

TFG

DOCUMENTACIÓN Y ANÁLISIS DEL TRÍPTICO EJECUTADO POR MATARANA EN LA CAPILLA DEL COLEGIO CORPUS CHRISTI.

Presentado por Rosa Asensi Muñoz
Tutor: Julia Osca Pons

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2013-2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Las obras de cuya documentación y análisis se va a ocupar este trabajo son las pinturas murales *al fresco* pertenecientes al tríptico ubicado en el crucero del Evangelio en la Capilla del Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia.

El trabajo tratará de realizar un seguimiento de las pinturas desde su concepción hasta nuestros días. Con este objeto se realizará una contextualización histórica y una descripción de las pinturas, acompañadas de un análisis iconográfico.

Para plasmar la evolución material se estudiará la técnica pictórica y los materiales presentes, además de cómo el tiempo, las antiguas intervenciones, los problemas derivados de la arquitectura y los oficios religiosos allí realizados han afectado a las pinturas.

Se tratarán todos los procesos restaurativos y conservativos por los que han pasado las pinturas. Además se realizará una comparativa con la Conservación-Restauración de las pinturas ubicadas en la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, con el fin de complementar la información en torno a los distintos modos de resolver una restauración.

Para finalizar se analizará el estado de las pinturas actualmente.

PALABRAS CLAVE

Pinturas al fresco; Capilla del Colegio-Seminario del Corpus Christi; Bartolomé Matarana; Informe técnico;

ABSTRACT

The works of whose documentation and analysis I will deal with are paintings belonging to the triptych in the cruise of the Gospel in the Chapel of the *Colegio-Seminario del Corpus Christi* of must-see work will try to track the paintings from its conception up to our days. This object will include a historical contextualization and a description of the paintings, accompanied by an iconographic analysis.

To translate the material evolution be studied the painting technique and the materials present, as well as time, ancient interventions, the problems arising from the architecture and religious services there made have affected the paintings.

All restorative and conservative processes that have passed the paintings were. In addition there will be a comparison with the conservation and restoration of paintings located in la *Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*, in order to supplement the information on the modes of resolving a restoration.

To end the State of the paintings will be discussed currently.

KEYWORDS

Paintings; The Colegio-Seminario of the Corpus Christi Chapel; Bartolomé Matarana; Technical report;

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a mi tutora, Julia Osca Pons, por su colaboración y apoyo.

Agradecer también al Colegio-Seminario del Corpus Christi el haberme permitido realizar el trabajo a partir de sus pinturas murales.

De igual manera, agradecer a mis familiares y amigos la paciencia y apoyo que he recibido.

Por último, mi agradecimiento a la Universidad Politécnica de Valencia, por haberme brindado la oportunidad de estudiar el Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo va a analizar todo el recorrido de la vida de las pinturas que corresponden al tríptico elaborado por Bartolomé Matarana correspondiente a las pinturas *“San Vicente y San Valero ante Daciano”*, *“Martirio de San Vicente en la hoguera”* y *“Muerte de San Vicente”*.

Estas obras, realizadas mediante la técnica “al fresco”, entre 1597 y 1605 por el artista Bartolomé Matarana, son una representación viviente de la época de la Contrarreforma en Valencia.

OBJETIVOS

Los principales objetivos que este trabajo presenta son:

-La realización de un estudio histórico, descriptivo y compositivo del tríptico compuesto por las obras: *“San Vicente y San Valero ante Daciano”*, *“Martirio de San Vicente en la hoguera”* y *“Muerte de San Vicente”* ejecutado por Bartolomé Matarana.

-La descripción y el estudio en lo referente a lo material de la obra, atendiendo a la técnica pictórica con la que fue ejecutada y a los materiales originales utilizados.

-La recapitulización de datos del estado inicial de la pintura en sus orígenes y de todas las intervenciones de restauración ejecutadas durante toda la vida de la pintura, además de las medidas de conservación preventivas que se han tomado.

-La comparación de procesos restaurativos de este caso con la intervención llevada a cabo en la Basílica de la Virgen de los Desamparados en Valencia.

-El análisis del estado de conservación actual de la obra.

METODOLOGÍA

Para alcanzar los objetivos citados en el apartado anterior es necesario emplear una metodología de trabajo que requiere:

- Recogida de documentación fotográfica, mediante fotografías generales que permiten ver la pintura que nos ocupa por completo y así apreciar la estructura compositiva de la misma. Las fotografías de detalles recogidas ponen de relieve características sobre la técnica pictórica ejecutada, las restauraciones por las que ha pasado la pintura y otras cuestiones del plano material.

- Interpretación y elaboración de todos los datos históricos recogidos en la documentación bibliográfica, dando un enfoque propio a la información reunida.

- Documentación de la historia material de la obra.

- Recogida de los informes de los tratamientos de restauración y medidas de conservación preventiva que se tomaron para prevenir el futuro deterioro de la obra.

- Elaboración de gráficos para apoyar el texto, y dotarlo de algo propio.

- Complementación-comparación con otros procesos de restauración.

- Observación y análisis del estado de conservación actual.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1: ESTUDIO HISTÓRICO Y COMPOSITIVO COMPOSITIVO DEL TRÍPTICO DE LOS MARTIRIOS DE SAN VICENTE EJECUTADO POR BARTOLOMÉ MATARANA.	
1.1. ANÁLISIS HISTÓRICO.	7
1.2. DESCRIPCIÓN DE LA PINTURA Y ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN PICTÓRICA.	8
CAPÍTULO 2: ESTUDIO MATERIAL DE LA PINTURA.	
2.1 DESCRIPCIÓN DE LA TÉCNICA PICTÓRICA.	17
2.2 ESTUDIO DE MATERIALES PRESENTES EN LA OBRA.	22
CAPÍTULO 3: EVOLUCIÓN MATERIAL DE LA PINTURA MURAL DEL REAL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI.	
3.1. ESTADO INICIAL.	23
3.2. INTERVENCIONES DE RESTAURACIÓN.	23
3.3. MEDIDAS ADOPTADAS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA.	28
3.4. ESTADO DE CONSERVACIÓN ACTUAL.	29
CAPÍTULO 4: COMPARATIVA CON LA RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES DE LA BASÍLICA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS DE VALENCIA.	29
CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES.	33
BIBLIOGRAFIA BÁSICA CONSULTADA.	35
ÍNDICE DE IMÁGENES.	36

CAPÍTULO 1: ESTUDIO HISTÓRICO Y COMPOSITIVO DEL TRÍPTICO DE LOS MARTIRIOS DE SAN VICENTE EJECUTADO POR BARTOLOMÉ MATARANA

1.1. ANÁLISIS HISTÓRICO

1.1.1. Contexto histórico

Es necesario realizar una ubicación histórica para comprender el significado de la pintura objeto de estudio. El Real Colegio-Seminario del Corpus Christi fue fundado en 1583 por San Juan de Ribera, patriarca y arzobispo, con la finalidad de instruir sacerdotes. Es la época de la Contrarreforma en Valencia, señalando que el fundador era partícipe de este movimiento, infundiendo la reforma de la Iglesia católica de este tiempo. Este colegio fue concebido con el objeto de seguir las premisas del Concilio de Trento, y citando al fundador:

“Lo que nos movió a escoger esta obra, entre otras muchas que pudiéramos emprender -pías y religiosas- fue considerar lo que el Santo Concilio de Trento dice (...)”¹

Es por ello, que como señala Fernando Benito Doménech, *“(...) las pinturas del templo abundan en una iconografía de clara voluntad contrarreformista”*.² Temas como la eucaristía, los mártires, los santos, la virgen y las reliquias son plasmados reiterativamente en las obras que el fundador fue disponiendo a lo largo de todo el colegio, con la finalidad de dar ejemplo a los estudiantes. El arte tenía por lo tanto un propósito educativo y divulgativo.

Así, Emile Mâle, señala que en la última sesión del Concilio de Trento los Padres expresaron: *“El Santo Concilio prohíbe que se sitúen en las iglesias imágenes que se inspiren en un dogma erróneo y que puedan confundir a los simples de espíritu; quiere, además que se evite toda impureza y que no se dé a las imágenes caracteres provocativos. Para asegurar el cumplimiento de tales decisiones el Santo Concilio prohíbe colocar en cualquier lugar e incluso en las iglesias que no estén sujetas a las visitas de la gente común, ninguna imagen insólita, a menos que haya recibido el visto bueno del obispo”*.³

¹ RIBERA, J. *Constituciones Colegio*, p. 2.

² BENITO, F. *Pinturas y pintores en el R. Colegio del Corpus Christi*, p. 232.

³ MÂLE, E. *El arte religioso de la Contrarreforma*, p. 15.

1.2. DESCRIPCIÓN DE LA PINTURA Y ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN PICTÓRICA

1.2.1 Aproximación al conjunto pictórico de la Capilla

El conjunto de frescos de la capilla del Colegio de Corpus Christi fueron realizados entre 1597 y 1605 por Bartolomé Matarana, con la colaboración de un grupo de artistas. Matarana fue un artista genovés manierista al que el fundador le pidió el encargo de cubrir todas las paredes y bóvedas y del cual fue mecenas. A lo largo de ocho años trabajó exclusivamente para Juan de Ribera. La documentación existente en el Colegio recoge que este conjunto pictórico no estaba previamente programado, se fue produciendo en distintas etapas y mediante distintos contratos establecidos entre el pintor y el patriarca Juan de Ribera. Este último fue ideando la iconografía que el pintor debía plasmar en la Capilla.

Hay que hacer referencia a la arquitectura de la capilla, ya que se impuso como una novedad en la época en Valencia, dado que poseía una estructura inusual.

“Hasta entonces, en tierras valencianas había prevalecido por legado del gótico un tipo de iglesia de nave longitudinal, con capillas alojadas entre contrafuertes, múltiples tramos y cabecera achaflanada. Por esta razón sorprende que la iglesia del patriarca ofrezca, en cambio, planta en cruz, cúpula de media naranja sobre tambor con ventanas como principal lucernario sobre el crucero, capillas hornacinas poco profundas, y nave de tres tramos (...)”⁴

Las pinturas de Matarana fueron adecuadas a la arquitectura dispuesta en la iglesia, cubriendo los muros y bóvedas totalmente, dotando al templo *“de una atmósfera de humanismo religioso cargado de dignidad y de decoro, que le confiere un aspecto similar al de las iglesias romanas del tiempo de Sixto V, es decir, del momento en el que la Contrarreforma se afirmaba con características propias en las historias de los estilos.”⁵*

Todas las pinturas poseen un denominador común, y este es exaltar todo aquello que los protestantes habían minusvalorado. Así cita Fernando Benito Doménech: *“El programa iconográfico plasmado aquí por Matarana insiste con clara intencionalidad contrarreformista, en aquellos temas doctrinales que el protestantismo había invalidado: La Eucaristía, la Virgen, los santos, las reliquias y los sufragios”⁶*

Y así señala Fernando Benito Doménech:

“Los ataques del protestantismo hacia el culto de la Virgen, la primacía de San Pedro, la fe en los Sacramentos, las plegarias a las almas del purgatorio, la

⁴ BENITO, F. *Museo del Patriarca Valencia*, p.11.

⁵ *Ibíd.*, p.17.

⁶ *Ibíd.*, p.19.

eficacia de las obras, la intervención de los santos, la veneración de las imágenes y reliquias, etc., encontraron su respuesta por parte de la iglesia católica en una defensa a ultranza de todas estas cuestiones, y para ello la iglesia hizo del arte su principal arma.”⁷

En lo que respecta a la distribución de las pinturas en la capilla de Corpus Christi cabe exponer que la planta es de cruz latina, ancha y corta, como se ha señalado anteriormente.

En ella diferenciamos las pinturas de la cúpula, de la Capilla Mayor, del Crucero Evangelio, del Crucero Epístola, la capilla de Nuestra Señora la Antigua, la Capilla de Todos los Santos o del Angel Custudio, la Capilla de San Vicente Ferrer y la Capilla de las Almas.

Las pinturas ocupan los 2680 metros cuadrados de superficie y la distribución de las pinturas en la capilla está dispuesta de la siguiente manera (Fig.1.):

A. Recinto de la cúpula:

- Superficie cóncava: *Escenas de la recogida del maná.*
- Tambor: *Profetas.*
- Pechinas: *Evangelistas.*

B. Capilla Mayor:

- Bóveda: *Gloria de Ángeles*
- Sobre la cornisa:

1.-*Adoración de la Eucarístia.*

2.-*Santos.*

3.-*Santos.*

- Bajo la cornisa:

1.-*San Pedro y San Pablo.*

2.-*Martirio de San Mauro.*

3.-*Martirio de San Andrés.*

C. Crucero evangelio:

- Bóveda: *Virtudes (Prudencia, Fortaleza, Templanza y la Religión).*
- Sobre la cornisa:

1.- *San Vicente y San Valerio ante Daciano.*

2.-*Martirio de San Vicente.*

3.-*Muerte de San Vicente.*

D. Crucero epístola:

- Bóveda: *Virtudes (Justicia, Fe, Esperanza y Caridad).*
- Sobre la cornisa: *Sibilas.*

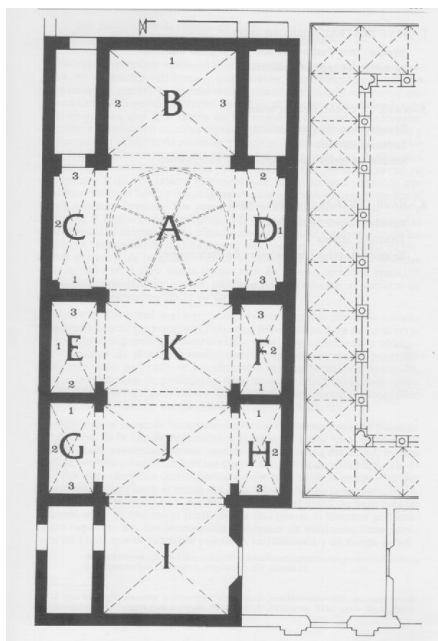


Fig. 1. Plano de la Capilla del Colegio Corpus Christi.

⁷ BENITO, F. Op. Cit, p.231.

- Bajo la cornisa:

- 1.- *Predicación de San Vicente Ferrer en el Compromiso de Caspe.*
- 2.- *Muerte de San Vicente Ferrer.*
- 3.- *Entrega de la Reliquia de San Vicente Ferrer en Vannes a los emisarios del Patriarca Ribera.*

E. Capilla de nuestra señora la antigua

- Bóveda: *Ángeles.*
- Paredes:

- 1.- *San Joaquín y Santa Ana.*
- 2.- *Visitación.*
- 3.- *Huida a Egipto.*

F. Capilla de todos los Santos o del ángel custodio

- Bóveda: *Ángeles.*
- Paredes:

- 1.- *San Jerónimo y San Ambrosio.*
- 2.- *Grupo de Santos (San Agustín, San Domingo, San Pedro de Verona, Santa Lucía...etc.)*
- 3.- *Grupo de Santos (San Gregorio, San Francisco, Santa Águeda, Santa Bárbara, Santa Catalina de Alejandría, etc.)*

G. Capilla de San Vicente Ferrer

- Bóveda: *Ángeles.*
- Paredes:

- 1.- *Entrada de la Reliquia de San Vicente Ferrer en Valencia.*
- 2.- *Procesiones frente a la casa natalicia de San Vicente Ferrer.*
- 3.- *Procesión ante la Catedral para venerar la Reliquia de San Vicente Ferrer.*

H. Capilla de las Almas

- Bóveda: *Ángeles.*
- Paredes:

- 1.- *Ángeles sacando almas del Purgatorio.*
- 2.- *San Judas Macabeo recogiendo dineros para los sufragios de los muertos en la batalla.*
- 3.- *Misa de San Gregorio.*

I. Nave central (tramo del coro)

- Bóveda: *Dios Padre adorado por ángeles músicos.*
- Pared de los pies: *Anunciación.*

J. Nave central (primer tramo)

- Bóveda: *Ángeles eucarísticos*.
- Tribunas: *Sibilas*.
- Enjutas: *Ángeles con insignias del Sacramento*.

K. Nave central (segundo tramo)

- Bóveda: *Ángeles eucarísticos*.
- Tribunas: *Sibilas*.
- Enjutas: *Ángeles con insignias del Sacramento*.

1.2.2 Descripción de la pintura

Las pinturas que se van a tratar son las que componen el tríptico que muestran los martirios sufridos por San Vicente, cuestión iconográfica con una clara intencionalidad contrarreformista, ya que trata la exaltación de los santos. Son las designadas “*San Vicente y San Valero ante Daciano*”, “*Martirio de San Vicente en la hoguera*” y “*Muerte de San Vicente*”. Se realizaron a partir de Octubre de 1599. Estas obras están situadas en el Crucero Evangelio, que se encuentra enfrentado al Crucero Epístola, como se puede observar en el plano adjuntado. (Fig.1.)

Las pinturas situadas en ambos Cruceros son un homenaje que el Patriarca quería dar a los santos Vicentes, San Vicente Mártir y San Vicente Ferrer, y poseían la finalidad de exaltar los valores religiosos. Como así dice Daniel Benito Goerlich en el libro *Domus Speciosa*:

“(...)*Juan de Ribera escoge representar historias de la vida de los santos patronos de Valencia: San Vicente Mártir y San Vicente Ferrer, un mártir y un confesor de la fe y eminente predicador, cuyas virtudes son propuestas como ejemplo a seguir para sus colegiales*”.⁸

Tenemos ya, entonces, la razón de ser de la pintura estudiada.

1.2.3 Análisis de la composición pictórica

Respecto al estilo artístico de Matarana cabe destacar que se calcula procedente de los círculos manieristas ya que “*debió conocer en Génova las pinturas de Antonio Semino y Teramo Piaggia; el retablo de San Esteban pintado por Julio Romano y de manera especial las pinturas que, bajo el mecenazgo de Andrea Doria, allí realizó Perino del Vaga*”⁹

Fernando Benito Doménech recalca que “*en su pintura se advierte un sustrato florentino que, a falta de mayor información, ignoramos si lo arrastró*

⁸ BENITO, D. *Domus Speciosa*, p.100.

⁹ BENITO, F. Op. Cit., p.70.

exclusivamente de Italia o si, por el contrario, lo tomó de Rómulo Cincinato, a quien debió conocer en España y con quien sospechamos trabajaría.”¹⁰

A los frescos a los que se refiere Benito Doménech son los que se pintaron en el palacio del Infantado en Guadalajara bajo la dirección de Cincinato.

Es importante resaltar que sus pinturas combinan *“a su gusto modelos de diversa procedencia, hábilmente trabados, consiguiendo a veces aciertos compositivos(San Vicente y San Valerio ante Daciano) aunque en otros casos se siente desbordado por su eclecticismo y los resultado se traducen en composiciones dispersas de incómoda lectura (Martirio de San Mauro)”¹¹*

Destacan en el arte de Matarana los escorzos, las figuras alargadas...etc., en general un lenguaje extraño que los pintores valencianos de entonces consideraban alejado de los gustos más sencillos.

Centrándome ahora en la iconografía del conjunto, este muestra la exaltación de San Vicente Mártir. Los jesuitas pretendían preparar a los estudiantes para el sacerdocio contra el protestantismo mediante la visualización de las pinturas. Así señala Daniel Benito Goerlich:

“En el colegio de Ribera las escenas del martirio del diácono San Vicente debían estimular el coraje de los educandos.”¹²

Así el tríptico que nos ocupa cuenta el martirio de San Vicente en tres escenas.

En la primera pintura *“San Vicente y San Valero ante Daciano”*, situada en la pared izquierda, San Vicente es martirizado con garfios de hierro. Así dice Daniel Benito Goerlich:

“En el primer cuadro se presenta el interrogatorio de San Vicente ante el tribunal del prefecto Daciano, que entronizado bajo un dosel, señala amenazador a una estatua dorado del dios Marte incitando a adorarla al santo diácono y a su obispo Valero. (...) Más atrás volvemos a ver al diácono Vicente, ahora desnudo y atado a una delgada columna, que es atormentado con garfios de hierro (...).”¹³(Fig. 2 y 3)

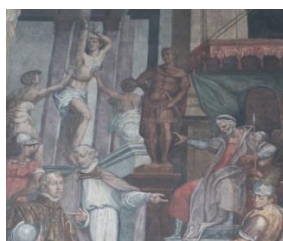


Fig. 2. Vista de detalle de la pintura *San Vicente y San Valerio ante Daciano*.

¹⁰ *Ibíd*, p.70.

¹¹ *Ibíd*, p. 71.

¹² BENITO, D. Op. Cit., p. 101.

¹³ *Ibíd*, p. 102.



Fig. 3. Vista general de la escena *San Vicente y San Valero ante Daciano*.



Fig. 4. Vista de detalle de la escena *Martirio San Vicente en la hoguera*.

En la pintura central Vicente es atormentado sobre una hoguera “Vicente, desnudo, es atormentado sobre una hoguera rugiente que un verdugo aviva arrojando en ella aceite o brea calientes, otro se apresta a reunir leña, mientras los demás atormentan al santo, que, entre una oscura humareda producto de la grasa quemada, eleva su mirada al cielo (...)”¹⁴(Fig. 4 y 5).



Fig. 5. Vista de detalle de los soldados en la obra *Martirio de San Vicente en la hoguera*.

¹⁴ *Ibíd*, p. 103.



Fig. 6. Vista general de la escena *Martirio de San Vicente en la hoguera*.

En la tercera pintura, situada en la pared derecha y sobre la puerta de la sacristía, está representada la muerte del santo, que habiéndole dispuesto todas las comodidades posibles, él se abandona a la muerte, a la que considera preferible.”(...) *Un lecho lujoso cubierto de flores ha sido dispuesto y los cuidados médicos sanarán sus heridas. En la pintura, soldados y criados rodean el lecho sembrado de rosas y cubierto de seda brocada. Daciano encarga cuidados a una dulce y solícita enfermera, pero Vicente es ya un cadáver; en la parte superior izquierda dos ángeles mancebos transportan su alma, representada como un joven orante, al cielo.*”¹⁵(Fig. 7 y 8)

¹⁵ Íbid, p. 103.



Fig. 7. Vista de detalle de la escena *Muerte de San Vicente*.

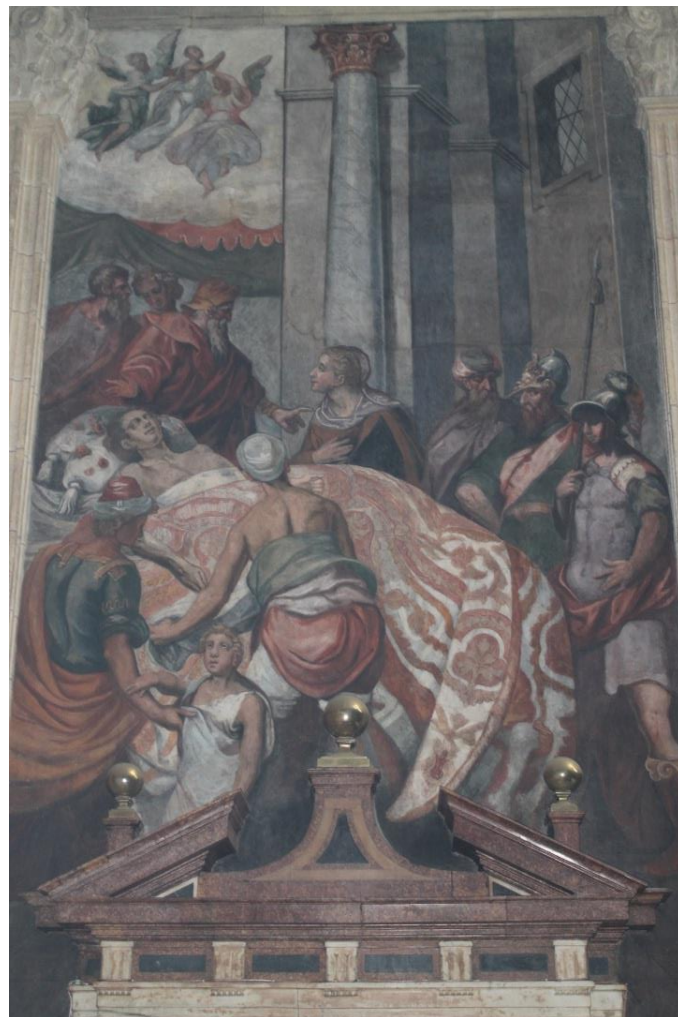


Fig. 8. Vista general de la escena *Muerte de San Vicente*.

CAPÍTULO 2: ESTUDIO MATERIAL DE LA PINTURA

2.1. DESCRIPCIÓN DE LA TÉCNICA PICTÓRICA

Las pinturas que cubren los muros de la Capilla del colegio están realizadas con la técnica de la pintura al fresco con algunos retoques a seco. Para determinar que estamos ante unas obras ejecutadas mediante este método pictórico se procedió a realizar un examen organoléptico de la pintura mural.

Las obras presentan las características técnicas de la pintura al fresco, observándose los colores fijados por la carbonatación del hidróxido de calcio que migra del *intonaco* húmedo. De esta forma los pigmentos quedan como embebidos en el muro, y presentan esa textura y color característicos que permiten afirmar con seguridad que estamos frente a unos murales pintados mediante esta técnica.

Como señalan Paolo y Laura Mora, entendemos por técnica “al fresco” cuando el pigmento se aplica sobre el revoque húmedo, de forma que durante el proceso de secado, el hidróxido cálcico del revoque atraviesa la película pictórica y se combina con el anhídrido carbónico del aire, transformándose en carbonato cálcico, y desprendiendo agua, según la reacción química: $\text{Ca(OH)}_2 + \text{CO}_2 = \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$ (...).¹⁶

Es durante esta reacción cuando el carbonato cálcico retiene en su retícula las partículas de los pigmentos, quedando fijadas al muro.

Es relevante también señalar que se aprecian las líneas de jornada, característica del método pictórico que se está tratando, ya que como se ha indicado anteriormente, los pigmentos se aplican sobre el enlucido aún fresco, (si la capa de cal se seca sin haber aplicado los pigmentos, estos no quedarían aglutinados), y por ello solo contemplan lo que se hizo ese día o jornada. Estas líneas permiten distinguir cómo se planificó y llevó a cabo el trabajo el artista, delimitado por áreas.

Es posible establecer una distinción entre las jornadas pequeñas, que contemplan motivos más relevantes, como son las figuras de los personajes, y jornadas más grandes, que ocupan escenarios traseros.

¹⁶ MORA. P.; MORA. L.; PHILIPPOT.P.; *La Conservazione delle pitture murali* p.13.



Fig. 9. Líneas de jornada del personaje principal de la obra *Martirio de San Vicente en la hoguera*.



Fig. 10. Líneas de jornada en el escenario trasero de la obra *Muerte de San Vicente*.

Para complementar el estudio organoléptico se extrajeron datos del estudio analítico realizado por el IVCR, *Institut Valencià de Conservació y Restauració de Béns Culturals*, que mediante análisis científicos de micromuestras obtuvieron una importante fuente de documentación en este campo que aquí presento en una tabla-resumen:

DOCUMENTACIÓN TÉCNICA DERIVADA DE ANÁLITICAS CIENTÍFICAS	
SOPORTE	Mortero de cal con árido de diversas granulometrías
TÉCNICAS PICTÓRICAS	-zonas al fresco -zonas a la cal -zonas con retoques a seco(no se especifica el tipo de aglutinante utilizado)
PIGMENTOS	-Ocres- pardos: a base de tierras -Azul esmalte -Rojo: a base de tierras y bermellón -Amarillo: a base de oropimente y amarillo de cromo -Blanco: a base de calcita, blanco de titanio y barita -Verde: verdigrís -Dorado: Oro aplicado a la sisa

Fig. 11. Tabla documentación técnica derivada de analíticas científicas.¹⁷

Los revoques o estratos de preparación se realizaron de la manera tradicional de la técnica “al buen fresco”, mediante morteros de cal y arena en su totalidad, de lo que se deduce que su composición será calcita (CaCO_3) y compuestos de tipo silíceo (SiO_2 y silicatos). Tradicionalmente el “arriccio” es más basto que el revoque posterior, y así sucesivamente. La proporción de cal y árido va alterándose conforme nos acercamos al último estrato.

El último estrato, el “intonaco”, denominado también “estrato pictórico”, precisamente porque es sobre él donde se asientan los pigmentos, contaba con un árido de menor granulometría para que el acabado de la pintura fuera más homogéneo.

¹⁷ Informe restauración IVCR *Pinturas murales de Bartolomé Matarana*.

Según el informe citado, se determinaron dos tipos de retoques, "a la cal" y "en seco", no especificando en este último caso el tipo de aglutinante utilizado, aun suponiendo que se trata de alguno de tipo protéico.

La composición y origen de los pigmentos utilizados por Matarana en los frescos son los siguientes:

Denominación	Composición	Origen
Tierras ocres	Sílice, yeso, magnesio, aluminio y óxidos de hierro	Natural
Tierras pardas	Goethita, óxido de manganeso, sílice y óxido de aluminio	Natural
Azul esmalte(Azul mahometano, azul de cobalto)	Vidrio de cobalto, K, Co(Al), SiO ₂	Artificial mineral
Tierra roja(Almagra o almagre)	En forma anhidra(hematites, Fe ₂ O ₃) o hidratada(goethita, Fe ₂ O ₃ .nH ₂ O)	Natural o artificial
Rojo bermellón(Cinabrio)	Sulfuro de mercurio, HgS.	Natural o artificial
Amarillo oropimente	Sulfuro de arsénico natural, As ₂ S ₃ .	Nat. Miner. Art.Miner.
Amarillo de cromo	Cromo de plomo PbCrO ₄	Artificial Miner.
Blanco calcita(Blanco Sangiovanni,Blanco de cal)	Calcita CaCO ₃ y dolomita CaMg(CO ₃) ₂	Nat. O Artif.

Blanco de titanio	Dióxido de titanio, TiO_2	Artificial
Blanco barita(Blanco fijo o permanente)	Sulfato de bario, $BaSO_4$	Natural Mineral
Verdigrís	Hidroxiacetato de cobre, $Cu_3(CH_3COO)_2.(OH)_2$.	Artificial

Con respecto a los pigmentos utilizados por Matarana cabe destacar que estos no difieren mucho de los utilizados en otros frescos de características similares, como son los frescos de la Iglesia de los Santos Juanes y los de la Real Basílica de la Virgen. Por lo general son bastante utilizados en esta técnica pictórica.

Los pigmentos tierras y el azul esmalte tienen un buen comportamiento en pinturas al fresco ya que son estables y duraderos.

El amarillo de cromo no tiene un buen comportamiento en contacto con la cal." *Al fresco sólo se puede utilizar un cromato básico (anaranjado o rojo), puesto que los amarillos reaccionan con la cal.*"¹⁸

Destacan pigmentos no habitualmente utilizados en pintura al fresco, como son el oropimente, el bermellón y el verdigrís, pigmentos por otra parte utilizados en las pinturas de la Basílica de la Virgen por Palomino.

Se hace necesario señalar que el amarillo oropimente no presenta estabilidad al fresco:

*"Al ser un sulfuro no es compatible con los pigmentos a base de cobre y tampoco con algunos que contengan plomo, ya que reacciona con estos compuestos formando sulfuros negros."*¹⁹

De igual manera el bermellón tampoco es estable al fresco ya que palidece o ennegrece en contacto con la cal. *"En pinturas murales, en presencia de humedad, pasa a matacinabrita negra, pero se desconocen las causas exactas de esta transformación física."*²⁰

¹⁸ CALVO, A. *Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, p.24.

¹⁹ VV.AA. *Restauración de pintura mural aplicada a la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*, p. 200-201.

²⁰ CALVO, A. Op. Cit. p. 39.

2.2. ESTUDIO DE MATERIALES PRESENTES EN LA OBRA

Debido a las adaptaciones que se fueron haciendo sobre la pintura original, esta ha presentado numerosos productos ajenos a los depositados por el artista afectando a la legibilidad de la misma. Además, todos estos materiales “extraños” afectaron a la naturaleza de la técnica efectuada, alterando su textura natural característica, y restándole transpiración al muro, con las consecuencias que esto conlleva.

Las obras fueron repintadas con óleos por otros artistas en el siglo XVIII, dado que el pintor Matarana, que en principio iba a encargarse de la restauración de sus pinturas, ya no se encontraba en Valencia por razones que se desconocen. Estas modificaciones enmascararon las pinturas originales. Así cita Daniel Benito Goerlich: *“Así se maltrataron, repintándolas y corrigiéndolas con óleos que engrasaron el mortero calcáreo, oscureciéndolas y cubriéndolas de manchas borrosas.”*²¹

Además, sobre estos repintes se aplicaron barnices de protección a partir de resinas, lo que desencadenó la adhesión de suciedad superficial, distorsionando aun en mayor medida la obra original.

Las pinturas han sufrido numerosos tratamientos de restauración, por lo que otros elementos ajenos a los originales, propios de las intervenciones efectuadas, también se encuentran en los frescos. Sobre este aspecto profundizaré en el capítulo siguiente.

Se ha elaborado una lista con todos los materiales que a lo largo de la vida de las pinturas se han encontrado:

Materiales ajenos a los originales
Repintes al óleo
Barnices compuestos a partir de resinas
Barniz a base de goma laca
Resina sintética, procedente de una restauración anterior
Blanco de titanio
Suciedad superficial: polvo(partículas orgánicas o minerales) y hollín(partículas de carbono y ácidos grasos producidos por la combustión de cirios e inciensos)

Fig.12. Tabla de materiales ajenos a los de origen.

²¹ BENITO, D. Op. Cit. p.75.

CAPÍTULO 3: EVOLUCIÓN MATERIAL DEL TRÍPTICO DEL REAL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI

3.1. ESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL

Gracias a la documentación existente sobre las pinturas murales que se pretenden analizar es sabido que cuentan con bastante estabilidad al paso del tiempo. Por otro lado, característico de las obras realizadas con la técnica pictórica “al fresco”.

El estado inicial en origen no permitía vislumbrar la obra como se había concebido por el artista Bartolomé Matarana. La causa de esto era la presencia de materiales ajenos a los originales sobre las pinturas, como son los citados ya anteriormente repintes al óleo y barnices protectores, que además habían amarilleado y ennegrecido en gran medida. Estas modificaciones, que se produjeron en las obras a finales del siglo XVIII, junto con la suciedad superficial acumulada, fruto de la gran afluencia de personas en la capilla, de la combustión de cirios e inciensos y de la dificultad de acceso a las pinturas para hacer limpiezas periódicamente, ocultaban las pinturas.

Cabe destacar también que las obras presentaban pérdidas en la pintura original debido a las filtraciones de humedad que requerían un tratamiento de reintegración para devolver “continuidad” a las obras.

Entre los daños estructurales causados encontramos agrietamientos y abolsamientos en las zonas inferiores de las pinturas. La causa de estos daños son los asentamientos diferenciales de la torre campanario. Se había producido, por lo tanto, una descohesión entre los distintos estratos.

El amarilleamiento y oscurecimiento de los barnices y los repintes al óleo fueron causados por efectos de la oxidación, además de por la deposición de suciedad superficial que quedaba amalgamada.

3.2. INTERVENCIONES DE RESTAURACIÓN

La primera intervención restaurativa tuvo lugar entre los años 1889 y 1895 y fue llevada a cabo por Vicente Borrás Mompó, un pintor y restaurador valenciano; las pinturas se encontraban entonces en muy mal estado debido a las anteriores correcciones, repintes y barnizados efectuados por diversos artistas, además de por las partículas fruto de la combustión de cirios e inciensos. El tratamiento de restauración se aplicó en toda la pintura mural de

la Capilla, incluida nave y bóveda, con excepción del coro. Su trabajo fue supervisado por la *Real Academia de San Carlos*.

La segunda intervención de restauración en las pinturas fue de los años 1962 a 1963. Los encargados de tal proyecto fueron Joaquín Ballester Espí, miembro de la Junta de Conservación de Obras de Arte del Ministerio, y sus ayudantes Arquímedes Ballester y Juan del Campo. En esta ocasión se realizó una eliminación de la suciedad superficial acumulada a lo largo de la vida de las pinturas y una limpieza parcial de los repintes al óleo ejecutados sobre los frescos. Así explicaba el restaurador Ballester Espí: " *La restauración ofrecía ciertas dificultades debido a que los repintes de óleo hechos a finales del siglo XVIII no habían podido ser eliminados totalmente durante la intervención de Vicente Borrás. Esta nueva intervención procuró respetar la composición original en todos sus aspectos, limitándose a limpiar la suciedad existente para devolver a los conjuntos los colores primitivos que Matarana les imprimió.*"²²

La tercera intervención que tuvo lugar en la capilla del colegio fue ejecutada por el IVACOR en los años 2009-2011. Del informe de restauración consultado se sabe que los procesos llevados a cabo fueron:

1.- En un primer lugar se procedió a la consolidación de grietas y abolsamientos. El tratamiento se realizó mediante inyección de resina acrílica aditivado con carga, cuya proporción se efectuó según la problemática específica a la que se enfrentaran, con el objeto de solventar así los problemas estructurales, para devolverle cohesión a las partículas del interior de una capa, adherir partes disgregadas o reforzar pulverulencias. (Fig. 13 y 14).



Fig. 12. Vista de detalle de grietas consolidadas.

²² MORENO, E.; LÓPEZ-CANO, J.; CARABAL, MA.; *Revista Arché, Intervenciones históricas: Palomino y la restauración de pinturas murales de la capilla del Real Colegio del Corpus Christi.*

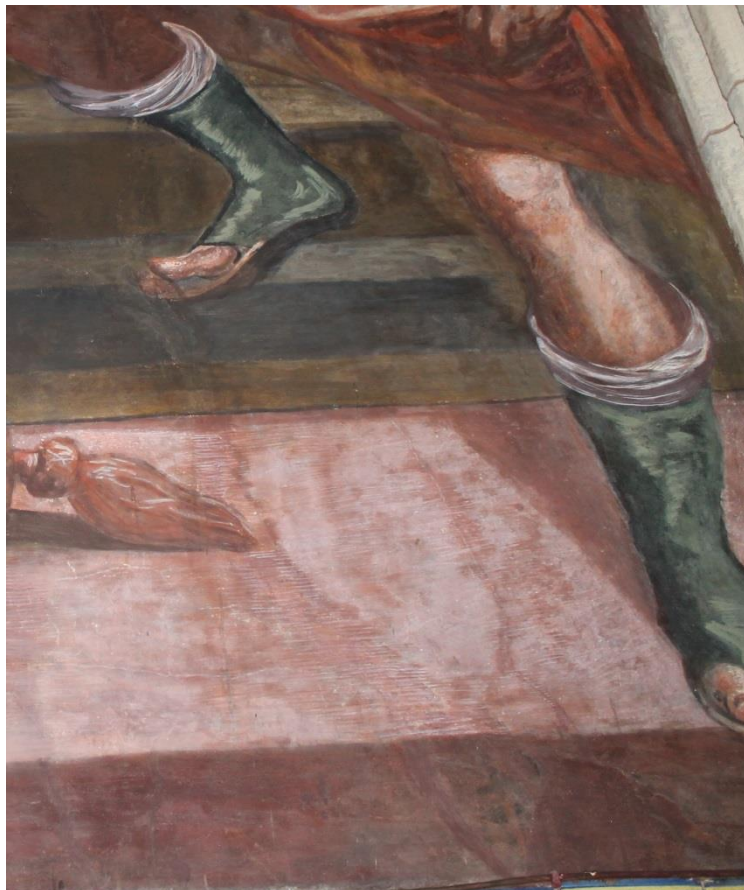


Fig. 13. Vista de detalle de grietas consolidadas.

2.- La segunda fase del proceso fue la reintegración matérica. Se procedió al estucado de lagunas con un material totalmente compatible con el original para devolverle la volumetría que contaba en origen. Esta fase es determinante para que el objetivo final sea óptimo, dado que la reintegración pictórica se realiza sobre este. No se especifica qué producto se utilizó exactamente.

3.- Posteriormente se procedió a la limpieza. Hay que destacar que el nivel de limpieza de las obras no era homogéneo, ya que en determinados lugares de la pintura quedaban restos de antiguas intervenciones, barnices oxidados, (se cree que en los años 60 se aplicó un barniz que oscureció considerablemente las pinturas) acumulaciones más o menos densas de suciedad...etc. Por ello, se utilizaron tres métodos de limpieza distintos, considerando el tipo de sustancia a eliminar, la técnica de ejecución pictórica y el estado de conservación.

En una primera fase se eliminó la suciedad superficial y con menor poder adhesivo mediante un sistema de limpieza mecánica, utilizando para ello una goma suave de pH neutro.

En una segunda fase, la suciedad más adherida a la superficie pictórica se eliminó mediante agua desionizada.

Y para concluir la fase de limpieza, se procedió a la eliminación de restos de barnices y aceites oxidados utilizando una mezcla de solventes no especificando el informe cuales.

4.- Por último se realizó la reintegración cromática, con el objetivo de devolver la legibilidad a las obras, mediante acuarelas. Y siguiendo las premisas de discernibilidad, reversibilidad y compatibilidad con el original. Es importante resaltar que existían anteriores reintegraciones cromáticas y nuevos faltantes de estrato pictórico. El criterio escogido fue de *reintegración diferenciada*, existiendo así una diferencia entre el original y la reintegración. Se observan los trazos con los que se han resuelto las lagunas pictóricas. (Fig. 15, 16, 17 y 18).



Fig. 14. Vista de detalle reintegración pictórica.



Fig. 15. Vista de detalle de reintegración pictórica.



Fig. 16. Vista de detalle reintegración pictórica.



Fig. 17. Vista de detalle de los trazos ejecutados para resolver la reintegración cromática.

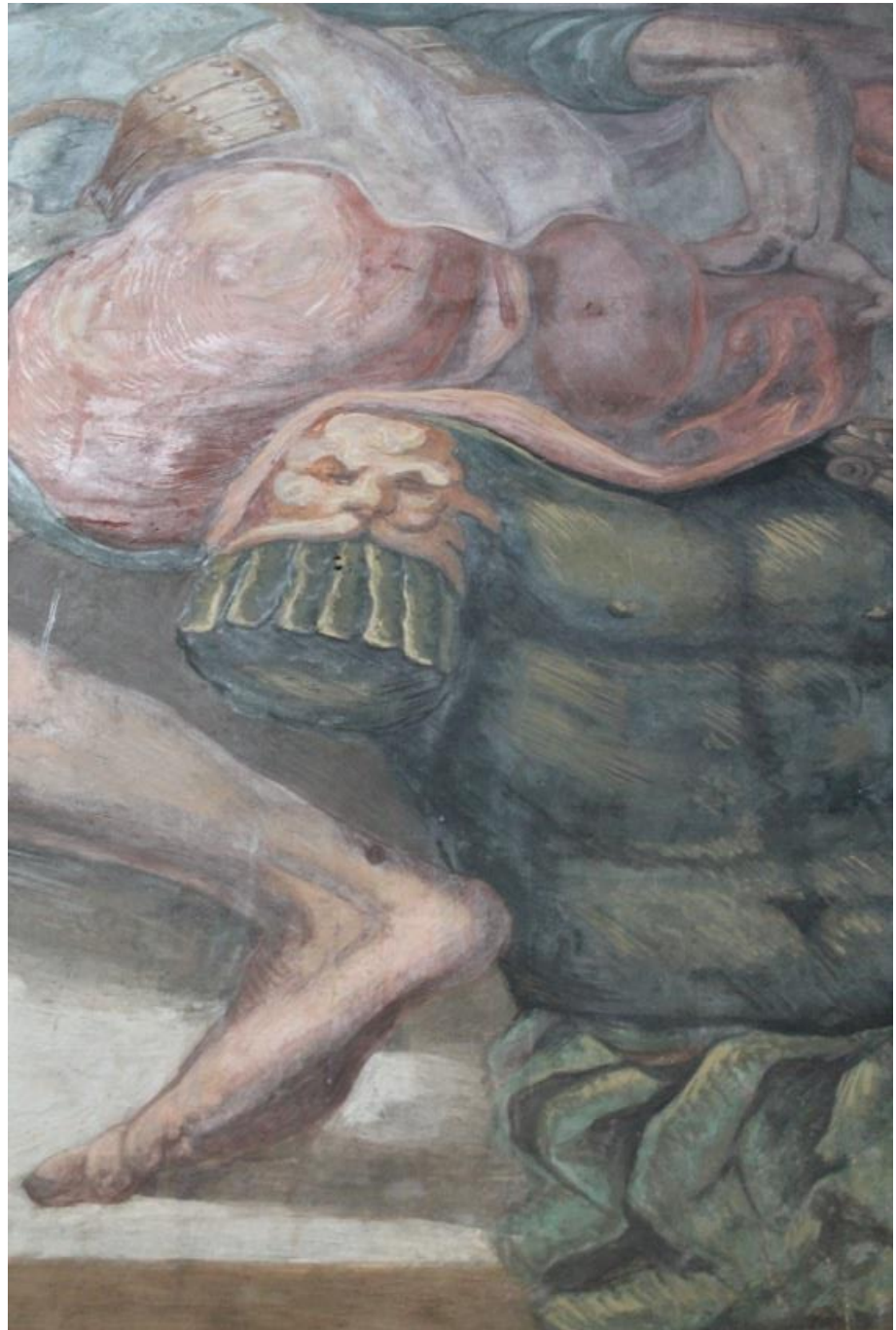


Fig. 18. Vista de detalle donde se puede apreciar la ejecución de la reintegración cromática.

3.3. MEDIDAS ADOPTADAS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Con el objeto de prevenir posibles deterioros futuros en las obras se ha establecido un control de las condiciones ambientales adecuadas para el buen mantenimiento de las pinturas.

Entre los años 2009 y 2011 La Universidad Politécnica de Valencia en colaboración con el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (IVACOR), aplican un sistema de conservación preventiva. Esta consistía en la monitorización y estudio por medio de sensores de las condiciones climáticas de las pinturas murales. Otra de las cuestiones que se pretendía controlar era la grieta estructural producida por los asentamientos diferenciales por la torre campanario.

Esta intervención se llevó a cabo en dos fases. En una primera fase se instalaron 23 sensores de monitorización de temperatura y humedad relativa a tres alturas distintas del altar mayor de la Iglesia del Real Colegio-Seminario y de la capilla de San Vicente que permite registrar 23 datos/minuto. En la grieta estructural del muro se instaló un sensor con la finalidad de medir las variaciones producidas por los asentamientos diferenciales de la torre campanario.

En una segunda fase se colocaron más sensores hasta llegar a los 35 para el control de las variaciones de temperatura y otros 35 para el control de la humedad relativa. Setenta chips recogen información al minuto sobre las condiciones de temperatura y humedad de los frescos. De esta forma es posible vigilar la oscilación de los diversos datos. Una media de humedad en torno al 40-50% y una temperatura de entre 15 y 16 grados serían buenos para las pinturas.

El dispositivo está situado a tres alturas distintas para hacer posible la comparación en un mismo punto de las variaciones entre el interior del edificio, el espacio entre la bóveda y la techumbre, y el exterior.

Para concluir, resaltar que es necesario atender a variables tales como climatización, humedad, humedad relativa, temperatura y contaminación para la correcta preservación de las obras, y por ello, la instalación de estos dispositivos resulta muy beneficiosa para el fin que se persigue.

3.4. ESTADO DE CONSERVACIÓN ACTUAL DE LOS FRESCOS OBJETO DE ESTUDIO EJECUTADOS POR MATARANA

Una vez estudiada la casuística de las pinturas se puede afirmar que el estado de conservación del tríptico de los martirios de San Vicente, así como del resto de las pinturas ubicadas en la capilla del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi es óptimo.

Esto es debido a que en la última intervención de restauración llevada a cabo por el IVACOR se solventaron los problemas más importantes. La obra ha recuperado la estabilidad necesaria, puesto que están controlados los problemas de tipo estructural mediante dispositivos.

Además es ya posible afirmar que no existen restos de barnices que puedan ennegrecer con el paso de los años, y dificultar la visualización de las obras.

También se ha hecho hincapié en la conservación preventiva de las pinturas, parte muy importante de un proceso de restauración, ya que se han establecido unos sensores que permiten llevar un control de la temperatura y de la humedad y de las posibles oscilaciones que podrían afectar a los frescos.

Es posible, por lo tanto, ver las pinturas fielmente, tal y como fueron concebidas por el artista Bartolomé Matarana en su día.

Para el correcto mantenimiento de las obras serán necesarias operaciones de limpieza de los frescos periódicamente, con la finalidad de evitar esas acumulaciones de polvo y suciedad proveniente de la afluencia de gente y de la combustión proveniente de los cirios e inciensos, que en su día no permitían la correcta lectura de la obras.

CAPÍTULO 4: COMPARATIVA DE LOS PROCESOS DE RESTAURACIÓN DE LOS FRESCOS DE MATARANA CON LOS EJECUTADOS EN LA BASÍLICA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS DE VALENCIA

Con el objeto de ampliar-complementar la información sobre la técnica, materiales empleados y operaciones de restauración se ha realizado una comparación con otro caso de restauración de pintura mural en Valencia,

concretamente las dispuestas en la cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados.

Estas pinturas fueron ejecutadas por Antonio Palomino en 1701, y la restauración corrió a cargo de la *Universidad Politécnica de Valencia* formando parte de la *Fundación para la restauración de la Basílica de la Mare de Deu dels Desamparats*.

En lo que respecta al estudio material de la pintura, cabe destacar que ambos proyectos estaban realizados con la técnica “al fresco”. Las diferencias en cuanto a la técnica radican en la composición de los estratos preparatorios, mientras Palomino realizó todos los revoques a excepción del último a base de morteros de yeso, los revoques efectuados por Matarana fueron resueltos con morteros de cal y arena en su totalidad. La similitud entre ambos proyectos radica en el mortero del último revoque, el *intonaco*, que en los dos casos se trata de una mezcla de cal y arena, por ello los dos están ejecutados “al fresco”.

En cuanto a la utilización de los pigmentos, ambos artistas optaron por el blanco de cal, las tierras amarillas, el oropimente, las tierras rojas, el bermellón y el azul esmalte.

Las diferencias se dan en el caso de los pigmentos verdes, mientras Palomino recurrió a las tierras verdes, Matarana utilizó el verdigris.

Otro pigmento presente en los frescos pintados por Matarana que no fue utilizado en la Basílica fue el amarillo de cromo.

En ambos casos los pigmentos tuvieron un buen comportamiento a lo largo de la vida de las pinturas, a pesar de que el bermellón y el oropimente han reaccionado mal en otras pinturas murales ejecutadas “al fresco”.

En cuanto a los retoques, en ambos proyectos se detectaron retoques “a la cal”. En el caso de las pinturas de Matarana no hay información en base al tipo de retoque “al seco” ya que no se especifica el aglutinante utilizado.

En lo referente al estado de conservación cabe destacar que los daños estructurales eran muchísimo más graves en el caso de las pinturas de la Basílica, ya que *“La cúpula presenta un cuadro fisurativo completo, con presencia de fisuras direccionales y en mapa, así como un significativo porcentaje de abolsamientos entre revoques, que hacen peligrar la integridad de ciertas partes del conjunto pictórico.”*²³

Habiéndose producido también fisuras, grietas y abolsamientos en las pinturas de la Capilla de la Iglesia del Patriarca, estas no se debían a problemas estructurales tan complejos. Los daños estaban acumulados en la parte inferior de las pinturas únicamente y fueron debidas a los asentamientos diferenciales de la torre campanario.

En cuanto a las degradaciones de tipo físico-químico en ambos casos se produjeron degradación de antiguos repintes, oscurecimiento de las obras por acumulación de suciedad... En ambas estancias hay que tener presente que por

²³VV.AA. Op. Cit. p.100.

motivos religiosos, de culto...etc. se utilizan cirios e inciensos que liberan partículas debido a la combustión, y que estas se asientan sobre las pinturas, dificultando en gran medida la correcta visualización de las mismas. Otra similitud es la gran afluencia de personas que acuden a estos lugares que también contribuyen a generar suciedad superficial.

Otra similitud en los factores que contribuyen al deterioro es que en ambas estancias habían filtraciones de humedad.

Respecto a las diferencias y semejanzas en los procesos de restauración llevados a cabo en los dos casos que nos ocupan, cabe destacar que en el proceso de limpieza:

Como se ha señalado en apartados anteriores, la limpieza de los frescos de Matarana se realizó utilizando tres métodos distintos de limpieza según el tipo de sustancia a eliminar. Primeramente limpieza mecánica con goma suave, en segundo lugar, limpieza química con agua desionizada, y finalmente, limpieza mediante mezcla de disolventes para la eliminación de los barnices envejecidos.

En el proceso de limpieza de las pinturas de la Basílica las pruebas con agua y las realizadas con una mezcla de agua y tolueno no eliminaron la suciedad, de lo que se deduce que la suciedad era más tenaz que en los frescos pintados en la Capilla del Colegio Corpus Christi. Finalmente la metodología de limpieza escogida fue: eliminación de la suciedad superficial con goma blanda Wishab, empacos con agua (cuyos sustentantes fueron Arbocel, sepiolita y caboximetilcelulosa), empaco con papel japonés saturado de agua y limpieza con esponja embebida en agua.

La diferencia más significativa entre ambos procesos de limpieza fue que en el caso de las pinturas efectuadas por Palomino se utilizaron resinas de intercambio iónicas para eliminar la suciedad más resistente, mientras en la intervención realizada en la Capilla del Patriarca, se utilizó para este tipo de suciedad más perseverante una mezcla de disolventes.

Otra diferencia es que en el informe de restauración de los frescos de Matarana no existe mención alguna sobre el tratamiento “preventivo” aplicado sobre los retoques a seco, mientras que en el de la restauración de las pinturas efectuadas por Palomino se especifica que: *“los retoques a seco son localizados, impermeabilizados y excluidos de la limpieza.”*²⁴

Es en el proceso de consolidación de las pinturas donde se encuentran más diferencias entre los dos proyectos. Las pinturas de Palomino contaban con abolsamientos con peligro de desprendimiento, morteros debilitados, fisuras, lagunas y pérdidas de película pictórica. Es por ello que las problemáticas parecen más difíciles de solventar que en el caso de las obras de Matarana. Para la consolidación de la cúpula de la Basílica se utilizó una mezcla de cal hidráulica desalinizada y la emulsión acrílica *Primal AC-33* aplicado mediante inyección, en proporción baja, aplicando luego un apuntalamiento.

²⁴ *Ibíd.*, p.136.

En el caso de las pinturas de la Capilla del Patriarca el tratamiento consistió en una inyección de resina acrílica aditivada con carga, cuya proporción se efectuó según la problemática específica a la que se enfrentaran.

La principal diferencia reside en que en el caso de los frescos pintados por Palomino había que adherir morteros de yeso entre sí, mortero de yeso a la pared de ladrillo y mortero de yeso al último estrato a base de cal. En cambio, en el caso de las pinturas de Matarana, la adhesión debía producirse entre morteros de cal únicamente. La ejecución de la técnica de Palomino, unida a los graves problemas ocasionados por el incendio de 1936, los movimientos estructurales y las tensiones producidas por las sujeciones metálicas de las cúpulas, desencadenaron que el proceso de consolidación fuera más difícil de enfrentar que en el caso de las pinturas de la Capilla del Colegio Corpus Christi.

En lo que respecta al apartado de conservación preventiva, en la Basílica de la Virgen, se dispusieron una serie de sensores, 60 para ser exactos, para medir la temperatura y la humedad a lo largo de un año, para luego obtener una media aritmética de todos los valores tomados. Se utilizaron con este fin transductores de temperatura y de humedad para gases.

La semejanza en este apartado entre los proyectos reside en que las mediciones se tomaron a distintas alturas. El objetivo en ambos es que existan unos valores estables, sin grandes oscilaciones para prevenir futuros deterioros.

Teniendo ambos edificios históricos afluencia de visitantes, cabe matizar que en el caso de la Basílica esta es mayor, ya que en la Capilla del Patriarca, se ofrecen menos actos religiosos, siendo menor el número de veces que esta se abre al público. Es importante destacar este dato, ya que el número de gente que visita la estancia influye en gran medida en los parámetros ambientales, y por lo tanto en las pinturas.

CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES

El trabajo que se ha realizado, referido al seguimiento en todas las áreas de las pinturas “al fresco” escogidas, *“San Vicente y San Valero ante Daciano”*, *“Martirio de San Vicente en la hoguera”* y *“Muerte de San Vicente”*, ha permitido recoger, organizar y analizar toda la información pertinente a ellas.

En lo que respecta al estudio histórico, cabe destacar que las pinturas se ubican en la época de la Contrarreforma en Valencia, y fueron realizadas por Bartolomé Matarana, por encargo de San Juan de Ribera, fundador del Colegio-Seminario del Corpus Christi.

En cuanto al análisis descriptivo y compositivo del tríptico, es necesario señalar que en él se muestran escenas de los martirios sufridos por San Vicente Mártir, tema pictórico con una voluntad contrarreformista.

El estudio referente a lo material, ha concluido con que la técnica pictórica con la que fueron ejecutadas es “al fresco”, con dos tipos de retoques, “a la cal” y “en seco”, no especificando en este último caso el tipo de aglutinante utilizado. En cuanto a los revoques, fueron resueltos con morteros de cal y árido de diversas granulometrias. Los pigmentos utilizados por Matarana fueron el blanco de cal, las tierras amarillas, el oropimente, las tierras rojas, el bermellón, el azul esmalte y el verdigris.

La documentación en lo referente al estado inicial de la pintura en su concepción muestra que esta contaba con elementos ajenos a los originales, tales como repintes y barnices oxidados, y gran cantidad de suciedad superficial amalgamada. También había deterioros por presencia de problemas estructurales, tales como grietas y abolsamientos en las partes inferiores de las pinturas. Contaba también con pérdidas de película pictórica.

Las intervenciones de restauración iniciales no consiguieron solventar los problemas de las pinturas completamente. La intervención llevada a cabo por el IVCR sí devolvió a las pinturas a su lectura original, tratando los problemas estructurales, efectuando la consolidación de grietas y abolsamientos, llevando a cabo una limpieza de la suciedad superficial y de los restos de repintes y barnices, (que habían persistido en las anteriores intervenciones de restauración), y realizando una reintegración matérica y cromática de las pérdidas de mortero y película pictórica.

Las medidas de conservación preventivas tomadas por el IVCR han permitido establecer un control de variables tales como humedad y temperatura, con el fin de evitar oscilaciones.

Para complementar los temas referentes a la técnica pictórica, materiales originales utilizados, deterioros y distintos métodos para enfrentar una

restauración, se ha realizado una comparativa con el caso de la Basílica de la Virgen de los Desamparados en Valencia.

Para finalizar, haciendo referencia a la actualidad, cabe destacar que el estado de conservación de las pinturas efectuadas por Matarana es muy bueno, ya que se ha devuelto la lectura a la obra y se han realizado los procesos restaurativos y conservativos adecuados para la correcta preservación de las pinturas.

BIBLIOGRAFÍA

BENITO, D. *Domus Speciosa*. Universitat de València y Fundació General de la Universitat de València, 2006.

BENITO, F. *Pinturas y pintores en el R. Colegio del Corpus Christi*. Editorial Federico Doménech, S.A., 1980.

BENITO, F. *Museo del Patriarca Valencia*. Musea Nostra, 1991.

CALVO, A. *Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Ediciones del Serbal, 1997.

GASPAROLI, P. *La conservazione dei dipinti murali affreschi, dipinti a secco, graffiti*. Alinea Editrice, 1999.

Informe restauración IVCR *Pinturas murales de Bartolomé Matarana*, ca.2011.

MORA, P.; MORA, L.; PHILIPPOT, P.; *La Conzervazione delle pitture murali*. Editrice Compositori, 2001.

MORENO, E.; LÓPEZ-CANO, J.; CARABAL, MA.; Revista Arché. *Intervenciones históricas: Palomino y la restauración de pinturas murales de la capilla del Real Colegio del Corpus Christi*, 2008.

RIBERA, J. *Constituciones del Colegio*, ca.1605

ROIG, P.; BOSCH, I.; COLALUCCI, G.; OSCA, J.; VIVÓ, E.; DOMÉNECH, T.; MONTES, R.; MARTÍNEZ, M.; MADRID, J.A.; *Restauración de pintura mural aplicada a la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*, Universidad Politécnica de Valencia, 1999.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig.1. Plano de la Capilla del Colegio Corpus Christi.

Fig.2. Vista de detalle de la pintura *San Vicente y San Valerio ante Daciano*.

Fig.3. Vista general de la escena *San Vicente y San Valero ante Daciano*.

Fig.4. Vista de detalle de la escena *Martirio San Vicente en la hoguera*.

Fig.5. Vista de detalle de los soldados en la obra *Martirio de San Vicente en la hoguera*.

Fig.6. Vista general de la escena *Martirio de San Vicente en la hoguera*.

Fig.7. Vista de detalle de la escena *Muerte de San Vicente*.

Fig.8. Vista general de la escena *Muerte de San Vicente*.

Fig.9. Líneas de jornada del personaje principal de la obra *Martirio de San Vicente en la hoguera*.

Fig.10. Líneas de jornada en el escenario trasero de la obra *Muerte de San Vicente*.

Fig.11. Tabla documentación técnica derivada de analíticas científicas.

Fig.12. Tabla de materiales ajenos a los de origen.

Fig.13. Vista de detalle de grietas consolidadas.

Fig.14. Vista de detalle de grietas consolidadas.

Fig.15. Vista de detalle reintegración pictórica.

Fig.16. Vista de detalle de reintegración pictórica.

Fig.17. Vista de detalle reintegración pictórica.

Fig.18. Vista de detalle de los trazos ejecutados para resolver la reintegración cromática.

Fig.19. Vista de detalle donde se puede apreciar la ejecución de la reintegración cromática.