, este estudio culminaría con el objetivo de promover que el conjunto mural sea incluido por sí mismo en el Inventario General de Patrimonio Cultural de la Comunidad Valenciana, reconociendo su relevancia como uno de los principales murales de posguerra de la provincia de Alicante.

### **3.METODOLOGÍA.**

Para poder llevar a cabo los objetivos del trabajo, nos hemos enfocado en primer lugar en recopilar información sobre el artista y las pinturas. Se ha realizado una revisión bibliográfica en torno a la figura del artista, el inmueble en el que se encuentran y las propias pinturas. Al ser tan limitadas las fuentes escritas, ha sido vital en nuestro caso recoger testimonios de informantes con algún tipo de vínculo con las pinturas o el propio artista. Por eso se han realizado distintas entrevistas informales que han ayudado a clarificar y organizar la información, además de paliar lagunas que no se han podido encontrar en estudios o bibliografía publicada.

Posteriormente se ha realizado un estudio directo de la pintura mediante un análisis organoléptico inicial del espacio y una recopilación fotográfica mediante cámara Nikon D5600, focos de luz LED y puntuales tomas más detalladas empleando un microscopio USB, en nuestro caso el Dino-Lite AM4113ZT.

Gracias a la colaboración de Don Jose Manuel Rico Albero, párroco de la iglesia, también se han podido realizar pruebas directas sobre la pintura, como por ejemplo la extracción de pequeñas muestras de pintura y revoque para analizar su observación y análisis en laboratorio, así como la realización de pequeñas pruebas, en una zona discreta, para evaluar la resistencia y solubilidad de la pintura con distintos agentes. También se han llevado a cabo catas de limpieza mecánica, así como la extracción de sales para analizar su composición mediante tiras reactivas Quantofix®.

Todas estas pruebas que nos acercan al comportamiento de la pintura y su composición facilitan que la propuesta esté basada en datos reales y útiles que funcionen como base de ayuda para construir un plan de intervención y conservación coherente y justificado, que en cualquier caso deberá ser revisado y complementado con pruebas más específicas y sistemáticas en caso de ser ejecutado en un futuro.



Fig. 2. Mapa de la Comunidad Valenciana.



Fig. 3. Mapa de la comarca de l'Alcoià.



Fig. 4. Localización geográfica del pueblo de Onil.

## 4. CONTEXTUALIZACIÓN DEL CONJUNTO MURAL.

### 4.1. LA VILLA DE ONIL.

El municipio de Onil se sitúa al norte de la provincia de Alicante en la falda de la Serra d'Onil (estribación de la Sierra de Mariola) y pertenece a la comarca de *L'Alcoià* (Figs. 2 y 3), al mismo tiempo que se incluye en la subcomarca denominada *La Foia de Castalla*. Onil limita con los términos municipales de Bañeres al Norte, Alcoy al Noreste, Biar al Oeste, Castalla al Sur e Ibi al Este. Es conocido como la cuna de las muñecas, pues en dicho pueblo nacieron las reconocidas empresas de juguetes Famosa y Playmobil. A día de hoy sigue manteniendo varias empresas jugueteras internacionales. También es conocido por sus fiestas de Moros y Cristianos, su tradicional *rodada de fatxos* en Nochebuena y varios milagros católicos.

El origen del nombre es incierto y se valoran muchas posibilidades de distintos orígenes, por ejemplo del latín Unill o por otra parte de la cría de conejos (*conill* en valenciano) durante gran parte de la Edad Media. Los primeros datos del origen de Onil como población datan del siglo XIII, cuando Jaime I de Aragón cedió al príncipe musulmán Seit Abu Zeit mantener la posesión y los derechos del territorio de Castalla, donde se incluían las alquerías de Onil y Favanella. En 1245, el yerno del príncipe Ximén Pérez de Arenós se convirtió en el primer señor de Onil, el cual en el año 1251 devolvió la población a Jaime I a cambio de Cheste y Villamarchante<sup>1</sup>.

En 1268 fue donada por el propio rey a Alberto de Lavanía y tras varios años de transacciones políticas y económicas Onil vuelve a la Corona. Pedro el Ceremonioso crea la baronía de Castalla y Onil y el año 1362 la cede a Ramón de Vilanova, cuyos descendientes la regentarían hasta que en el XVIII la sucesión pasó a los Marqueses de Dos Aguas. Durante la guerra de Sucesión, Onil se acomodó en el bando borbónico y por ende, al final del conflicto, Felipe V les concede una serie de privilegios y exenciones y recibe el nombre de villa.<sup>2</sup> De esta época, el principal monumento es el palacio fortaleza del Marqués de Dos Aguas, al que está adosada la iglesia del pueblo.

Durante el s. XVIII, a raíz de la Revolución Industrial, Onil se convierte en una de las principales poblaciones con actividad industrial textil en el Reino de Valencia, política que abandonó para volver a la agricultura como otros pueblos.

<sup>1</sup> M.I. Ayuntamiento de Onil [en línea]. [sin fecha] [consultado el 28 de Diciembre de 2022]. <https://www.onil.es/es/conoce-onil/historia>

<sup>2</sup> Alicante Digital [en línea]. [sin fecha] [consultado el 7 de Enero de 2023]. <https://www.alicante.digital/articulo/onil>



Fig. 5. Fotograma del conocido anuncio de Navidad de la empresa de muñecas Famosa en Onil. 1972.

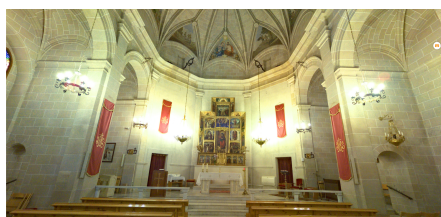
Entre finales del s. XIX y principios del s. XX comenzó la elaboración artesanal que dió origen a la industria colivenca por excelencia: las muñecas de Onil.

Por su localización geográfica en la falda de una montaña, Onil es una población generalmente fría a partir del otoño hasta llegar a finales de primavera. Es una zona relativamente húmeda para su localización, cuya temporada de lluvias suele ser regular a partir de principios de año. Onil es principalmente conocido por las fuertes rachas de viento que acompañan durante la mayoría del año. El origen mitológico de sus habituales lluvias en abril y mayo se remonta a 1648, cuando el pueblo pasó por una fuerte epidemia de peste y una gran sequía que causó un gran declive demográfico. Para remediar esta etapa oscura en su historia, el pueblo optó por rezar a su Virgen de la Salud y sacarla en procesión por el pueblo suplicando que terminase con la sequía y la enfermedad. Las plegarias tuvieron su efecto y las lluvias empezaron a abundar y por ese suceso se establecieron las fiestas patronales de Moros y Cristianos en honor a la Virgen de la Salud de Onil, patrona del pueblo. Así se cuenta la historia de forma popular en el pueblo.

#### 4.2. LA IGLESIA DE SANTIAGO APÓSTOL DE ONIL.

Situada en la parte oeste del palacio gótico renacentista del marqués de Dos Aguas y adosada a este se encuentra la iglesia de Santiago Apóstol, centro de culto oficial del pueblo. El palacio se construyó entre 1539 y 1614, pero la iglesia fue construida en 1778 por Cambra, arquitecto barroco de la época. El edificio se encuentra en la plaza del Carmen y consta exclusivamente de una nave central más las capillas y sagrario, y mide 25 m de largo, 9 m de ancho y 13 m de altura. Todo el edificio se construyó con sillares de piedra, siendo ornamentado con capiteles y varias bóvedas de cañón, las cuales se apuntalan con arcos de medio punto con lunetos<sup>3</sup>. Todos los lunetos están decorados con pinturas al *mezzo fresco* barrocas que representan las Virtudes Teológicas y Cardinales. Estos lunetos fueron repintados en 1991 con pintura acrílica por el artista Eduardo Sanchís Sempere, con motivo del proyecto de rehabilitación del templo. Este artista también fue el encargado de pintar los tres murales superiores que se encuentran sobre el Altar Mayor.

Dicho altar era originalmente de madera tallada y tras él se encuentra el retablo de Santiago Apóstol el Mayor, datado en el siglo XV de autoría anónima, aunque se le atribuye generalmente a un artista del pueblo de la época conocido como Maestro de Onil.



Figs. 6 y 7. Fachada principal, nave central y Altar Mayor de la iglesia de Santiago Apóstol de Onil.

<sup>3</sup> Turismo Alicante Interior [en línea] [consultado el 6 de enero de 2023].

<https://www.turismoalicanteinterior.com/descubrir/iglesia-parroquial-santiago-apostol/>





Fig. 8. Retablo Mayor de la Iglesia de Santiago Apóstol de Onil.

Forma un conjunto de 5 m de alto por 3,20 m de ancho y como su nombre indica, está dedicado a Santiago Apóstol, el cual se encuentra representado en la tabla central y va acompañado de la *Virgen de la Salud* en la parte superior y *La Crucifixión* en el ático.

La calle derecha representa de arriba a abajo La Muerte de la Virgen, La Magdalena y La Resurrección; mientras que en el lado izquierdo encontramos La Adoración, El Nacimiento y La Anunciación. La predela se divide en dos partes, las cuales contienen tres escenas cada una. A la izquierda observamos a San Sebastián, San Jerónimo y San Pedro mientras que en la derecha aparecen San Pablo, San Agustín y San Roque. En los guardapolvos podemos encontrar las figuras de Santa Bárbara, Isaac, San Blas, Santa Águeda, Zacarías y Apolonia.

A la derecha de la nave central, se encuentra la Capilla del *Nostre Senyor Robot*, de estilo barroco valenciano y dedicada al propio milagro. Esto se rememora a 1824 cuando un ladrón robó la Sagrada Forma y más tesoros de la iglesia y la enterró donde ahora se halla la ermita. Tras detener al culpable mientras vendía una de las piezas, los vecinos encontraron la Sagrada Forma enterrada pero sorprendentemente se hallaba en perfecto estado. Finalmente, tras ejecutar al ladrón la Iglesia recogió el suceso como un milagro eucarístico.

Por último, al otro lado del edificio se nos muestra la capilla del baptisterio, protegida por una puerta de rejería negra por la que accedemos al interior (Fig. Plano de la Iglesia y localización de la capilla). En esta capilla sólo encontramos la pila bautismal al fondo junto a dos velas y un pequeño sagrario de madera a la derecha. Los tres muros están caracterizados por un zócalo de mármol de 158 cm de altura de dos tonalidades distintas y sobre él las pinturas que ocupan todo el muro. Los muros culminan en un bóveda baída compuesta por cuatro arcos de medio punto y tanto esta bóveda como cada muro propone una escena distinta.

A día de hoy, la iglesia sigue siendo el sitio de culto para el pueblo cuyas misas están impartidas por el párroco Don Miguel Ángel Rico Alberó y respecto al baptisterio destacamos que se encuentra cerrado generalmente. Durante muchos años se realizaron los bautismos en la capilla, pero actualmente se llevan a cabo en el Altar Mayor, aunque a veces hay peticiones y se realizan algunos puntualmente en la capilla (Fig. Fotografías antiguas de bautizos).

También hay constancia de que durante varios años se realizó en el interior del baptisterio el Belén de Navidad. A día de hoy, las luces se encuentran apagadas generalmente, solo se encienden cuando alguien entra a la capilla que es barrida por el sacristán dos meses al mes aproximadamente. Para concluir, se debe apuntar que durante los meses de Abril, Mayo y Junio de 2023 a raíz de las fiestas patronales del pueblo la capilla ha estado ocupada por dos rejas metálicas donde se colocaron flores, además de ser empleada como almacén de los estandartes.

### 4.3. EL ARTISTA: EUSEBIO SEMPERE.

Eusebio Sempere Juan es uno de los artistas valencianos más importantes del arte contemporáneo español. Es conocido como el precursor del arte cinético y también se le considera uno de los referentes principales en la técnica de la serigrafía. Su vida y obra se recoge en varias fuentes, aunque la más completa es gestionada por su familia, principal fuente de información para llevar a cabo el siguiente punto<sup>4</sup>.

Nació el 3 de abril de 1923, hijo de Concha Juan y Eusebio Sempere en Onil (Alicante), pueblo que le vería crecer durante gran parte de su vida. Su infancia fue sencilla pero con ciertas circunstancias que le marcarían para siempre, ya que desde pequeño se encontraba acomplejado por su estado físico y de salud, pues nació invidente del ojo derecho, además de sufrir varias complicaciones, como una fuerte enfermedad intestinal y un potente sarampión que le mantuvo debilitado mucho tiempo. Con muy poca edad ya se interesaba por el dibujo y el arte, practicando periódicamente tanto en el taller de muñecas de su padre como en el colegio. Al igual que a la gran mayoría de familias españolas, en 1935 el estallido de la guerra civil afectó notoriamente a la vida del joven. La fábrica de muñecas de su padre fue decomisada por la República, convirtiéndose en una empresa de abastecimiento de piezas para aviones rusos. Esto provocó que su padre, una vez terminada la guerra, fuese encarcelado por el ejército franquista y una vez liberado en 1940, toda la familia se vió en la obligación de trasladarse y así comenzó sus estudios artísticos con apenas 15 años en la Escuela de Artes y Oficios de Alcoy.

En 1941, el joven artista ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos en Valencia. Tras años dentro de la normativa de la facultad, Sempere tuvo dificultades en sus estudios debido a su rebeldía, ya que decidió rechazar totalmente el academicismo y las ideas sorollistas impuestas en la escuela. Durante esta etapa de formación, el pintor aprendió anatomía, modelado y procedimientos pictóricos copiando obras de artistas como Matisse, Picasso y Kandinsky. En 1948 Sempere recibió una beca del SEU (Sindicato Español Universitario), la cual le permitió instalarse en París en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria.

En esta época, París se encontraba en un conflicto de intereses e ideologías artísticas, el realismo chocaba contra la idea de revolución. De esta época, nacen y evolucionan nuevos sistemas artísticos y destacaremos el concepto de abstracción geométrica, que junto al impacto causado por artistas como Braque, Mondrian y Matisse, supusieron un gran interés para Sempere en la profundización de la luz y del movimiento.



Fig. 9. Fotografía de Eusebio Sempere y su familia en Valencia. Realizada entre 1940 y 1946.

<sup>4</sup> Eusebio Sempere | Poeta de la geometría [en línea]. [sin fecha] [consultado el 20 de octubre de 2022]. <https://www.eusebio-sempere.com/biografia/>

Este fue el primer contacto del artista con el movimiento cinético y que implicaría una constante evolución y experimentación en sus obras. Durante ese año, entra en contacto por primera vez con una influencia muy importante para su producción artística, Georges Braque. Años más tarde, Sempere relataba:

*En sucesivas visitas, pude observar que mi pintor preferido poseía una inefable personalidad racional y poética. Era, sí, un artista, en el sentido más puro de la palabra. Veía con claridad (comulgaba con sus cuadros) que una clara intuición hacía que en la superficie de sus telas los objetos simpatizaran entre sí, hasta perderse en arabescos que se ensamblaban en una unidad perfecta. Cuando Braque tomaba con la espátula un poco de tierra de una maceta cercana, la materia granulosa se transformaba en energía indetenible, sustancia de la realidad, metamorfosis de un sentimiento reflexivo en sentimiento creador y misterioso<sup>5</sup>.*

A partir de 1953, el artista emprendió una larga y duradera labor de investigación plástica que propició la definición de una obra totalmente íntima y única que en 1955 se reconoció como el surgimiento del primer arte cinético. Este año significó probablemente el más importante para el desarrollo de la obra gráfica de Eusebio Sempere. En primer lugar, comenzó a trabajar con los relieves luminosos, e incluso publicó su Manifiesto de la Luz, donde definía que el objetivo principal de su obra era la presentación de la profundidad mediante planos superpuestos y por la utilización del tiempo, la luz y, por supuesto, el movimiento. En sus relieves Sempere experimentó con varias composiciones diferentes variando los modelos. En algunos casos, las figuras son más dinámicas (viéndose la influencia de Kandinsky), mientras que en el otro lado, obras que formaban la antítesis de las anteriores representando figuras más estáticas y más rectilíneas. Pero el acontecimiento más grande de esta época, fue la iniciación de Eusebio en el verano de 1956 en el arte de la serigrafía, una técnica que en España era totalmente desconocida y lo convertiría en el primer y más grande serigrafista del arte español. Fue Wilfredo Arcay quién lo introdujo en este nuevo mundo, tal y como relata Alfonso de la Torre en la última edición de la revista canelobre:



Fig. 10. Sempere realizando uno de sus primeros relieves luminosos, 1955.

<sup>5</sup> SEMPERE, Eusebio. *La lección de las cosas*. El País [en línea]. 27 de septiembre de 1979. Madrid.

*Las epístolas dejan claro que será ese verano de 1956 cuando Sempere conozca, al fin, la técnica serigráfica: “un amigo pintor -el muchacho que hace serigrafías que vd. conoce- y precisamente este mes tenía mucho trabajo porque tenía que hacer tiraje de varias planchas. Como hace años que quería aprender y se me presentó esta ocasión tuve que aprovecharla y desistir del viaje<sup>6</sup>.*

Su arte a partir de 1956, se enfoca oficialmente en experimentar y encontrar los secretos y la profundidad del trabajo cinético, comenzando a crear esculturas que promueven esta intención de crear ilusiones cinéticas:

*El hecho determinante de mis trabajos desde 1956, deriva en la preocupación por superar las experiencias del cinetismo óptico, basado en la ilusión de movimiento producida por determinada distribución de formas y colores sobre un plano de dos dimensiones<sup>7</sup>.*

Durante estos años, Sempere perfeccionó su técnica en serigrafía en el taller de Arcay y siguió evolucionando su tratamiento y valoración de la luz, hasta que en 1960 regresó a España oficialmente y se instaló en Madrid.

En este instante comenzó a trabajar oficialmente en sus propias serigrafías, al mismo tiempo que participó en la Bienal de Venecia con sus relieves luminosos y en la galería Berta Shaefer de Nueva York. Fue un año más tarde, cuando organiza su primera exposición en solitario en el Ateneo de Madrid y plantea proyectos de esculturas muy importantes como por ejemplo Las Rejas.

En 1963, Sempere recibe la beca Ford para viajar a Estados Unidos y ampliar sus horizontes artísticos. En esta nueva etapa de su historia, el artista comienza a emplear materiales nuevos como el cartón y el hierro, y se empieza a enfocar en el estudio de nuevas esculturas móviles experimentando con el tamaño y los grosores de las piezas de hierro, buscando un juego entre planos en una composición que le permita llevar aún más lejos sus ilusiones dinámicas.

Sempere publicó su primera carpeta de serigrafías en 1965, Cuatro Estaciones, que tuvo su origen en las piezas del compositor Antonio Vivaldi. El paisaje de Sempere en estas obras supone una reducción de los elementos naturales a distintas sugerencias que se representan con formas lineales, verticales, horizontales, diagonales quebradas en las que todavía pervive también la influencia de Paul Klee.

La línea se convierte así en la unidad, repetida cuantas veces sea necesario<sup>8</sup>. El propio Sempere explica que el proceso de creación de estas obras, impresas por Abel Martín, no viene preconcebido por maquetas y bocetos:

<sup>6</sup> DE LA TORRE, Alfonso. *Eusebio Sempere: otro caballero de la soledad [Y vuelta al París de los cincuenta]*. 2018, pp. 106-122.

<sup>7</sup> SEMPERE, Eusebio. *Homenaje a D. Diego Velázquez de Silva* (publicación con motivo de la exposición del Grupo Parpalló). 1961. Valencia.

<sup>8</sup> FORRIOLS, Ricardo Javier. *Eusebio Sempere. La obra gráfica, 1965-1985* [en línea]. 2003, pp. 230.

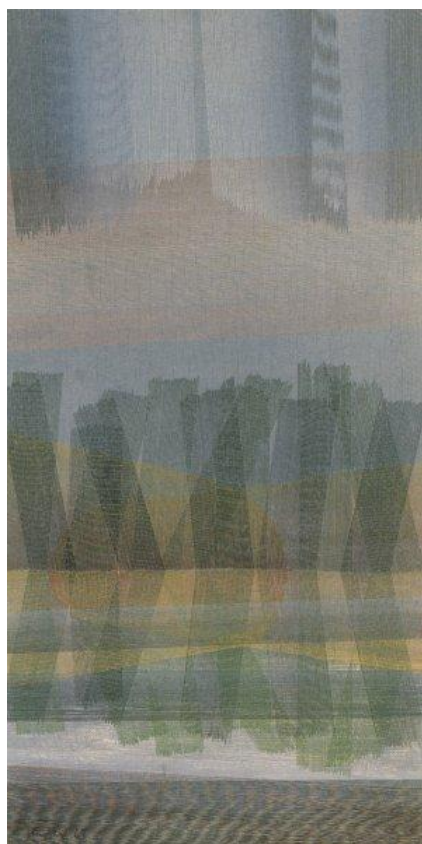


Fig. 11. Eusebio Sempere: *Estanque*. 1963. Serigrafía.

*Empiezo las serigrafías sin maqueta previa y voy superponiendo entramados lineales hasta que creo que están acabados. La cantidad de colores que empleo oscila entre dieciséis y veinticinco, aunque en otras ocasiones puedo resolverlo sin gradación de color, es decir, con colores planos en menos cantidad de impresiones<sup>9</sup>.*

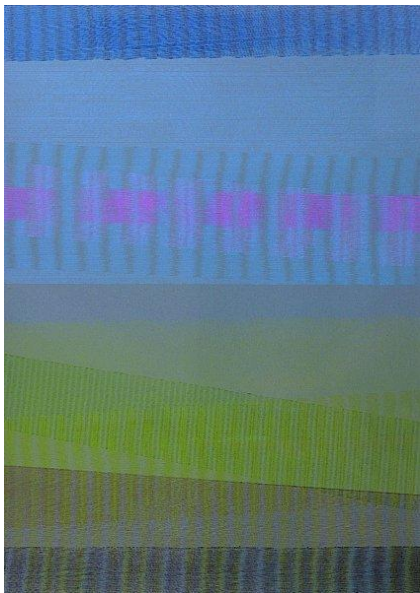


Fig. 12. Eusebio Sempere: *Las cuatro estaciones, Primavera*. 1963. Serigrafía.

El IBM (International Business Machines SA) en Madrid, le encargó una escultura móvil para sus instalaciones en 1966. El proyecto desarrollado por Sempere, Cristóbal Halffter y Julio Campal se basaba en crear una máquina esférica modular, de aproximadamente tres metros de diámetro con un contenido visual, óptico y musical. A partir de aquí su vida se convirtió en un camino de experimentación e innovación tanto en pintura como en escultura. Varios años más adelante, el 05 de Marzo de 1980 se estrena en la sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional la primera exposición antológica de su obra, con más de 170 piezas y pinturas diferentes que recorrían la larga trayectoria que el artista había experimentado. Para el propio Sempere, fue uno de los momentos más tensos de su carrera:

*Habla Sempere, levemente tenso, aunque sin perder su cordialidad también a los recuerdos amargos de esta hermosa retrospectiva: «La exposición me la plantearon hace muchísimos años. Lo que ocurre es que a mí me ha causado siempre pavor contemplar todas las huellas del pasado. No me refiero solamente al pasado pictórico, sino también a los recuerdos amargos de la vida. Porque, en el momento de mirar los cuadros propios, uno evoca, sin poderlo remediar, aquellos instantes muy precisos y casi siempre ingratos en que fueron creados. Esa remoción me molesta. Pese a todo, ya ves, ahora me dio por aceptar. Y ni siquiera sé por qué<sup>10</sup>.»*

El 29 de mayo de ese mismo año el Rey le impone la Medalla de Oro al Mérito de las BBAA, junto a Pablo Serrano, y a partir de aquí los síntomas de su enfermedad empiezan a empeorar y empieza a trabajar en silla de ruedas. En 1983 le es concedido el Premio Príncipe de Asturias a las Bellas Artes y es nombrado hijo predilecto de la provincia por la Diputación Provincial de Alicante.

Al año siguiente, lo invisten como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Alicante, además de ser nombrado Académico de Honor por la R.A. BBAA de San Carlos de Valencia. El 20 de abril de 1984 es nombrado hijo predilecto de la Villa de Onil, donde fallecería un año más tarde, terminando con la historia de uno de los artistas más importantes salido de Alicante en la historia de España.



Fig. 13. Diploma del Premio Príncipe de Asturias de las Artes concedido a Eusebio Sempere. 1983.

<sup>9</sup> SEMPERE, Eusebio. *Texto con motivo de la exposición, Eusebio Sempere, Obra gráfica (1965-1974)*. 1974. Barcelona.

<sup>10</sup> ULLÁN, Miguel Ángel. *Eusebio Sempere: "Me causa terror contemplar el conjunto de mi obra"*. El País [en línea]. 05 de marzo de 1980. Madrid.

La figura de Eusebio Sempere ha generado a lo largo de los años un nuevo camino en el arte contemporáneo valenciano, cierto es que su aportación es de pintura al caballete y escultura pues la única pintura mural que se la ha atribuido en su carrera es la presente en el baptisterio de la iglesia de Onil.

La realización de este conjunto mural se dió en 1950 por petición del párroco del pueblo, tras el retorno del artista de su primer viaje de formación a París.

Según la ex-alcaldesa del pueblo Humildad Guill, Sempere estuvo trabajando en las pinturas de la capilla hasta 1953 en los periodos vacacionales cuando visitaba el pueblo. Además, afirma que obtuvo ayuda de amistades tuyas para llevar a cabo ciertas zonas o detalles de la pintura muy puntuales<sup>11</sup>.

Por lo que podríamos deducir, supone un ejemplo de ese cambio en la forma de conceptualizar el arte de Sempere y su afán por experimentar, atreviéndose a realizar una pintura mural por primera vez adaptándose a las normas de la pintura al fresco. Según el historiador y comisario de la exposición "L'Espai Sempere", Paco Linares, estas pinturas suponen el principio de la transición de Eusebio Sempere a la abstracción<sup>12</sup>. El propio historiador relata que estas pinturas eran el primer paso de Eusebio Sempere para el proyecto de reconversión de la Iglesia, que finalmente nunca pudo llevar a cabo<sup>13</sup>. La técnica mural sería aprendida probablemente dentro de la facultad de Bellas Artes, por ello accedería a realizar dicho conjunto, con un conocimiento teórico y práctico, aunque sin duda era la primera y única vez en toda su vida que realizaría 4 murales de gran tamaño y con semejante dificultad.

#### 4.4. LA PINTURA MURAL VALENCIANA DEL SIGLO XX.

La pintura mural del siglo XX está marcada por los movimientos y etapas políticas, donde a mediados de siglo tras la Guerra Civil todo el arte estaría condicionado por las normas impuestas y el concepto de censura que se dió a cabo durante toda la etapa franquista. Fue en 1938 cuando el estado fundó el Servicio Nacional de Propaganda, con las secciones de Ediciones, Radiodifusión, Teatro, Música y Artes Plásticas<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> *Eusebio Sempere - Colección de arte contemporáneo de Onil* [Vídeo]. 6 de mayo de 2021 [consultado el 8 de Julio de 2023].

<https://www.facebook.com/watch/?v=204858304782540&ref=sharing>

<sup>12</sup> *MDLC Espai Sempere Onil* [Vídeo]. 14 de junio de 2023 [consultado el 08 de Julio de 2023].

[https://www.youtube.com/watch?v=trbpX50DBgM&t=4s&ab\\_channel=tvA.Televisi%C3%B3ndeAlcoyycomarcas](https://www.youtube.com/watch?v=trbpX50DBgM&t=4s&ab_channel=tvA.Televisi%C3%B3ndeAlcoyycomarcas).

<sup>13</sup> HERNANDIS, Miquel. *Onil recupera la mirada inédita del Eusebio Sempere más religioso y su iglesia futurista*. 17 de Junio de 2023.

<sup>14</sup> ARMENTIA, Yolanda. *Las pinturas murales de Carlos Sáenz de Tejada para la fábrica de Heraclio Fournier*. 2019. pp. 225.

Fue a partir de aquí y durante las primeras décadas de los 40 y 50 cuando más estrictas eran las leyes respecto a las imágenes y manifestaciones artísticas, viéndose como el patrimonio mural de esta etapa se ciñe principalmente a la representación de imágenes en apoyo al régimen y la religión. Se rechazaba todo ejemplo de expresión que no estuviese supeditado a defender el sistema nacionalista-católico. Muchos artistas como Josep Renau, rechazaron el régimen franquista y sus medidas y se fueron al exilio.

Los que optaron por quedarse en España tuvieron que mantenerse bajo las condiciones impuestas, pero aunque la libertad creativa se encontraba limitada los artistas siguieron experimentando avances técnicos y la innovación con nuevos materiales.

La entrada de España a la ONU en 1955 supuso, en cierto modo, un camino que permitiría a los artistas liberarse poco a poco del estricto control del régimen sobre ellos ya que el gobierno comenzó a optar por la diplomacia con otros países y así acercarse a las potencias europeas<sup>15</sup>. Por ende, el arte se convirtió en un ejemplo de propaganda política que enalteciera el sistema y junto a la lenta pero presente recuperación económica del país ayudaron a demostrar estabilidad y cohesión a nivel internacional. Con esto, la Iglesia y el Estado decidieron abrirse al arte abstracto manteniendo aún sus bases críticas.

En 1956 se conforman los primeros conjuntos de artistas de arte abstracto en Valencia, como el Grupo Parpalló y el Equipo 57<sup>16</sup>. Con este nuevo concepto arraigado en el panorama artístico español, las pinturas murales adquieren distintos objetivos.

La década de los 50 supuso un principio de inflexión en el muralismo de posguerra. El régimen seguía dictando las directrices, pero la etapa más estricta ya habría pasado. En esta década se inicia un espíritu de renovación, en búsqueda de técnicas de expresión más vanguardistas. En Valencia fueron Vento, Manolo Gil, Michavila y Monjalés, integrantes del Grupo Parpalló, quienes marcarían las pautas y el inicio del muralismo valenciano renovador<sup>17</sup>

Para concluir, debemos destacar que a lo largo del régimen el arte estuvo marcado por el miedo y la represión. Por un lado, una gran cantidad de artistas optan por concienciar y expresar el terror vivido durante las guerras vividas anteriormente, generando el estilo temático más expresionista e íntimo visto hasta el momento durante el régimen, pero esto solo sería más común a partir de los años 60.

---

<sup>15</sup> GRAU TELLO, M.L. *La pintura mural en la esfera pública de Zaragoza*. 2012. pp. 54.

<sup>16</sup> ÁLVAREZ, Ana. *Estudio de los murales de posguerra ubicados en colegios religiosos de Valencia*. 2014. pp. 9.

<sup>17</sup> COLLADO, Constancio. *La pintura mural en la ciudad de Valencia durante el franquismo 1939-1975. Un estudio de catalogación*. 1989. pp 65.

Por otra parte, y más acorde a las directrices de la Iglesia, se buscaba olvidar y deshacerse de ese pasado, con el objetivo de mirar hacia el futuro para volver a encontrar la estabilidad.

## 5. ESTUDIO TÉCNICO DEL CONJUNTO MURAL.

### 5.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO, ESTILÍSTICO Y COMPOSITIVO.

Nos encontramos frente a un conjunto mural que recubre la totalidad de los paramentos del bautisterio del templo, incluida la bóveda. En los tres paramentos verticales se desarrollan tres escenas, que generan pinturas murales distribuidas entre sus muros sumándole la que se encuentra en la bóveda. Las tres pinturas murales verticales generan un recorrido de izquierda a derecha presentando tres escenas bíblicas, culminando en la bóveda con una representación de los cuatro Evangelistas (Fig. Orden de las pinturas).

- Escena 1: “La expulsión del Edén.”
- Escena 2: “El bautismo de Cristo.”
- Escena 3: “Bautismo de un eunuco.”
- Escena 4: “Tetramorfos.”

Antes de comenzar, debemos recalcar que para completar el análisis iconográfico se llevaron a cabo entrevistas informales con el párroco y gente relacionada con la Iglesia, que conocía o habían estudiado las escenas.

Las pinturas de los muros laterales de la capilla y contenedores de las escenas 1 y 3, presentan unas dimensiones de 211 x 277 cm, finalizando con su pertinente arco. El muro frontal contiene la escena del “Bautismo de Jesús”, que ocupa 353 x 348 cm y culminando con el mismo arco. La bóveda se proyecta como la pintura de mayores dimensiones de todo el conjunto, desarrollando su escena en un espacio de 564 x 330 cm, compartimentado en cuatro espacios destinados a cada uno de los Evangelistas.

Iniciando con la primera escena, se muestra el pasaje bíblico de “La expulsión del Edén” donde como figuras principales observamos a Adán y Eva dirigiéndose hacia la salida del jardín. Se encuentran desnudos únicamente con unas hojas que ocultan sus zonas genitales. Adán se muestra cabizbajo con un gesto probablemente de penitencia tras cometer el pecado original.

Su brazo derecho se alza y se dirige hacia el ángel, conduciendo hacia dicha figura el recorrido visual, pero su rostro se orienta hacia el otro lado, fruto del arrepentimiento. Eva, por otro lado, oculta su rostro con la mano con un gesto de culpabilidad. Su brazo derecho oculta su pecho aparte del rostro, mientras que con la mano izquierda sostiene dos hojas en su pubis. Ambos personajes siguen la directriz impuesta por el ángel querubín que se encuentra en la zona superior y que señala a los dos personajes la dirección.



Fig. 14. Fotografía general de la escena 1.



El último elemento principal es el árbol de la vida a la izquierda, en cuyo tronco se encuentra enrollada ascendiendo la serpiente.

La serpiente no es el único animal que aparece en la escena, pues a la derecha de Eva asoma un guepardo por unos matorrales mientras que en la zona inferior a los pies de ambas figuras se posa un pájaro sobre un arbusto, y justo al otro lado un conejo gris corretea hacia el borde izquierdo. La serpiente hace referencia a Satán, pero en el caso del resto de animales y no se encuentran relaciones alegóricas exactas que enlacen a los seres y la escena, por tanto se deduce que son elementos meramente decorativos para contextualizar un espacio natural con flora y fauna salvaje. El paisaje natural se compone por flora que acompaña a las figuras principales, y tras el árbol se aprecia un arboleda que acompaña la vista del espectador hacia el cielo que presenta varias nubes muy finas. Por otro lado, a la derecha y tras los arbustos que acompañan al guepardo, se puede divisar una montaña alejada cortada por el límite del muro. No es el único elemento de este tipo, pues debajo del árbol de la vida hay un roca al lado del conejo en el mismo plano que las dos figuras principales que funciona como elemento de apoyo a la lectura de la escena.



Fig. 15. Fotografía general de la escena 2.

La segunda escena y de mayor tamaño e importancia de los tres muros es más compleja. Representa el Bautismo de Jesucristo, que se encuentra hincando la rodilla derecha en el río Jordán, mientras a su izquierda se encuentra incorporado San Juan Bautista. La figura de Cristo mantiene los brazos cruzados y la cabeza inclinada con su respectivo nimbo. El único elemento de vestimenta que lleva es su típico perizonium blanco, mientras San Juan se cubre con piel de cordero que sube hasta su hombro izquierdo. Esta figura dirige su mirada hacia Cristo y en la mano derecha sostiene la concha con la que lo bautiza sobre su cabeza, mientras que con la izquierda sostiene su bastón pastoral apoyado en su hombro. Estas son las únicas figuras que se encuentran en el río, el cual se dirige hacia el horizonte del paisaje. Encima de ellos y como figuras superiores se encuentra en el centro la figura de Dios con la mano derecha en posición de oración y con la izquierda sostiene su palabra.

Se encuentra sentado y presenta una túnica gris cubierta por un manto azul a la izquierda, y además su pie derecho dirige hacia la paloma que se superpone sobre un leve mar de nubes y sobrevuela a Cristo y San Juan, que representa la llegada del Espíritu Santo a la Tierra. De esta forma reconocemos la alegoría a la Santísima Trinidad, que representa a Dios como padre, la paloma como el Espíritu Santo y Cristo como el hijo. A ambos lados de Dios sobrevuelan dos querubines, el de la izquierda con la mano en oración y el derecho señala hacia la paloma.

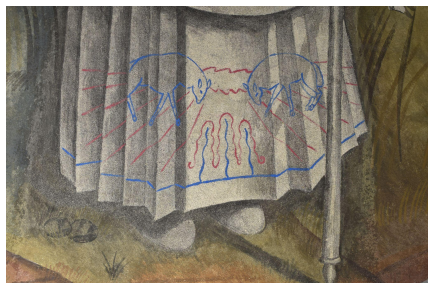


Fig. 16. Detalle del alba del cardenal.

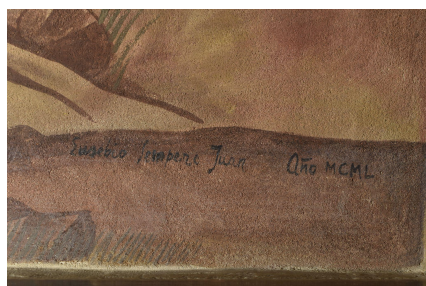


Fig. 17. Detalle de la firma del artista.



Fig. 18. Fotografía general de la escena 3.

A la izquierda y al lado de Cristo se alza la figura de un cardenal, identificado como el Cardenal Payá según el testimonio oral del párroco<sup>18</sup>. Esta figura viste con una mitra gris y una cruz blanca sobre su cabeza, que mantiene un rostro sereno. La casulla y el alba también son grises con los detalles en blancos, al igual que sus guantes y zapatos. La mano derecha se posa sobre el corazón y la izquierda sostiene su báculo plateado que se alza hacia uno de los querubines. En el alba aparecen pintados dos corderos, haciendo referencia al bautismo de Jesús como el Cordero de Dios (Fig. 16).

La orilla en la que se encuentra esta figura es notoriamente verde con muchos elementos vegetales, mientras que a lo lejos se aprecian varios edificios y unas montañas azules. Situándonos al otro lado del río, a la orilla se encuentra el monje franciscano Fray Juan de Molina, identificado por el personal de la iglesia, en posición de oración. A diferencia del cardenal, se encuentra agachado en la misma posición que Cristo como símbolo de la humildad franciscana. Tras él, se alza el Árbol de la Vida, en cuya copa se posa el querubín. El paisaje es más austero que del otro lado del río y en el plano más lejano se divisan campos de cultivos y una pequeña iglesia. Por último, en el extremo inferior a la derecha se aprecia la firma del artista y el año de creación de la pintura, tal y como observamos en la figura 17.

El último muro muestra uno de los pasajes apócrifos de los Hechos de los Apóstoles, titulado “Felipe y el etíope” (Fig. 18) y se contextualiza tras la muerte de Cristo y el proceso de formación de la iglesia, donde los apóstoles y adeptos del cristianismo iban predicando la palabra de Dios.

*Continuando el camino, llegaron a un sitio donde había agua, y dijo el eunuco: «Mira, agua. ¿Qué dificultad hay en que me bautice?». Mandó parar la carroza, bajaron los dos al agua, Felipe y el eunuco, y lo bautizó. Cuando salieron del agua, el Espíritu del Señor arrebató a Felipe. El eunuco no volvió a verlo, y siguió su camino lleno de alegría. Felipe se encontró en Azoto y fue anunciando la Buena Nueva en todos los poblados hasta que llegó a Cesarea<sup>19</sup>.*

Como cuenta este pasaje del libro de los Hechos, representa el bautismo de un eunuco a manos de San Felipe. El apóstol se encuentra levantado con una túnica gris y un manto rojo y en sus manos contiene el agua con la que bautizar al eunuco, el cual se postra frente a él agachado y con una túnica azul, con las manos en súplica y la cabeza ligeramente levantada esperando el bautismo.

En segundo plano y tras el apóstol asoma la fuente, que termina con un marco triangular y en su centro simula la forma de una concha.

<sup>18</sup> Entrevista informal con Don Jose Manuel, párroco de la Iglesia de Santiago Apóstol de Onil, en fecha del 14 de Marzo de 2023.

<sup>19</sup> Hch 8, 36-40.

Desde el borde derecho y por detrás del eunuco, un caballo gris y otro rojo tiran de una carroza que no aparece en escena. Encima de todas estas figuras sobrevuela en el cielo un querubín con los brazos en cruz una túnica azul.

El paisaje en el que se encuentran es austero y compuesto por distintos planos, donde acercándose al horizonte se aprecia una granja y campos de cultivos, parecidos a la escena anterior.

Tras haber realizado una descripción de las pinturas de los tres muros, podemos encontrar una relación cronológica entre las tres escenas. Las pinturas abordan los temas bíblicos del arrepentimiento y la limpieza de los pecados. El artista muestra en primera instancia el pecado original, llevado a cabo por los primeros hombres y que conlleva la impureza de la sociedad hasta la aparición de Jesucristo. En la segunda escena vemos como es el propio Cristo quien consigue con su bautismo la llegada del Espíritu santo a la Tierra, alegorizando el origen de la Iglesia apoyado en las dos figuras de los extremos.

Por último, se muestra la etapa de la Iglesia en proceso de creación, donde la palabra de Dios ya se extiende por el mundo y se empieza a crear una sociedad cristiana. Probablemente, el artista tuviera la intención de crear un conjunto de 4 escenas, cuya última pintura representaría el concepto de una Iglesia ya consolidada, pero al solo poder realizar estas tres escenas, probablemente decidió colocar al cardenal y al monje en el bautismo de Cristo, aunque es solo una hipótesis.

Por último, en la bóveda se representa la imagen del Tetramorfos, distribuidos cada uno en un cuarto del espacio arquitectónico, el cual tiene forma rectangular y separados por una cinta en forma de cruz con cenefas rojas y amarillas, la cual cubre también los bordes externos de la pintura.

Fig.19. Fotografía general de la Escena 4.



Los Evangelistas se disponen en la orientación acorde al borde externo con la cabeza dirigiéndose al centro, de forma que cada parte de la pintura sigue una orientación distinta.

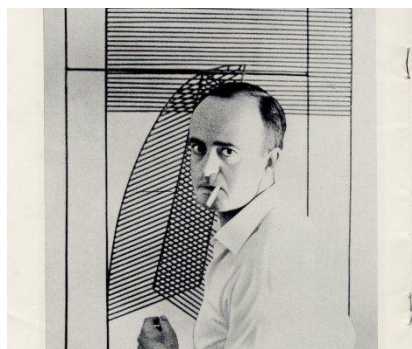
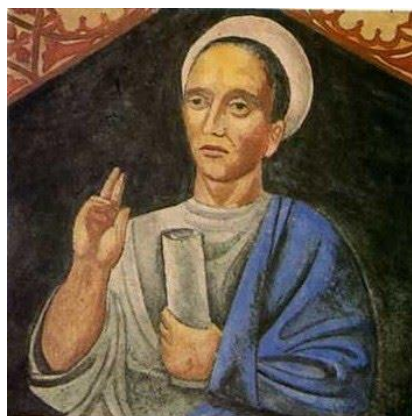
Los dos apóstoles de los lados se encuentran de pie, mientras que los otros dos están sentados, debido a que el espacio en sus zonas es más reducido. Todos ellos tienen a su izquierda su respectivo símbolo.

Comenzando por la derecha respecto a la entrada a la capilla, San Mateo con su túnica gris al igual que su barba y un manto ocre mantiene la Biblia abierta con sus dos manos mientras un niño a su izquierda arrodillado y vestido de azul tira de su manto con la mano izquierda. El niño se representa con San Mateo, pues éste fue el principal encargado de relatar la infancia de Jesús. Al otro lado, San Lucas con un color de pelo y barba rojizos aprieta la biblia contra su pecho vistiendo una túnica verde y ocre, mientras la cabeza y parte del cuerpo de un buey asoman desde su espalda por su izquierda. En la escena inferior consta la presencia de San Juan, con una túnica gris y un pequeño manto magenta, sentado sobre un asiento de color tierra y tras este asoma un águila. Este personaje lee con sus dos manos una página en concreto, y por ello a diferencia de los otros su mirada se enfoca hacia el objeto.

El último Evangelista es San Marcos, sentado sobre un banco de piedra con una túnica gris y un manto azul. Su brazo izquierdo soporta la Biblia y la mano derecha está alzada en posición de oración. a su izquierda y acercándose a él aparece un león. Este Evangelista tiene una característica que lo diferencia de todas las figuras del conjunto mural, y es que su rostro es un autorretrato del propio artista Eusebio Sempere (Fig. 20), dato que se aprecia al contemplar las pinturas y contrastado con personas afines a ellas. Probablemente por ello sea la única figura del Tetramorfos que dirige su mirada directamente hacia el espectador y su mano esté en una posición distinta. Todas las pinturas están separadas por una franja de color tierra con decoraciones geométricas en ocre, de la misma forma que que decoran también el contorno de los arcos. El resto de figuras del conjunto excepto la de San Felipe mantienen rasgos faciales y anatómicos muy similares. Según el testimonio oral del párroco de la Iglesia, él rostro del apóstol está inspirado en el del capellán del edificio durante los años 50, José Hernández Quilis.

## 5.2. DESCRIPCIÓN DE LA TÉCNICA.

Partiendo de un primer análisis visual, se hipotetiza que nos encontramos frente a un conjunto mural pintado al fresco. Encontramos un esquema de lo que podría ser un trabajo por jornadas, tras observar las supuestas líneas limítrofes de estas. También se contempla una diferencia de texturas en la superficie de los muros, razón que afianza esta primera hipótesis (Fig. 22).



Figs. 20 y 21. Detalle del autorretrato de Eusebio Sempere en el rostro de San Marcos comparado con una fotografía suya.

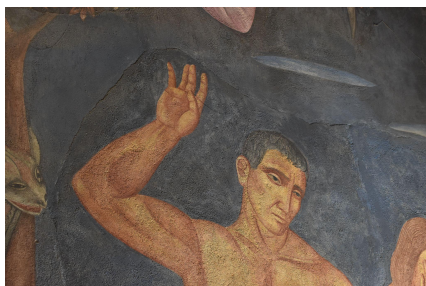


Fig. 22. Diferencia de texturas entre jornadas.

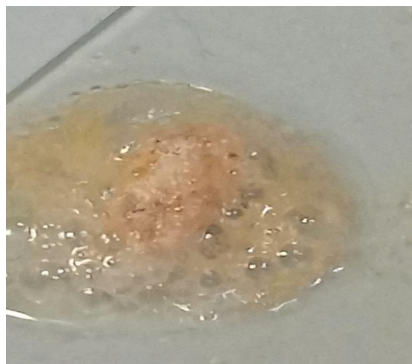


Fig. 23. Proceso de efervescencia de la muestra tras realizar la prueba.



Fig. 24. Fotografía con Dino-Lite® de la superficie pictórica, escena 1.

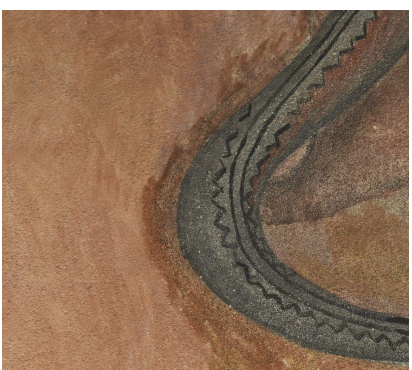


Fig. 25. Detalle de un *pentimento* en la serpiente de la escena 1.

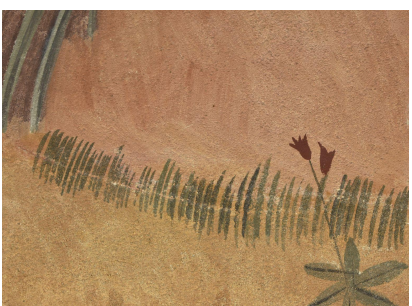


Fig. 26. Detalle de un retoque al seco utilizado para disimular la línea de jornada.

El acabado de la mayor parte de la pintura con un aspecto muy velado y poco cubriente nos sugiere el trabajo con una técnica al fresco de pigmento y agua aplicada con finas capas no muy cargadas de pigmento, realizando un trabajo por veladuras.

Debido a la falta de estudios específicos acerca de este conjunto se han realizado diferentes pruebas para comprobar la certeza de estas primeras valoraciones. La primera de estas pruebas acerca a comprender parte de la composición de los materiales constituyentes.

Se han tomado varias muestras de una zona que presenta un leve desprendimiento en la zona inferior de la tercera escena, de las cuales una será sometida a una prueba de análisis de presencia de cal para comprobar si el mortero presenta algún material cálcico en su composición. Tras depositar una gota de ácido clorhídrico sobre la muestra se observa que los materiales reaccionan generando un proceso de efervescencia (Fig. 23). Con esto, afirmamos que el conjunto mural está pintado sobre un mortero de cal y arena rugoso, sin un proceso de alisado posterior (Fig. 24). La técnica empleada es un fresco, organizado por jornadas de trabajo irregulares, que no muestran un esquema concreto organizativo, sino que se van adaptando al proceso de trabajo y al espacio disponible. En muchas ocasiones, las juntas entre jornadas confluyen en las figuras, aunque se aprecia un esfuerzo por respetar las figuras principales. Las capas de pintura se aplican uniformemente con una pincelada diluida, generando la saturación a través de veladuras que no conforman capas excesivamente cubrientes. Se aprecia en algunas zonas pequeños puntos de guía que pueden suponer que el artista empleó alguna técnica como el estarcido o semejante para llevar a cabo el traslado del dibujo, aunque muchas figuras y detalles fueron añadidas posteriormente sin necesidad de llevar a cabo un traslado previo.

En varias zonas, se aprecia algún *pentimento*, como en la figura de la serpiente que reptaba por el árbol en la primera escena o en algunas figuras principales, lo cual se debe a ciertos retoques en la proporción de las formas llevadas a cabo tras trasladar el dibujo, véase la figura 25. La composición está meticulosamente trabajada, pues no se aprecia la muestra de pinceladas aleatorias o que supongan un añadido extra para completar la pintura, por lo menos en lo respectivo a las figuras de los planos superiores.

Se observan pinceladas más cubrientes y puntuales para realizar detalles en las figuras, así como para generar formas mayoritariamente vegetales que completen la pintura. Se emplea una mayor cantidad de pigmento y saturación y estos retoques en muchos casos ocupan varias jornadas. El artista también se ha servido de este método para remarcar y definir los contornos de las figuras y la línea de dibujo (Fig. 26).



Fig. 27. Fotografía con Dino-Lite® de una muestra extraída.

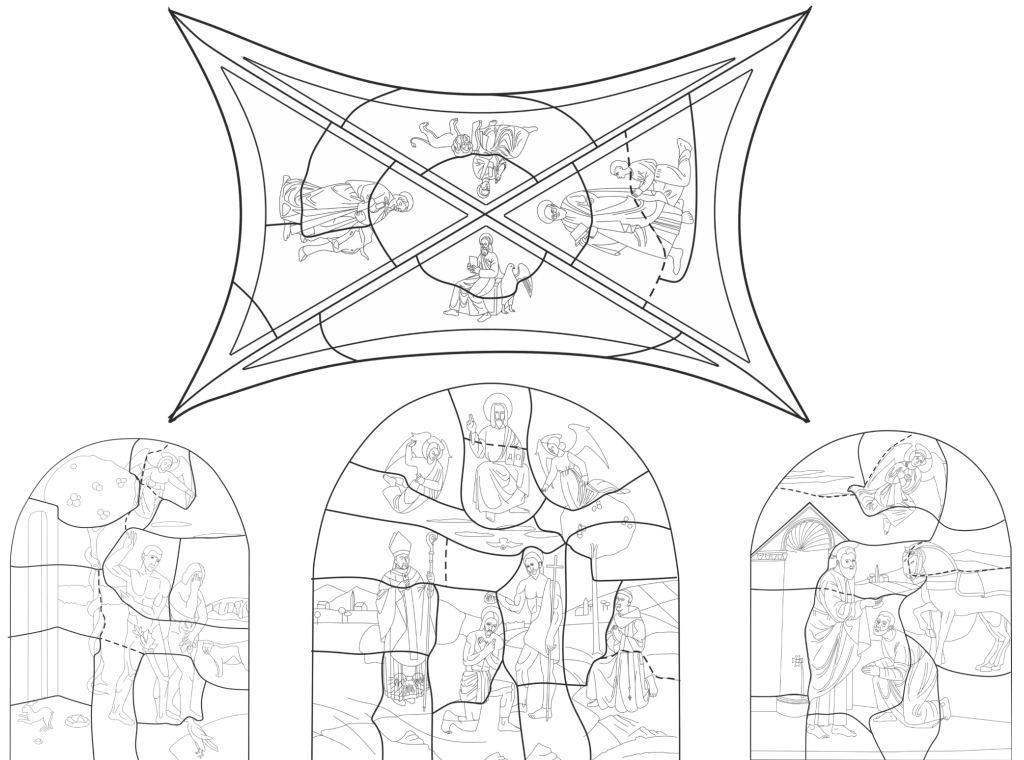
Por las características de estas capas de pintura y el hecho de sobrepasar las jornadas, nos ofrece la seguridad de que son retoques al seco, realizados con el mortero seco sobre las capas inferiores.

La paleta cromática de los tres muros verticales se apoya en la utilización de azules y tonalidades frías para generar los planos inferiores y cielo y agua de los paisajes, así como en los ropajes y algún detalle de las formas. Esto contrasta con la utilización de tonalidades cálidas como tierras y ocre para representar tanto las carnaciones de las figuras como planos más cercano.

En la bóveda, el contraste se genera por emplear una gama de colores más neutra que contrasta con el fondo agrisado y oscurecido.

Por último, atendiendo al trabajo de jornadas de la bóveda, podemos concluir que la franja de cenefas que separa y enmarca las escenas, está realizada al seco. Esta capa de pintura adquiere un acabado mate y opaco que no es lógico de la pintura al fresco y se está pintada sobre las líneas de jornada que dividen la cúpula. Este acabado podría deberse al uso de una técnica más cubriente y de acabado mate, como pueda ser un temple, aunque sería necesario realizar un estudio más exhaustivo y diversos análisis para concluir cuál es su composición.

Fig. 28. Mapas de las posibles jornadas del conjunto mural.



### 5.3. ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN.

Mediante el análisis fotográfico y organoléptico de las pinturas es importante recalcar en primer lugar el buen estado de las pinturas, que se mantienen estables y en unas condiciones aceptables. Por estos datos, apenas se aprecian deterioros de gran calibre, aunque sería necesario poder acceder a la totalidad de la superficie. A continuación se van a exponer de forma pormenorizada aquellos que sí ha sido posible detectar.

En primer lugar, se observa la presencia de una leve capa de suciedad superficial compuesta por la propia suciedad ambiental y el polvo, además de hollín, proveniente de velas y cirios que durante años formaban parte de los actos litúrgicos realizados en la capilla. No se aprecia suciedad incrustada aparte de un leve reguero de cera en la zona inferior de la primera escena que confluye en el zócalo y podemos contemplar en la figura 29.



Fig. 29. Fotografía con Dino-Lite® de la mancha de cera.

Por otra parte, podemos observar la presencia de veladuras blanquecinas producidas en toda la superficie de la pintura (Fig. 30). Hemos de destacar que donde más se aprecian dichas patologías es en las zonas que emplean tonalidades frías, principalmente en los fondos como por ejemplo el cielo. El origen de estos velos es indefinido, aunque se plantea que puedan deberse a la presencia de sales cristalizadas sobre la superficie. Para comprobarlo se han realizado tres empacos de Arbocel BC200® con agua destilada que se han colocado en zonas discretas de las escenas 1, 2 y 3. Estos empacos se han aplicado con un papel japonés como intermedio entre el Arbocel y la capa pictórica. Los empacos de las escenas 1 y 2 se han mantenido en el muro durante 60 minutos, mientras que el último empaco de la escena 3 ha permanecido 75 minutos. Tras retirar los empacos, se ha reservado la capa de Arbocel en contacto con el papel y se ha conservado en agua destilada.



Fig. 30. Detalle de las veladuras blanquecinas en la escena 2.

A continuación se ha realizado un test de medición de sales mediante tiras reactivas, concretamente se han realizado pruebas para medir sulfatos, cloruros y nitratos.

Las muestras han sido ordenadas igual que el orden de los muros. Tras introducir cada test en las muestras y dejar actuar 1 minuto, no se aprecia la presencia de sulfatos. En el caso de los cloruros, las tres muestras han identificado una cantidad de 500 a 1000 mg/l, una cantidad no muy alta tal y como se puede comprobar en las fotografías de la Fig. 32.

El último test ha sido el más notable, pues si bien es cierto que la primera y segunda muestra no superan la cantidad de 50 y 11 mg/l de nitratos y nitritos, la prueba en la tercera muestra da un resultado de más de 250/56 mg/l de estos compuestos (véase de nuevo la Fig. 32). Por tanto podemos afianzar la hipótesis de que estas veladuras suponen eflorescencias salinas, y probablemente compuestas por nitratos y cloruros en menor medida.

Aún así, se deberían realizar pruebas de identificación más precisas y también en otras zonas del conjunto, para lograr matizar con exactitud la composición y origen de estas patologías.

Fig. 31. Empaco colocado en la escena 3.

Fig. 32. Comparativa de los resultados de las pruebas de detección de sales.



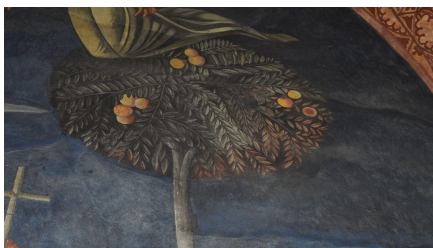
Fig. 33. Eflorescencias salinas sobre la superficie del espacio de San Juan Evangelista en la bóveda.

En principio podrían producirse a partir de humedad procedente de un subsuelo rico en material orgánico en descomposición, que por la presencia del zócalo de mármol asciende más allá de los límites habituales. Además, se observa la presencia de eflorescencias salinas en formaciones más evidentes en la bóveda, concretamente en la escena que representa San Juan Evangelista (Fig. 33). En este caso, las eflorescencias cobran protagonismo generando una mancha blanquecina que cubre la capa pictórica y provienen de las juntas de las jornadas de trabajo.

Como hemos mencionado anteriormente en el punto 4.1, Onil es una región con un notable nivel de lluvias generalizadas a lo largo del año. La propia técnica que se compone por jornadas de trabajo cuyas juntas no están estrictamente biseladas, ha supuesto una ventaja para la migración de estas sales, que se filtran en gran parte por los límites de las jornadas.

En el caso de las eflorescencias más graves de la bóveda, aunque es solo una hipótesis, su origen podría deberse a que la capilla se posiciona junto a la torre izquierda de la Iglesia, y es posible que exista una filtración en la zona donde confluyen el tejado y la torre, que es un elemento posterior a la creación del espacio.

También se puede observar una alteración cromática de los pigmentos empleados para pintar las hojas del Árbol de la Vida en las escenas 1 y 2 (Figs. 34 y 35). Ambas escenas presentan el mismo deterioro, el verde que compone las formas vegetales de una zona del árbol ha evolucionado en una tonalidad cálida de aspecto rojizo. Estos deterioros solo se presentan en estas dos zonas pintadas con los mismos pigmentos.



Figs. 34 y 35. Alteración del color en de zonas del Árbol de la Vida en las escenas 1 y 2.





Fig. 36. Detalle del desprendimiento en la zona inferior de la tercera escena.



Fig. 37. Faltante y mancha generada por mal praxis en la escena 3.



Fig. 38. Estandarte de la Virgen de la Salud apoyado sobre las pinturas.

En la zona superior del zócalo del muro número 3 se encuentra un pequeño sagrario de madera, y encima de este se inicia la pintura. El problema yace en que el sagrario no encaja perfectamente en el muro y hay una zona entre el límite superior y el muro que se encuentra hueco con unas dimensiones de no más de 1 cm de altura (Fig. 36). En esta zona, el revoque pictórico y el mortero se han visto afectados por el hecho de no tener un soporte mural en su interior y ello ha provocado que la pintura se encuentre totalmente separada y desprendida, generando varios faltantes y roturas de todos los estratos. En la mayor parte de la zona, se ha perdido la pintura y parte del *intonaco*, mientras que por otra parte simplemente se encuentra la pintura desprendida.

La mayor gravedad de estos daños se encuentran en los límites laterales del sagrario, pues en los bordes hay un listón de madera a cada lado que han provocado la pérdida de la pintura y el revoque generando un faltante total.

Para terminar con este muro, destacamos la presencia de una patología concreta que se esconde tras el foco. Este deterioro se compone por un faltante de pintura y parte del *intonaco*, en cuyo perímetro alrededor contemplamos marcas de lo que podría haber sido un intento de limpieza que generó un arrastre o leve disolución de la pintura y ha generado una mancha en el área de esa zona (Fig. 37). Por su catalogación, esta patología coincide con unas manchas presentes en el lado izquierdo de la escena 1. En este caso, reconocemos la presencia de manchas causadas posiblemente debido a la salpicadura de alguna sustancia empleada durante la reparación del bloque del muro que la acompaña a la izquierda y sostiene la puerta.

Este punto nos ayuda a enlazar con el desarrollo de los daños antropológicos producidos por la acción humana. Aunque el porcentaje de deterioro debido a estos daños sea ínfimo, supone en algunas zonas un obstáculo a la hora de llevar a cabo la correcta lectura de las escenas.

Se pueden apreciar pequeños faltantes de la película pictórica con profundidad de hasta máximo 2 mm, que han perdido totalmente la presencia de pintura dejando a la vista el mortero. Estos daños se encuentran principalmente entre el límite inferior de las pinturas hasta aproximadamente 2,50 m de altura, lo cual nos garantiza que han sido realizados donde llega la acción del ser humano o los posibles elementos que hayan introducido en la capilla. Como ya hemos mencionado en el punto 4.2, la capilla ha sido durante muchos años el lugar donde se realizaban los bautizos, se colocaba el Belén y en muchas ocasiones a día de hoy se emplea para almacenar estandartes y estructuras empleadas en las fiestas patronales del pueblo, tal y como vemos en la figura 38. En algún caso como por ejemplo la lagunas del brazo del eunuco en la escena número 3, se observa que el daño ha sido generado por la erosión de un elemento que ha sido arrastrado por la superficie de la pintura.



Fig. 39. Faltantes de estrato pictórico y parte del intonaco en la esquina inferior izquierda de la primera pintura.

Aún así, la mayor parte de estas lagunas no superan los 5 mm de perímetro, exceptuando la escena número 1, en cuya zona inferior izquierda las lagunas se extienden varios centímetros (Fig. 39), dejando totalmente a la vista el mortero, que observando su tonalidad más oscura respecto al resto de lagunas, podemos deducir que es una de las más antiguas.

También ha sido posible realizar unas pruebas puntuales de solubilidad de la pintura con agua destilada, acetona, alcohol y ligroína. Estas pruebas realizadas en zonas inferiores de los muros, han generado resultados suficientes para considerar que la pintura es estable a dichos productos en las zonas testeadas.

Resumiendo, el diagnóstico del estado de conservación es bastante positivo, con una capa pictórica y mortero estables sin presencia de disgregación aparente aunque sería necesario extender la evaluación al resto de la superficie pictórica, particularmente en las zonas de la bóveda con más presencia de eflorescencias salinas y en las juntas de encuentro de las jornadas, así como valorar la sensibilidad de los posibles retoques al seco. Los daños que se pueden intervenir podrían ser cuantificados en 6 bloques: suciedad superficial, veladuras blanquecinas originadas probablemente por eflorescencias salinas, alteraciones físico-químicas puntuales en algunos pigmentos, pequeños desprendimientos, manchas puntuales y lagunas.

Tabla 1. Leyenda de mapas de daños.

|                        |  |                         |  |
|------------------------|--|-------------------------|--|
| Veladuras blanquecinas |  | Alteraciones cromáticas |  |
| Eflorescencias salinas |  | Manchas                 |  |
| Desprendimientos       |  | Faltantes pictóricos    |  |

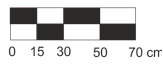
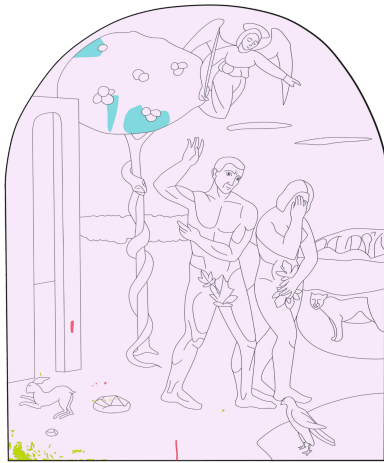


Fig. 40. Mapa de daños de la escena 1.

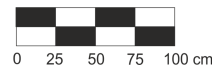
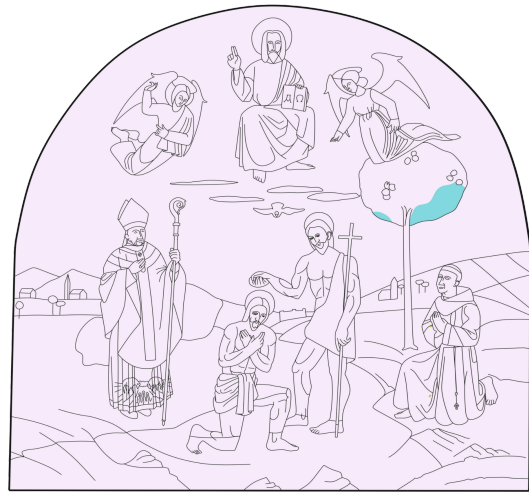


Fig. 41. Mapa de daños de la escena 2.

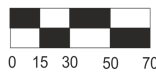
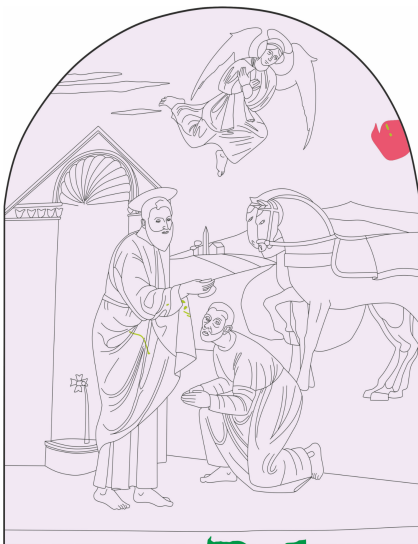


Fig. 42. Mapa de daños de la escena 3.

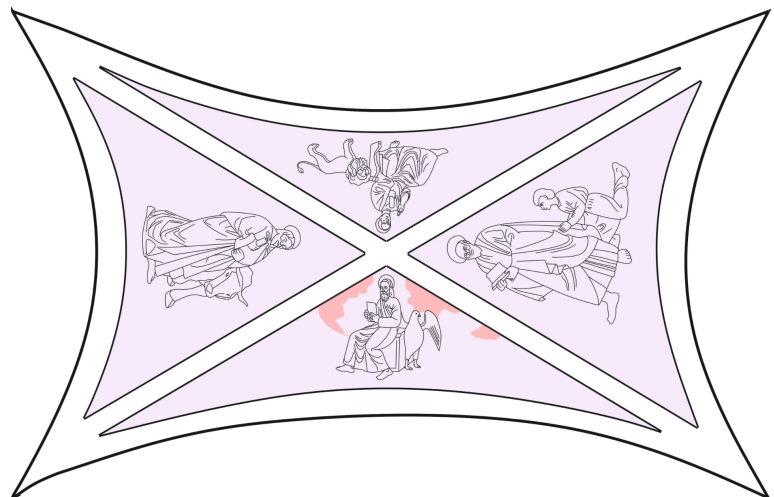


Fig. 43. Mapa de daños de la escena 4.

## 6. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN Y PLAN DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA.

Dado el buen estado general de conservación de las pinturas la intervención que se plantea es conservadora y basada en el principio de mínima intervención, orientada a paliar las patologías observadas y descritas y ofrecer las medidas de mantenimiento orientadas a su mejor conservación a lo largo del tiempo.

Se ha realizado un registro fotográfico previo de las pinturas y se han documentado todos los deterioros y detalles acerca de la técnica pictórica. Este registro se ha ido completando además con todas las pruebas realizadas sobre las pinturas.

Hemos continuado con un proceso de pruebas previas que permitan comprender el comportamiento de la pintura frente a distintos tratamientos. Ha sido necesario llevar a cabo pruebas de solubilidad en cada escena y una tonalidad de la parte inferior de cada una de ellas para verificar la compatibilidad de los tratamientos propuestos, que deberán ser realizados tras un proceso de pruebas de solubilidad más amplio y exhaustivo.

Para ello, se han aplicado cuatro disolventes distintos que son agua destilada, ligroína, acetona y etanol con ayuda de un hisopo, frotando suavemente sobre la superficie durante unos segundos para comprobar la resistencia de las tintas.

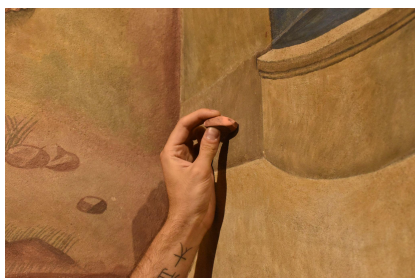
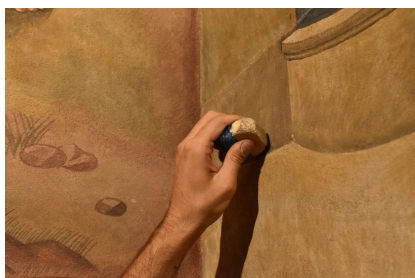
También hemos considerado oportunas catas de limpieza para la eliminación de residuos de eflorescencias salinas y suciedad superficial adherida, comprobando su efectividad. Se propone realizar estas pruebas que explicamos a continuación en todas las escenas y distintas zonas y pigmentos del conjunto. Se han utilizado goma Milan® y Wishab® como cartas de limpieza mecánica y agua destilada con hisopo como método de limpieza acuoso.

### 6.1. ESTUDIOS PREVIOS.

Dada la singularidad de la obra se propone complementar este estudio con pruebas sistemáticas y específicas con técnicas de análisis no destructivas y con la toma de micromuestras, con la finalidad de determinar la composición y dosificación de los materiales constitutivos del arriccio e intonaco, así como de la gama de pigmentos empleada, en la cual se presupone también el uso de pigmentos sintéticos de la era industrial.

Además será fundamental realizar una identificación precisa de todos los posibles retoques al seco para valorar su comportamiento y adaptar los procesos a estas zonas probablemente más delicadas.

Además sería necesario realizar un registro fotográfico más analítico empleando distintas fuentes de luz como la ultravioleta y luz infrarroja.



Figs. 44 y 45. Realización de catas de limpieza con goma Wishab® y Milan®.

También sería necesaria una identificación cuantitativa y cualitativa más precisa de las eflorescencias salinas presentes en la superficie de la pintura tal y como hemos explicado anteriormente en el punto 5.3, pero ampliando estas pruebas a todo el conjunto. Sería también conveniente llevar a cabo una identificación de materiales constitutivos de morteros y pigmentos con técnicas no destructivas y con toma de muestras, así mismo como una valoración de las condiciones de las cubiertas y paramentos exteriores del inmueble por un técnico especializado, así como de la humedad contenida en los muros que actúan como soporte de la pintura.

Por último, plantearíamos también un programa de catas extendido a otras zonas de la pintura para verificar el estado de conservación y la compatibilidad de la superficie con distintos tratamientos y productos.

## 6.2. LIMPIEZA.

Para eliminar los restos de suciedad superficial, debido a la naturaleza de estos materiales que suponen una capa general de suciedad no incrustada a la superficie en primer lugar con brocha y a continuación no se requiere superar la fase de la limpieza mecánica en seco, que tras las catas se valora principalmente el uso de una goma Wishab® que es capaz de retirar el material sin alterar el estado de la pintura (Fig. 46).

Tras este primer proceso de limpieza, se propone en segundo lugar realizar el tratamiento y eliminación de sales solubles. A pesar de no haber podido realizar pruebas suficientes en todo el bautisterio para comprobar el origen de las sales y su composición, se valora un proceso de eliminación superficial de las sales, evitando la migración de sales internas. Para llevar a cabo el proceso, se opta por la realización de lavados con agua destilada y papel japonés. Para asegurar que el proceso sea inocuo para la pintura será necesario que las pruebas de solubilidad hayan dado resultados adecuados en las diferentes zonas afectadas.

Los resultados en todas las pruebas realizadas durante la elaboración de este trabajo han mostrado que, la pintura resiste el frotado con el hisopo y el agua muestra una buena capacidad de detergencia para la capa de suciedad. Estas pruebas nos garantizan la premisa de evitar emplear disolventes o materiales químicos a no ser que la limpieza mecánica o acuosa no sean efectivas en los siguientes procesos de remoción de suciedad, como es el caso de los restos de cera, evitando el riesgo de contaminación atmosférica y residuo. Este planteamiento está en línea con los objetivos 13, 14 y 15 de los ODS respectivos a la acción por el clima y la vida de ecosistemas terrestres y submarinos.



Fig. 46. Resultado de las catas de limpieza en la zona izquierda de la tercera escena.

Habiendo llevado a cabo las pruebas en todas las zonas que pretendemos trabajar evitando los retoques al seco, con agua destilada se iniciarían los lavados, que se realizarán aplicando el agente de limpieza sobre la pintura protegida con papel japonés. El proceso se llevará a cabo trabajando por zonas de arriba a abajo siguiendo las formas de cada escena, impregnando el papel japonés hasta el punto de saturación y manteniéndolo en tiempos variables sobre la pintura.

Una vez pasado el tiempo estimado, se retira el papel japonés y con ayuda de brochas y pinceles suaves se procede a la remoción de los restos de suciedad. Este proceso por otra parte, va a funcionar como un una limpieza en húmedo de la suciedad superficial.

Los restos de cera y las manchas de la escena 1 serán eliminados con agentes físico-químicos. El material ceroso se removerá en primer lugar mediante escalpelo, evitando en todo momento el contacto con la superficie para evitar dañar la pintura. Para retirar el residuo adherido presente sobre la pintura, se formula un disolvente con los parámetros de solubilidad óptimos para llevar a cabo la limpieza (Fig. triángulo de solubilidad con los parámetros del disolvente empleado). En nuestro caso, se opta por formular un disolvente compuesto por un 70% de ligroína y un 30% etanol, que con ayuda de un hisopo se aplicará sobre la zona a tratar rodando el algodón sobre la superficie, evitando frotar y provocar una erosión sobre la pintura. Este proceso se llevará a cabo tanto en la pintura como en el zócalo de mármol con unas correctas medidas de seguridad que nos protejan de los gases de los productos, aunque en pequeñas proporciones no suponen un gran riesgo para la salud. Tal y como marca el objetivo número 3 de los ODS, el proyecto debe garantizar que se trabaje en un entorno de salud y bienestar.

Para las manchas que hemos mencionado en el primer muro (Fig. 47), no hemos alcanzado la posibilidad de realizar pruebas de solubilidad ni conocemos a qué tipo de sustancia nos enfrentamos, por ello recomendamos un estudio de la composición del material a eliminar adaptando el procedimiento a su naturaleza.

### 6.3. CONSOLIDACIÓN.

Para los desprendimientos, se valora trabajar la zona según las patologías presentes. Antes de iniciar cualquier proceso de consolidación se eliminará el polvo del interior de la zona y se retirarán los restos de mortero desprendidos. Con eso se inicia con la consolidación del material desadherido y los faltantes parciales. Se ha decidido emplear un mortero de inyección para rellenar el interior de la patología, y así conseguir que la pintura quede adherida sobre el soporte.



Fig. 47. Manchas presentes en la parte izquierda de la escena 1.



Fig. 48. Fotografía con Dino-Lite® del interior de la zona desprendida.

Para comenzar y garantizar la correcta adhesión y asimilación del mortero, se decide inyectar una solución hidroalcohólica a partes iguales en el interior hasta comprobar que la impregnación sea suficiente, evitando que rebose. A continuación, se prepararía un mortero de inyección hidráulico a base de PLM-I® mezclado con agua destilada hasta obtener una textura líquida pero ligeramente espesa, lo suficiente para no obstruir la aguja de la jeringa.

Con esto, se rellena todo el interior de nuevo evitando que rebose el material y se deja a bajo nivel, para respetar la posibilidad de un estucado posterior. La pintura desadherida y fracturada se decide adherir inyectando una emulsión acrílica acuosa (en una proporción entre un 10-15%), aplicando presión posteriormente durante un mínimo de 5 minutos, con un papel japonés de intermediario. En caso de localizar durante los estudios previos nuevos abolsamientos o zonas que precisen de consolidación interna se seguirá el procedimiento descrito. En el caso de que se detectaran problemas de pigmento pulverulento o falta de cohesión se utilizarían emulsiones de resinas acrílicas a baja concentración aplicadas por impregnación, a través de papel japonés, tamponando con esponja natural.

#### 6.4. REINTEGRACIÓN VOLUMÉTRICA Y CROMÁTICA.

Respecto a los faltantes totales (Figs. 49 y 50), el proceso de reintegración matérica con el mortero de inyección será el mismo, pero con una variable. Al estar frente a un listón de madera, no podemos garantizar la compatibilidad del mortero a dicho soporte, así que se tras impregnar con solución hidroalcohólica se propone aplicar una superficie de agarre con la misma emulsión acrílica acuosa en una concentración mayor y arena gruesa de sílice libre de sales solubles. Este apunte, mejorará la adhesión del estuco y su asimilación en el soporte lúneo. El proceso finalizaría con una reintegración estructural y cromática de la zona. Teniendo en cuenta que la jornada perteneciente a la laguna mantiene una textura más alisada y la zona a estucar no es muy amplia, se opta por emplear un estuco formado por los mismos materiales que el mortero original. Con cal y árido a partes iguales obtenemos nuestro mortero para estucar. El árido a emplear debe ser de una granulometría gruesa, acorde a la textura de la superficie de la zona.

Este material se aplicaría con espátula dejándolo a nivel para que coincida con el resto de reintegraciones que vamos a explicar a continuación, al igual que la técnica de reintegración pictórica.

Para el resto de lagunas, al contar con unas pequeñas pérdidas de *intonaco* de pocos milímetros, es preferible no estucar y aprovechar el soporte original. Para la reintegración se decide emplear acuarelas como técnica por su aspecto aguado y de veladura.



Figs. 49 y 50. Listones de madera internos bajo la superficie pictórica.

La mayor parte de pérdidas son de pocos milímetros de diámetro y en zonas que no influyen en las figuras, por tanto la lectura es muy intuitiva y supondría una reintegración cromática, sin necesidad de imitar formas. Por ello, y debido al tamaño de las lagunas, se considera innecesario y poco ortodoxo emplear técnicas de construcción de la trama como el puntillismo o el rigatino. Así que finalmente, la hipótesis más acertada y foco de actuación es realizar una reintegración formal con veladuras a bajo tono en todas las lagunas, de forma que sea discernible a corta distancia la intervención y sea posible distinguirla de la pintura original. Con esto, se daría por finalizada la propuesta de intervención.

#### **6.5. MEDIDAS SUGERIDAS PARA LA CONSERVACIÓN PREVENTIVA.**

Dadas las limitaciones de recursos del estudio realizado, en primer lugar, proponemos un proyecto de registro de las condiciones atmosféricas y cambios de temperatura y humedad relativa del interior de la capilla para comprobar las condiciones en las que se encuentra expuesto el conjunto mural. Para ello se utilizará un Data-Logger® que, durante un mínimo de 6 meses, se encargará de recabar toda la información necesaria para evaluar las necesidades específicas de regulación de estos parámetros para que se aproximen a las condiciones ideales. Estas condiciones óptimas para la conservación de una pintura al fresco se consiguen cuando el espacio en el que se ubican mantiene unas condiciones de temperatura y humedad relativa estables, evitando cambios bruscos. Además será conveniente evitar una absorción excesiva de humedad por capilaridad desde el subsuelo, así como revisar que no existen defectos en la estructura del inmueble que puedan traducirse en filtraciones de agua. La temperatura es uno de los parámetros principales que influyen en la conservación y el mantenimiento de una pintura mural. El fresco es una técnica estable generalmente, pero la exposición a temperaturas que superen los 35 °C y cambios bruscos como hemos mencionado, pueden provocar una degradación de los materiales y las características de la pintura, especialmente en un entorno que puede generar la migración de sales solubles. Asimismo, se propone realizar un estudio específico de la humedad contenido en los paramentos para valorar la necesidad de implementar un sistema de drenaje de los mismos, evitando la excesiva absorción desde el subsuelo.

La iluminación también puede interferir en la conservación de la pintura mural. La exposición continua a rayos infrarrojos o ultravioletas así como las altas temperaturas provenientes de fuentes de iluminación no aptas, también suponen un riesgo para el estado de los materiales pictóricos. La capilla del bautisterio concretamente está iluminada con pequeños focos de luz LED colocados en las esquinas exteriores que coinciden con las escenas 1 y 2 y orientados hacia las pinturas, iluminando la totalidad del espacio.



Esta fuente de luz fue colocada durante el estudio y realización del proyecto por petición nuestra. Hasta hace pocos meses las pinturas estaban iluminadas por focos de luz halógenos. La recomendación de este sistema de iluminación se debe a que los focos LED son de bajo consumo y no irradian calor, pues el exceso de temperatura y rayos infrarrojos también pueden ser una causa de alteraciones y afectarían al estado de los materiales constituyentes. La opción de las luces LED también garantiza un sistema de iluminación y energía poco contaminante y sostenible, tal y como se dicta en el objetivo número 7 de los ODS.

Por último, dentro de nuestras capacidades, recomendamos que se utilice la capilla de un modo responsable. Es preferible que los bautizos se sigan llevando a cabo en otro lugar como se hace actualmente, pero la capilla debe seguir utilizándose en las circunstancias que considere oportunas el personal de la iglesia. En caso de realizarse algún acto en su interior se debe evitar la aglomeración de gente, pues esto puede provocar una subida repentina de temperatura y humedad pudiendo desencadenar procesos que provoquen daños físicos. Evitar exponer a las pinturas a estos riesgos y factores es ampliamente vital para su correcta conservación y preservación. La limpieza del suelo periódicamente, como se realiza actualmente, es totalmente recomendable aunque sería conveniente aumentar la periodicidad y aspirar en lugar de barrer. En ningún caso las pinturas deberán ser limpiadas por personal que carezca de la formación académica requerida para la restauración del patrimonio cultural. De esta misma forma, recomendamos que se realicen inspecciones periódicas de seguimiento y diagnóstico de las pinturas, llevados a cabo por personal especializado en el ámbito de la conservación y restauración, que puedan identificar y gestionar el avance de posibles patologías y alteraciones. Este plan de prevención está basado en un modelo predictivo que se apoya en el seguimiento constante y estudio de las discrepancias y riesgos a los que están sometidas las pinturas.

Sin restar importancia al resto de propuestas y para finalizar con el proyecto, el punto más importante que nos compete de este plan de conservación es recalcar que el bautisterio no es lugar para almacenar objetos, por ello recomendamos que no se utilice para guardar estandartes u otros materiales.

Hemos sido testigos de varios daños causados por estos hechos y por ello recalcamos que, a pesar de ser unas pinturas en un buen estado de conservación, son muy sensibles a cualquier contacto físico o erosión.

Para poder prevenir este tipo de circunstancias y riesgos, aconsejamos realizar una formación básica al personal a cargo del espacio para evitar acciones que no debieran realizar y planteamos la posibilidad de incluir una cartela informativa que ayude a visibilizar la importancia de la pintura.

## 7. CONCLUSIONES.

Sin duda alguna el conjunto mural del bautisterio de la Iglesia de Santiago Apóstol de Onil adquiere una gran importancia no solo por formar parte de la obra gráfica del artista Eusebio Sempere, uno de los más importantes del arte contemporáneo valenciano, sino por el buen estado que presentan las pinturas y el hecho de ser uno de los pocos frescos de posguerra en estas condiciones de la provincia de Alicante. Por estas razones, realizar un buen estudio y un trabajo que se adapte a las necesidades de este conjunto ha sido el objetivo principal que hemos marcado.

La metodología empleada ha sido clara y se han realizado propuestas razonadas, buscando plantear una intervención que mejore las condiciones de la obra y promueva su conservación con los métodos más inocuos para ella.

A pesar de constar en la firma el año de creación de estas pinturas, era necesario realizar una correcta localización histórica y contextualizar el conjunto tanto en la carrera de Eusebio Sempere como en el panorama artístico mural de la posguerra, concluyendo que esta obra es un claro ejemplo del arte religioso de la posguerra valenciana de los años 50, que el artista realiza por amor a su tierra natal, adaptándose a los cánones establecidos, pero trasladando sus inquietudes creativas a la obra. Como hemos visto corresponde a su periodo de iniciación, tras su formación académica y justo después de su primer viaje a París. Probablemente se trate de una de sus últimas obras figurativas antes de avanzar totalmente hacia la abstracción.

Uno de los procesos más analíticos del estudio ha sido la correcta contextualización iconográfica. No supone un conjunto complejo pero hemos requerido de la realización de varias entrevistas acerca de la identificación de figuras como el Cardenal Payá y Fray Juan de Molina.

La técnica al fresco es muy fácil de visualizar y el hecho de que el artista no tuviese experiencia ni una gran formación técnica en la pintura al fresco, ha favorecido el reconocimiento de la técnica empleada. Con esto nos referimos al trabajo de jornadas irregulares y con un biselado poco académico que junto al trabajo con los retoques al seco confirman las hipótesis iniciales.

Se ha mencionado a lo largo de todo el trabajo el buen estado de conservación de las pinturas, aunque se han detectado un conjunto de daños y patologías muy interesante que merecería la pena seguir estudiando.

El buen análisis de la pintura y su comportamiento ha favorecido la creación de un plan de conservación y restauración totalmente adaptado al conjunto, al mismo tiempo que se ha mantenido durante todo el trabajo la premisa de generar un propuesta de intervención y un plan de conservación preventiva con un carácter sostenible, alineado con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030 de la Organización de las Naciones Unidas (ONU).

Para finalizar, queremos recalcar que el trabajo con estas pinturas ha supuesto desde que se inició el proyecto un acercamiento de las personas tanto de la iglesia como del pueblo a su propio patrimonio. Muchos habitantes de Onil que han asistido durante años a la iglesia jamás se habían planteado acercarse siquiera a las pinturas, pues durante todo este tiempo las pinturas han pasado inadvertidas en comparación a otros bienes culturales del templo como El Retablo del Altar Mayor o la Capilla *del Nostre Senyor Robat*. Confiamos en haber conseguido generar interés por conservar este conjunto mural como patrimonio cultural del pueblo de Onil. El trabajo está destinado a ser compartido con instituciones y personas interesadas del pueblo para que el ímpetu de conseguir proteger y darle la importancia merecida a estas pinturas no decaiga, con el objetivo de conseguir que forme parte de un inventario oficial como el de la Comunidad Valencia o la Diputación de Alicante.

## 8. REFERENCIAS.

ÁLVAREZ, Ana. *Estudio de los murales de posguerra ubicados en colegios religiosos de Valencia* [trabajo de fin de grado]. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 2014.

ARMENTIA, Yolanda. *Las pinturas murales de Carlos Sáenz de Tejada para la fábrica de Heraclio Fournier*. Valencia: Sancho el Sabio, nº 42, 2019. pp. 223-253. ISSN: 2445-0782.

BELTRÁN, Pedro. *Hoy 3 de abril de 1923 nace Eusebio Sempere, el alicantino más universal. Uno de los grandes creadores de la pintura abstracta*. Madrid: Efemérides, un día tal como hoy... [en línea], 2014 [consultado el 20 de octubre de 2022]. Disponible en: <https://www.efemeridespedrobeltran.com/es/eventos/abril/sempere.-hoy-3-de-abril-de-1923-nace-eusebio-sempere-el-alicantino-mas-universa-l.-uno-de-los-grandes-creadores-de-la-pintura-abstracta>

BORJA-VILLEL, Manuel. *Sempere*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018. ISBN 9788480265713.

BRANDI, Cesare. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Forma, 2012. ISBN 9788420641386

BUENO, Baltasar. *El Nostre Senyor Robat* [en línea]. Levante-EMV , 26 de noviembre de 2013 [consultado el 6 de enero de 2023]. Disponible en: <https://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2013/11/26/nost-re-senyor-robat-12832892.html>

- CHULIÀ, Mireia. *Estudio y propuesta de intervención de pinturas murales decorativas, de principios del siglo XX, en la casa particular de Faustino Perella pastor en Catarroja, Valencia* [trabajo de fin de grado]. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 2021.
- COLLADO, Constancio. *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 TORRE, Alfonso. *Eusebio Sempere: otro caballero de la soledad [Y vuelta al París de los cincuenta]*. Alicante: Canelobre, nº 69. Instituto alicantino de cultura Juan Gil Albert, Verano 2018, pp. 106-122.
- DEL PINO, César. *Pintura mural. Conservación y restauración*. Madrid: Cie Inversiones Editoriales Dossat 2000 S.L., 2003. ISBN 9788489656886
- DOMENECH, M<sup>a</sup> Teresa y YUSA, Dolores. *Aspectos físico-químicos de la pintura mural y su limpieza*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2006. ISBN 9788497059411
- INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA. *Conservación preventiva: revisión de una disciplina*. Madrid: Patrimonio cultural de España, nº 7, 16 de septiembre de 2013. ISBN 9789200127823
- FERRER, Ascensión. *La pintura mural. Su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998. ISBN 9788447204649
- FORRIOLS, Ricardo Javier. *Eusebio Sempere. La obra gráfica, 1965-1985* [en línea] [tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2003.
- GRAU TELLO, María Luisa. *La pintura mural en la esfera pública de Zaragoza* [tesis doctoral]. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2012. [consultado el 6 de febrero de 2023]. Disponible en: <<http://zaguan.unizar.es/record/9911/files/TESIS-2012-145.pdf>>
- HERNANDIS, Miquel. *Onil recupera la mirada inédita del Eusebio Sempere más religioso y su iglesia futurista* [en línea]. Alicante: El Español, 17 de Junio de 2023 [consultado el 7 de julio de 2023]. Disponible en: [https://www.elespanol.com/alicante/cultura/exposiciones/20230617/onil-recupera-inedita-eusebio-sempere-religioso-futurista/771923204\\_0.html](https://www.elespanol.com/alicante/cultura/exposiciones/20230617/onil-recupera-inedita-eusebio-sempere-religioso-futurista/771923204_0.html)

- JULIÁN, Inmaculada. *El arte cinético en España*. Madrid: Cátedra, 1986. ISBN 8437606004.
- MDLC *Espai Sempere Onil* [Vídeo]. Onil: tvA. Televisión de Alcoy y comarcas, 14 de junio de 2023 [consultado el 8 de julio de 2023]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=trbpX50DBgM&t=4s&ab\\_channel=tvA.Televisi%C3%B3ndeAlcoycomarcas](https://www.youtube.com/watch?v=trbpX50DBgM&t=4s&ab_channel=tvA.Televisi%C3%B3ndeAlcoycomarcas)
- M.I. AYUNTAMIENTO DE ONIL. *Eusebio Sempere - Colección de arte contemporáneo de Onil* [Vídeo]. Onil: Artequatre, 6 de mayo de 2021 [consultado el 8 de julio de 2023]. Disponible en: <https://www.facebook.com/watch/?v=204858304782540&ref=sharing>
- MONTOYA, Carlos. *La pintura mural religiosa en el Madrid del siglo XX* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005. ISBN 9788466927131.
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ALICANTE. *Móvil musical* (para la sede de IBM en Madrid) [en línea]. Alicante: Museo de Arte Contemporáneo de Alicante. [sin fecha] [consultado el 20 de octubre de 2022]. Disponible en: <https://maca-alicante.es/movil-musical-para-la-sede-de-ibm-en-madrid/>
- RAMÍREZ, Pablo (com.). *Sempere/Sempre* (Colección Municipal Excmo. Ayuntamiento de Alicante, ubicada en MACA). Alicante: Fundación Bancaja, 1998.
- RIVEIRA, Mercedes. *Propuesta de intervención y conservación de las pinturas murales de Josep Renau, ubicadas en el Palau Santàngel (Valencia)* [trabajo de fin de grado]. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 2020.
- ROIG, Pilar y BOSCH, Ignacio. *Restauración de Pintura Mural aplicada a la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*. Valencia: Universitat Politècnica de València. 2021. ISBN 9788477218307
- SEGUÍ, J.M. *El Sempere más inesperado*. Cultur Plaza [en línea]. Valencia: 19 de diciembre de 2018 [consultado el 6 de octubre de 2022]. Disponible en: <https://valenciaplaza.com/el-sempere-mas-inesperado>
- SÁNCHEZ PONS, Mercedes. *Murals valencians dels segles XX y XXI: la web com a plataforma de difusió del seu coneixement*. Tàrrrega (L'Urgell): Urtx: Revista cultural de l'Urgell, nº 25. 2011. pp. 109-123. ISSN 1130-0574.

- SEMPERE, Eusebio. *Encuentros*. Madrid: Guadalimar: revista de las artes, nº 1, 10 de diciembre de 1975. ISSN 0210-1254.
- SEMPERE, Eusebio. *Homenaje a D. Diego Velázquez de Silva* (publicación con motivo de la exposición del Grupo Parpalló). Valencia: Sala Mateu, 1961.
- SEMPERE, Eusebio. *La lección de las cosas* [en línea]. Madrid: El País, 27 de septiembre de 1979. ISSN: 1576-3757. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1979/09/27/cultura/307231203\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1979/09/27/cultura/307231203_850215.html)
- SERRANO, Manolo. *Iglesia de Santiago Apóstol* [en línea]. Manuserran , 2009. Disponible en: [http://www.manuserran.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=628:iglesia-de-santiago-apostol&catid=209&Itemid=465](http://www.manuserran.com/index.php?option=com_content&view=article&id=628:iglesia-de-santiago-apostol&catid=209&Itemid=465)
- SEUPHOR, Michel. *Tres notas sobre Eusebio Sempere*. Valencia: Arte vivo, nº1, Febrero de 1959.
- THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. *The Conservation of Wall Paintings* (Proceedings of a symposium organised by the Courtauld Institute of Art and the Getty Conservation Institute, London, July 13-16, 1987). London: The Getty Conservation Institute, 1991. ISBN 089236162X
- TRAPIELLO, Andrés. *Conversación con Eusebio Sempere*. Madrid: Colección Maniluvios. Ediciones Rayuela, 1977. ISBN 9788485253124
- ULLÁN, Miguel Ángel. *Eusebio Sempere: "Me causa terror contemplar el conjunto de mi obra"* [en línea]. Madrid: El País, 5 de marzo de 1980. [consultado el 20 de octubre de 2022]. ISSN 1576-3757. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1980/03/05/cultura/321058806\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1980/03/05/cultura/321058806_850215.html)
- VENEGAS, Carlos y BARRAINKUA, Ane. *Conservación y restauración de pintura mural*. Madrid: Síntesis, 16 de noviembre de 2021. ISBN 9788413571393

## 9. ÍNDICE DE FIGURAS E ÍNDICE DE TABLAS.

### FIGURAS.

*Todas las figuras que no están referenciadas en autoría o procedencia pertenecen y han sido realizadas por el autor del trabajo.*

Fig. 1. Imagen de la capilla tomada con un gran angular.. Realizada por Juan Vilaplana Sousa. Procedente de: <http://vilaplansousaonil.blogspot.com/2019/>

Fig. 2. Mapa de la Comunidad Valenciana. Procedente de: <https://www.pinterest.es/pin/768708230118022868/>

Fig. 3. Mapa de la comarca de l'Alcoià. Procedente de: <https://blogs.ua.es/alcoia/category/poblaciones-de-la-comarca/>

Fig. 4. Localización geográfica del pueblo de Onil. Realizada con Google Earth.

Fig. 5. Fotograma del conocido anuncio de Navidad de la empresa de muñecas Famosa en Onil. 1972. Fotograma del anuncio original. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=IPeJRjF2NM&ab\\_channel=JuguetesFamosa](https://www.youtube.com/watch?v=IPeJRjF2NM&ab_channel=JuguetesFamosa)

Figs 6 y 7. Fachada principal, nave central y Altar Mayor de la iglesia de Santiago Apóstol de Onil. Fig. 6. procedente de: <https://www.escapatedigital.com/noticias-de-onil/la-iglesia-parroquial-y-la-casa-abadia-de-onil-en-el-listado-de-inmatriculaciones-hecho-publico-por-el-gobierno/6qIJP7uC23523dgtVNY5GLCSOR0eznBOai2BVpMon4Kuk-5.html#prettyPhoto>

Fig. 8. Retablo Mayor de la Iglesia de Santiago Apóstol de Onil. Procedente de: [https://www.pinterest.es/pin/463026405436252903/?amp\\_client\\_id=CLIENT\\_ID%28\\_%29&mweb\\_unauth\\_id=&simplified=true](https://www.pinterest.es/pin/463026405436252903/?amp_client_id=CLIENT_ID%28_%29&mweb_unauth_id=&simplified=true)

Fig. 9. Fotografía de Eusebio Sempere y su familia en Valencia. Realizada entre 1940 y 1946. Procedente de: <https://www.eusebio-sempere.com/su-vida-vocacion-y-aprendizaje-1923-1939/>

Fig. 10. Sempere realizando uno de sus primeros relieves luminosos. 1955. Procedente de: <https://www.eusebio-sempere.com/su-vida-iniciacion-1950-1958/>

Fig. 11. Eusebio Sempere: *Estanque*. 1963. Serigrafía. Procedente de: <https://www.eusebio-sempere.com/galeria-alquimia-1959-1964-2/>

Fig. 12. Eusebio Sempere: *Las cuatro estaciones, Primavera*. 1963. Serigrafía. Procedente de:

<https://www.eusebio-sempere.com/galeria-madurez-1965-1971/>

Fig. 13. Diploma del Premio Príncipe de Asturias de las Artes concedido a Eusebio Sempere. 1983. Procedente de:

<https://www.eusebio-sempere.com/su-vida-consumacion-1979-1985/>

Fig. 14. Fotografía general de la escena 1.

Fig. 15. Fotografía general de la escena 2.

Fig. 16. Detalle del alba del cardenal.

Fig. 17. Detalle de la firma del artista.

Fig. 18. Fotografía general de la escena 3.

Fig. 19. Fotografía general de la Escena 4.

Figs 20 y 21. Detalle del autorretrato de Eusebio Sempere en el rostro de San Marcos comparado con una fotografía suya. Fig. 20. Procedente de: <https://blogs.ua.es/eusebiosempere/>. Fig. 21. Procedente de: <https://www.informacion.es/cultura/2023/01/21/sempere-siglo-81540761.html>

Fig. 22. Diferencia de texturas entre jornadas.

Fig. 23. Proceso de efervescencia de la muestra tras realizar la prueba.

Fig. 24. Fotografía con Dino-Lite® de la superficie pictórica.

Fig. 25. Detalle de un *pentimento* en la serpiente de la escena 1.

Fig. 26. Detalle de un retoque al seco utilizado para disimular la línea de jornada.

Fig. 27. Fotografía con Dino-Lite® de una muestra extraída.

Fig. 28. Mapas de las posibles jornadas del conjunto mural.

Fig. 29. Fotografía con Dino-Lite® de la mancha de cera.

Fig. 30. Detalle de las veladuras por sales en la escena 2.

Fig. 31. Empaco colocado en la escena 3.

Fig. 32. Comparativa de los resultados de las pruebas de detección de sales.

Fig. 33. Eflorescencias sobre la superficie del espacio de San Juan Evangelista en la bóveda.

Figs. 34 y 35. Alteración del color en de zonas del Árbol de la Vida en las escenas 1 y 2.

Fig. 36. Detalle del desprendimiento en la zona inferior de la tercera escena.

Fig. 37. Faltante y mancha generada por mala praxis en la escena 3.

Fig. 38. Estandarte de la Virgen de la Salud apoyado sobre las pinturas.

Fig. 39. Faltantes de estrato pictórico y parte del intonaco en la esquina inferior izquierda de la primera pintura.

Fig. 40. Mapa de daños de la escena 1.

Fig. 41. Mapa de daños de la escena 2



- Fig. 42. Mapa de daños de la escena 3.  
Fig. 43. Mapa de daños de la escena 4.  
Figs. 44 y 45. Realización de catas de limpieza con goma Wishab® y Milan®.  
Fig. 46. Resultado de las catas de limpieza en la zona izquierda de la tercera escena.  
Fig. 47. Manchas presentes en la parte izquierda de la escena 1.  
Fig. 48. Fotografía con Dino-Lite® del interior de la zona desprendida.  
Figs. 49 y 50. Listones de madera internos bajo la superficie pictórica.

## TABLAS.

Tabla 1. Leyenda de mapas de daños. Realizada por el autor del trabajo.

## 10. ANEXOS.

PLM-I®. Enlace a ficha técnica:  
<https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/2.3morterosyligantes2015/plm-iesp.pdf>

Tiras reactivas Quantofix®. Enlace a página de compra:  
<https://www.fishersci.es/es/es/catalog/search/products?keyword=tiras+reactivas+quantofix>

Dino-Lite AM4113ZT®. Enlace a página de compra:  
[https://www.distrelec.biz/en/handheld-digital-microscope-1280-1024-200x-us-b-dino-lite-am4113zt/p/30186470?&cq\\_src=google\\_ads&cq\\_cmp=19752001404&cq\\_con=145280252334&cq\\_term=am4113zt&cq\\_med=&cq\\_plac=&cq\\_net=g&cq\\_pos=&cq\\_plt=gp&gclid=Cj0KCQjwnrmlBhDHARIsADJ5b\\_mQUaSHz\\_DeuA1mN9W\\_bqZKsBb9VQgUtTnu41opkRCCS5CiWW91F7UaApMnEALw\\_wcB&gclid=aw.ds](https://www.distrelec.biz/en/handheld-digital-microscope-1280-1024-200x-us-b-dino-lite-am4113zt/p/30186470?&cq_src=google_ads&cq_cmp=19752001404&cq_con=145280252334&cq_term=am4113zt&cq_med=&cq_plac=&cq_net=g&cq_pos=&cq_plt=gp&gclid=Cj0KCQjwnrmlBhDHARIsADJ5b_mQUaSHz_DeuA1mN9W_bqZKsBb9VQgUtTnu41opkRCCS5CiWW91F7UaApMnEALw_wcB&gclid=aw.ds)

Goma Wishab®. Enlace a página de compra:  
<https://shop-espana.ctseurope.com/627-esponja-wishab-akapad>

Arbocel BC200®. Enlace a ficha técnica:  
<https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/4.2limpiezaporpapetas.cargas2016/arbocelesp.pdf>



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

ADE  
Facultat d'Administració  
i Direcció d'Empreses /UPV

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

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

\*\*\*Utilice tantas páginas como sea necesario.

El trabajo está alineado con 5 objetivos de los 17 disponibles. Los más relacionados son los objetivos 3 y 7. Por otra parte, los objetivos 13,14 y 15 también han sido relacionados en el trabajo, aunque en menor medida.



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



**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.** (Numere la pàgina)

De los objetivos principales, debemos destacar que el ODS 3 es muy importante dentro de nuestro ámbito. En nuestro entorno de trabajo estamos continuamente expuestos a gases procedentes de productos químicos y disolventes.

Por ello, tal y como mencionamos en la página 28, en cuanto trabajemos con disolventes cuya inhalación pueda ser perjudicial a largo plazo, lo haremos con las medidas de seguridad suficientes. En esta misma página (28), nos referimos a los ODS 13, 14 y 15 cuando recalamos que el uso de productos contaminantes y nocivos para el medio ambiente y los ecosistemas será reducido al mínimo, intentando llevar a cabo la propuesta con la premisa de utilizar estos agentes cuyo residuo es contaminante lo mínimo posible y siempre priorizando la utilización de materiales que sean inocuos para el medio ambiente.

Por último, nos referimos al ODS 7 en la página 31 para justificar la utilización una fuente de luz LED no contaminante y con un consumo de energía muy reducido, promoviendo un sistema de iluminación más sostenible.