

*La pintura mural gòtica lineal a territoris valencià.  
Statu Quo del corpus conegut.  
Estudi i anàlisi per a la seua conservació.*

Tesi Doctoral

Presentada per: Aurora Rubio Mifsud  
Dirigida per: M. Antònia Zalbidea Muñoz

València, setembre de 2015



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



***La Pintura Mural Gòtica Lineal a Territori Valencià.***  
***Statu Quo del Corpus Conegut.***  
***Estudi i Anàlisi per a la Seua Conservació***

**Tesi Doctoral**

**Programa de Doctorat: *Conservació i Restauració del Patrimoni Historicoartístic.***

**Departament de Conservació i Restauració de Béns Culturals.**

**Universitat Politècnica de València.**

**Aurora Rubio Mifsud**

**València, Setembre 2015**







## AGRAÏMENTS

Es quantiós el nombre de persones que han col·laborat a fer possible aquest treball, darrere de cada monument, de cada obra, es troba la figura d'una o varies persones que han permès i facilitat el seu accés i estudi: batlles, regidors, rectors, tècnics de patrimoni, tècnics de turisme, funcionaris, guies turístics, encarregats, etc, a tots ells el més sincer agraiement. També als tècnics i professionals que han compartit les seues experiències i saber, aportant noves i interessants observacions i afavorint així que la investigació creixés i anés endavant, i a més, a tots aquells mestres, amics i companys dels quals he après durant l'exercici de la professió.

Vull agrair especialment el recolzament i la implicació personal de Maria Antònia Zalbidea Muñoz, la directora d'aquest treball que, tot i les nombroses ocupacions, ha estat disposada en tot moment i m'ha orientat i supervisat, contagiant el seu entusiasme per obtenir el màxim en aquesta aventura que ha devingut conjunta.

I per suposat a la meua família i amics, a tots aquells que amb molta paciència i estima han patit i paït aquesta tesi, m'han recolzat incondicionalment, han participat durant el procés d'investigació d'una o altra manera, i m'han encoratjat a continuar treballant, a tots ells la meua eterna gratitud.

## ÍNDEX

Resum.....	8
Objectius.....	11
Metodologia.....	12
Introducció.....	16
CAPITOL 1.	
<b>Context històric- artístic de l'art gòtic a territori València.....</b>	<b>19</b>
1.1. Art i societat medieval.....	20
1.2. Temàtica representada a la pintura mural .....	24
1.3. Objectes artístics i decoratius, i la seua relació amb la pintura mural.....	25
1.4. Conjunts pictòrics murals gòtics més enllà de territori Valencià.....	30
1.5. L'entorn arquitectònic .....	33
CAPITOL 2.	
<b>Inventari i Catalogació. Estudi de les pintures murals gòtiques existents a l'actual territori de la Comunitat Valenciana.....</b>	<b>37</b>
2.1. Identificació i localització geogràfica del conjunts pictòrics.....	38
2.2. Estudi de les pintures .....	43
I. Pintures figuratives executades en trets i temps del gòtic lineal.	
II. Pintures figuratives gòtiques de trets lineals i execució posterior.	
III. Pintures monòcromes.	
IV. Pintures de decoració arquitectònica.	
V. Pintures per descobrir.	
I. Figuratives gòtic lineal.....	45
1. <b>Castellfabib.</b> Església de Ntra. Sra. Dels Àngels.....	46
2. <b>Vilafamés.</b> Església de la Sang.....	56
3. <b>Alcubles.</b> Església de sant Antoni Abat.....	60
4. <b>Llíria.</b> Església de la Sang. ....	62
5. <b>València.</b> Palau d'En Bou. Sala Noble. Mur lateral.....	78
6. <b>València.</b> Catedral Metropolitana.....	89
7. <b>València.</b> Església de Sant Joan de l'Hospital.....	108
8. <b>València.</b> Convent del Carme.....	117
9. <b>Xàtiva.</b> Ermita de Sant Feliu.....	129
10. <b>Xàtiva.</b> Convent de Sant Domènec.....	148
11. <b>Llutxent.</b> Palau-Castell. Sala Noble.....	154
12. <b>Gandia.</b> Palau Ducal o dels Borja. Sala de la Cinta. ....	161
II. Figuratives gòtiques de trets lineals i execució posterior.....	168
1. <b>Morella.</b> Convent de Sant Francesc. Aula Capitular.....	169
2. <b>Castellfort.</b> Ermita de la Mare de Déu de la Font.....	179
3. <b>Castellfabib.</b> Església Ntra. Sra. Dels Àngels.....	182
4. <b>Ademús.</b> Ermita de la Virgen de la Huerta.....	188
5. <b>Sagunt.</b> Hostal de la Castellona.....	193
6. <b>Alcubles.</b> Església de sant Antoni Abat.....	193
7. <b>Llíria.</b> Església del Bon Pastor.....	195
8. <b>La Pobla de Vallbona.</b> Església de Sant Jaume.....	199

9. <b>Xàtiva.</b> Església de Sant Pere.....	205
10. <b>Ontinyent.</b> Palau de la Vila.....	210
III. Pintures geomètriques.....	213
1. <b>Catí</b> .....	214
2. <b>Ontinyent</b> .....	217
IV. Decoracions arquitectòniques.....	219
V. Conjunts desapareguts o per descobrir.....	223
1. <b>Cogullada. Carcaixent.</b> Ermita de Sant Pere de Ternils.....	224
CAPITOL 3.	
<b>Resultats</b> .....	233
3.1. Estudi comparatiu estilístic de les obres catalogades.....	235
3.2. Estudi del materials i procediments pictòrics de la pintura mural medieval.....	255
3.2.1. Fonts clàssiques per a l'estudi de materials coneguts a l'edat mitjana.....	256
3.2.2. Coneixement actual del materials pictòrics de l'època gòtica.....	264
1. Suport murer.....	264
2. Morters.....	266
3. Capa pictòrica.....	268
a. Pigments i colorants.....	269
b. aglutinants.....	285
3.3. Estudi comparatiu matèric de les obres estudiades amb anterioritat a aquest treball.....	288
3.4. Estudi comparatiu de materials compostius. Als conjunts on es disposa d'analítica pròpia.....	293
I. <b>València. Catedral.</b> Cambra secreta .....	294
II. <b>València.</b> Palau d'En Bou.....	301
III. <b>Gandia.</b> Palau Ducal. Sala de la Cinta.....	304
3.5. Difusió de resultats. La confecció d'una fitxa de catalogació <i>on line</i> .....	308
<b>Conclusions</b> .....	313
<b>Bibliografia</b> .....	319
ANNEXOS	
Annex 1. Llistat complet de totes les pintures que s'estudien en aquesta tesi.....	335
Annex 2. Documentació de les analítiques de components.....	339
I. <b>València. Catedral.</b> Cambra secreta .....	340
II. <b>València.</b> Palau d'En Bou.....	345
III. <b>Gandia.</b> Palau Ducal. Sala de la Cinta.....	347
IV. <b>Llutxent.</b> Palau Castell. Sala Noble.....	350
V. <b>Ontinyent.</b> Palau de la Vil·la. Sala Primer Pis.....	351

## RESUM

Aquest treball presenta l'estudi del corpus de pintures murals del període inicial del gòtic, existents a l'actual territori de la Comunitat Valenciana des d'un punt de vista tècnic, a nivell estilístic i matèric.

La major part d'aquests conjunts pictòrics han estat ocults i per tant ignorats durant molts anys, rere murs o baix capes de lluïts i pintures superposades. Els seus descobriments, la majoria de les vegades fortuïts, succeïren durant obres de remodelació en edificis en que presentaven generalment un estat ruïnós. Aquest fet determina que, per les condicions de conservació, les patologies que presenten siguen diferents a altres obres amb característiques tècniques semblants.

S'analitzen individualment els conjunts pictòrics, identificant circumstàncies històriques i geogràfiques, antecedents i referències en altres arts, a més s'estudia l'estat de conservació, el mode de factura i l'anàlisi dels materials compositius.

S'identifiquen i cataloguen cadascun dels conjunts amb tots els seus trets característics, per a passar posteriorment a realitzar un estudi comparatiu entre ells, per tal de trobar trets comuns que defineixen el corpus existent.

Es fa un recorregut històric i tècnic per la pintura mural gòtica, un estudi de les tècniques d'execució originals, la composició dels materials en els suports murers i la capa pictòrica, amb les quals determinar les diverses tendències i influències, depenent-hi de les zones geogràfiques on es troben.

**ABSTRACT**

This paper presents the study of the corpus of mural paintings of the initial gothic period, existing in the contemporary territory of the Valencian Community, from a technical viewpoint, both stylistically as material.

Most of these group of mural pictures have been hidden and therefore ignored for ages, behind walls or under layers of plaster and over paintings. This findings, most of the times by chance, happened during the refurbishment of buildings that generally had a ruinous state. This fact determines that, by the conservation conditions, the pathologies that these mural paintings present may be different to other works with similar technical features.

The picture groups are individually analyzed, identifying historical and geographical circumstances, background and references to other arts, and the study of the conservation status, mode of the crafting and the components analysis.

Each of the groups are identified and catalogued, with all its characteristic features, to elaborate a comparative study of them, in order to find common lines that define the existing corpus.

A historical and technical itinerary through the mural gothic painting is developed, as well as a study of the original execution, composition of the materials on the mural holder and the pictorial layer, with which determine different trends and influences, depending on the geographical areas where they are located.



## RESUMEN

Este trabajo presenta el estudio del corpus de pinturas murales del periodo gòtico inicial, existentes en el actual territorio de la Comunidad Valenciana, desde una óptica técnica, tanto a nivel estilístico como matérico.

La mayor parte de estos conjuntos pictóricos han estado ocultos y por tanto ignorados durante largo tiempo, tras muros o bajo capas de enlucidos y pinturas superpuestas. Sus descubrimientos, la mayor parte de las veces fortuitos, se produjeron durante las obras de remodelación en edificios que presentaban generalmente un estado ruinoso. Este hecho determina que, por las condiciones de conservación, las patologías que presentan sean diferentes a otras obras con características técnicas similares.

Se analizan individualmente los conjuntos pictóricos, identificando circunstancias históricas y geográficas, antecedentes y referencias en otras artes, además del estudio del estado de conservación, el modo de factura y la analítica de componentes.

Se identifican y catalogan cada uno de los conjuntos con todos sus trazos característicos, para pasar posteriormente a realizar un estudio comparativo entre ellos, con el fin de encontrar trazos comunes que definen el corpus existente.

Se hace un recorrido histórico y técnico por la pintura mural gòtica, un estudio de las técnicas de ejecución originales, la composición de los materiales en los soportes murales y la capa pictórica, con los cuales determinar diversas tendencias e influencias, dependiendo de las zonas geográficas donde se encuentran.

## OBJECTIUS

Aquest treball d'investigació genera un estudi des del camp de la conservació i restauració de la pintura mural gòtica lineal en terres llewantines. Com a **principal objectiu** es pretén **catalogar el corpus de pintures murals gòtiques lineals** conservades a territori valencià. Una catalogació feta en base a una formació en restauració i conservació desenvolupada al camp de la pintura mural, amb el repte de generar una base de coneixement per poder afrontar futures restauracions amb unes directius i uns criteris sòlids.

Amb la finalitat de centrar aquest aspecte tan extens, es defineixen els objectius secundaris a assolir.

- Identificar i inventariar cada conjunt pictòric mural; els seus elements constitutius, tant a nivell matèric, com estilístic.
- Fer un estudi comparatiu de les característiques estilístiques i matèriques d'aquest corpus de pintures murals gòtiques lineals, fruit d'una corrent artística que lliga amb les pintures de terres limítrofs.
- Definir les patologies que presenten i també les condicions de conservació per a donar-les a conèixer.
- Divulgar el patrimoni valencià catalogat en aquest treball, com a reconeixement de les obres i respecte envers els béns culturals, i la seua posada en valor.

## METODOLOGIA

Per tal d'assolir els objectius marcats, s'ha realitzat un pla de treball sobre el corpus conegut de pintura mural gòtica al territori de l'actual Comunitat Valenciana i a les terres limítrofs, tant a peu d'obra com a partir de la recerca bibliogràfica.

La investigació s'ha centrat en l'estudi de les decoracions artístiques, completant i recolzant el treball amb les dades que ofereixen altres ciències com l'arquitectura i arqueologia, (pel que fa al mesurament), l'alçament de plànols i prospeccions mureres, a més de la lectura dels fonaments i murs dels edificis.

Les fases de treball han sigut les següents:

### 1. Investigació documental.

S'ha dut a terme una profunda investigació documental sobre la història, arquitectura i art de l'època, com a part fonamental d'aquesta metodologia. S'ha fet, a més a més, una revisió exhaustiva dels informes finals de restauració, aportats després de les intervencions i dipositats a l'arxiu de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. S'han consultat documents a altres arxius, biblioteques i institucions com són:

- Arxiu Mas a Barcelona
- Biblioteca del Museu de la il·lustració i la modernitat de València (MUVIM)
- Arxiu de la Catedral metropolitana de València

S'ha completat aquesta recerca amb la consulta i obtenció de documentació on line, de repositoris institucionals com *Riunet* (UPV), i bases de dades especialitzades: *Elsevier* (amb el seu motor de recerca *SCIRUS* i *SCOPUS*), *el Journal citation reports* (JCR, amb el seu motor de recerca *Web of science*), a més de la obtenció del material documental a través del Servei de Préstec Interbibliotecari de la UPV.

Per finalitzar s'aporten els treballs realitzats, informes tècnics i l'experiència personal durant l'exercici professional al Palau-Castell de Llutxent i en les pintures de la Cambra Secreta, a la Catedral Metropolitana de València.

### 2. Treball de camp

La segona fase de l'estudi ha estat centrada en un **treball a peu d'obra**: la **identificació de les pintures**, la **localització** i la verificació del seu **estat de conservació** als edificis on es troben.

- a. Aquesta tasca s'ha realitzat de forma empírica **visitant una a una** les obres, constatant les dades consultades documentalment.

Així s'han visitat i realitzat un **estudi visual i fotogràfic** complet in situ:

1. Morella. Castell de Morella. Convent de Sant Francesc, i Museu de Belles Arts de Castelló.
2. Catí. Palau de la Vila.
3. Castellfort. Ermita de la Mare de Déu de la Font.
4. Castellfabib. Església de Nostra Senyora dels Àngels.
5. Vilafamés. Església de la Sang.
6. Alcubles. Parròquia de Sant Antoni.
7. Llíria. Esglésies de la Sang i del Bon Pastor.
8. Pobla de Vallbona. Església de la Nativitat.
9. El Puig. Monestir de Santa Maria.
10. València. Esglésies de Sant Joan de l'Hospital, Catedral de València, Antic Convent del Carme, Convent de Sant Domènec i Palau d'En Bou.
11. Cogullada. Carcaixent. Església de Sant Roc.
12. Xàtiva. Esglésies de Sant Feliu, Sant Pere i Antic Convent de Sant Domènec.
13. Llutxent. Palau Vell.
14. Gandia. Palau dels Borja.
15. Ontinyent. Palau de la Vil·la.

Fora de la Comunitat, a Aragó i Catalunya s'han visitat,

1. Daroca. Església de Sant Joan Baptista.
2. Alcanyís. Castell.
3. Barcelona. Museu d'Història de Barcelona (MUHBA): Palau Reial i Monestir de Pedralbes, i Museu Nacional d'art de Catalunya (MNAC).

- b. Una vegada constatada la **identificació** dels conjunts pictòrics, s'ha **localitzat** cadascun amb la ferramenta *Google maps*.
- c. Després de la localització de les pintures s'ha realitzat un **estudi sobre l'estat de conservació** de les pintures, de l'edifici que les alberga i el període estilístic al qual s'inscriuen, verificant en les visites citades anteriorment la documentació recollida bibliogràficament: les mesures reals de les policromies i dimensions dels elements d'estil característics, amb el corresponent registre fotogràfic digital. La **documentació fotogràfica** resultant és un complet banc d'imatges, punt de partida fonamental per a l'estudi d'aquest tipus de conjunts artístics, per als que es va establir aquest pla de treball, a més del testimoni deixat per les alteracions pròpies i alienes a les obres.

Aquest estudi fotogràfic recull fotografies generals, fotografies de detall, macrofotografies realitzades amb càmera digital Nikon D3100. A més microfotografies de llum blanca emprant el Microscopi USB portàtil *U500X Digital Microscope Rohs*, i microfotografia amb llum de longitud d'ona infraroja i ultraviolada, amb el Microscopi *Dino-Lite special light solutions AM2000/AD4000 series 1.3 megapixel*.

d. Les dades i **documentació** fotogràfica **generada** al treball de cap **s'ha organitzat, classificat i estudiat** detalladament: fotografies, plànols, mesures, datacions, característiques pròpies, i s'ha dut a terme una catalogació dels conjunts estudiats. És així que per a poder fer correctament aquesta **tasca de catalogació** dels murals s'escomet la creació d'una plantilla de catalogació estàndard pautada, amb la creació d'una fitxa tipològica, on es presenten les principals dades d'interès sobre:

1. Dades de l'edifici: localització, dades administratives, propietat i datació.
2. Dades del conjunt pictòric: informació sobre l'estat de conservació i intervencions sofertes. Informació gràfica i dades descriptives de l'estil i execució pictòrica; a més dels materials compositius.
3. Informació addicional d'interès i bibliografia al respecte.

e. S'han realitzat **entrevistes** i converses amb **professionals** afins a la matèria: inspectors de patrimoni, arquitectes, arqueòlegs, restauradors responsables i participants dels processos de restauració dels conjunts. Entre les entrevistes mantingudes s'ha pogut conversar amb: Els tècnics de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana: Arturo Zaragoza (Castelló), Josep Lluís Gil (Castelló), Francisco Medina (Castelló) i Joaquín Espí (València); Magdalena Monraval (arqueòloga responsable de les restauracions fetes a València al Palau d'En Bou i del Convent del Carme); Sofia Gómez (restauradora gerent de l'empresa Noema, responsable de les actuacions dutes a terme a Xàtiva, al convent de Sant Domènec i al Palau Ducal de Gandia); Carlos Campos (arquitecte director de les intervencions del Palau Ducal de Gandia); Carles Boigues (arquitecte de Conselleria de Cultura, i responsable de la restauració del Palau-Vell de Llutxent); Francisco Cervera (arquitecte director de la intervenció de l'església de Castellfabib); Vicent Guerola (professor titular de la Universitat Politècnica de València); Pilar Soriano Sancho (professora del Departament de CRBC de la UPV, responsable de l'actuació a les pintures de l'església de Castellfabib); i Jose Luís Regidor Ros (professor del Departament de CRBC de la UPV, responsable de actuacions a les pintures de l'església de Castellfabib i de Sant Joan de l'Hospital a València).

Amb aquestes conserves s'ha obtingut informació valuosa amb importants detalls sobre el procés de troballa i d'intervenció de les obres, i que a sovint no s'especifiquen als informes finals; a més de materials per a l'estudi de les obres.

3. En una tercera fase s'estudia **la tècnica pictòrica** i mode de factura, mitjançant l'analítica dels seus components: pigments, aglutinants, càrregues i materials dels morters; s'aborden així els aspectes de la seua composició material i la tècnica d'execució. A partir de:
  - a. La consulta i classificació de **tractats sobre materials pictòrics**. Es reprèn la tasca de investigació documental, aquesta vegada per assolir adequadament l'anàlisi focalitzat a l'estudi de les tècniques i materials pictòrics.
  - b. **L'analítica de materials** compositius amb tècniques de laboratori com són:



- a. **SEM. Microscopi d'escaneig electrònic.** Als laboratoris del Servei Central de Suport a la investigació Experimental (**SCSIE**) de la **Universitat de València**, es van analitzar les mostres del Palau d'En Bou de València, del reconditori de la Catedral de València, i del Palau dels Borja de Gandia, Per els tècnics, Antoni J. Ibàñez i Enric Navarro, on l'instrumental emprat és el Microscopi electrònic d'escombrat S-4800 (HITACHI) amb canó d'emissió de camp (FEG) amb una resolució de 1.4nm a 1kV. Aquest equip disposa de detector retrodispersats, detector de RX Broker, detector de transmesa, el programa QUANTAX 400 per fer microanàlisi i els cinc eixos motoritzats. Amb aquest instrumental es fa la identificació i analítica de pigments i morters i els seus elements constitutius.

- b. **Lupa Binocular** per a l'observació i captura d'imatges de les mostres amb o sense englobar en resina, per a l'estudi de les característiques òptiques i disposició dels materials

Als laboratoris **SCSIE** de la **UV** per tal de capturar les imatges de les mostres del Reconditori de la Catedral de València es va fer us de l'estereomicroscopi **LEICA M165**, amb un rang de treball de 7,3x-120x distància de treball 61,5 mm, camp visual de 31,5 a 1,92 mm i sistema d'il·luminació led. Disposava d'un sistema de captura digital d'imatges IC80HD d'alta resolució (fins a 3 megapíxels) controlat per mitjà del programa LAS.

Al **Servei de Microscopia** electrònica de la **UPV**, l'estereomicroscopi emprat fou el **LEICA** model **MZ APO**, per a l'observació de mostres i adquisició d'imatges.

4. En una quarta fase es realitza un **estudi comparatiu estilístic i tècnic** d'aquestes pintures murals excepcionals del mateix període, fent-ne paral·lelismes entre elles. Un treball d'inventariat i catalogació per a poder ordenar i assolir adequadament l'estudi tecnicoartístic dels conjunts pictòrics.
5. Elaboració i redacció dels **resultats** obtinguts a l'estudi compositiu i estilístic.
6. Difusió de resultats amb l'elaboració d'una web on fer públic els resultats. Es disposa tota la informació de forma informatitzada i ordenada en una base de dades, que en forma de **Web**, enllestida per l'empresa *Estudi Grafema* estarà disponible per a la seua consulta on line de forma lliure i gratuïta.
7. Elaboració i redacció de les **conclusions**.

## INTRODUCCIÓ

Aquesta tesi doctoral continua amb la línia d'investigació oberta al treball realitzat per l'obtenció del diploma d'estudis avançat "La pintura mural gòtica lineal a València: el palau vell de Llutxent" (A. Rubio), que fou defensada en novembre de 2010 i obtinguda en febrer del 2011, dins el Programa: *Conservació i Restauració del Patrimoni Històric del departament de Conservació i Restauració de Béns Culturals* de la UPV.

L'estudi present naix d'una **inquietud** personal, pel coneixement de les pintures murals medievals, adquirida a partir de l'**experiència professional** en el camp de la conservació i restauració. A més per la necessitat de trobar referents propers per tal de situar i relacionar en qüestió d'estil i materials alguns dels casos on s'ha treballat, com Llutxent i la catedral de València. Durant aquest procés de descobriment s'havia evidenciat les diverses actuacions de restauració dutes a terme sense considerar aquestes pintures com un corpus, amb criteris d'intervenció distints que caldria unificar.

Dur a terme aquest treball ha estat un **llarg periple**, des de l'any 1999 (quan es descobriren les pintures de Llutxent) que s'espera continuar de forma positiva en pro de la conservació del patrimoni.

No existeixen estudis comparatius publicats sobre la pintura mural gòtica lineal a territori valencià, ja siga tant a nivell estilístic com matèric. Sí es disposa d'estudis històrics de l'època molt valuosos per situar-se al temps de la seua execució (Garcia Mansilla, 2011), i les circumstàncies que ha sofert fins al seu redescobriments. Altra compilació valuosa per al coneixement d'aquest període i el entorn físic de les pintures, és el realitzat sobre l'arquitectura gòtica (Arturo Zaragoza, 1980; 1990; 1994; 2000; 2008). Es considera que aquestos aspectes són cabdals per localitzar i entendre les raons que mouen aquest estudi, el com i el perquè d'aquestes pintures.

La **documentació** trobada compren publicacions aïllades sobre algunes intervencions de restauració, informes inèdits o articles dispersos que fan referència a les pintures, que no formen part d'un corpus, ni estableixen cap relació entre elles. De la mateixa manera no hi ha estudis específics sobre els materials artístics emprats, ni del seu procediment pictòric en pintura gòtica lineal valenciana.

Front a la manca d'aquestos referents a nivell bibliogràfic s'optà per crear una base de dades útil per a restauradors, per a futures intervencions; i al mateix temps per a la difusió general de l'existència d'aquestes pintures, iniciant així el primer pas per a la seua valoració i per a la seua conservació.

En un **primer** moment es fa una **presentació del marc historicoartístic**, dins el qual es generen les pintures murals que s'estudiaran al següent capítol. L'ànim és el circumscriure la creació dels conjunts pictòrics murals, dins el context on es mouen els actors que intervenen en el fet artístic, a

més de la seua relació amb altres arts. Sense extreure cap conclusió sobre qüestions historiogràfiques, ja que aquest aspecte queda fora d'aquesta investigació.

En un **segon** estadi s'elabora un **inventariat i catalogació** de cadascun dels conjunts identificats. En aquest punt s'ha estudiat l'edifici on es troben, a més d'introduir les circumstàncies historicoartístiques al moment de la factura. S'ha descrit l'estat de conservació, els materials i tècniques d'execució emprats, així com els trets característics i els elements decoratius que apareixen en cada conjunt. La gran quantitat d'obres localitzades durant aquesta investigació, moltes de les quals excedeixen el període inicialment plantejat i altres que presenten característiques específiques, ens han dut a presentar-les agrupades en 5 punts: pintures figuratives executades en trets i temps del gòtic lineal, pintures figuratives gòtiques de trets lineals i execució posterior, pintures monòcromes, pintures de decoració arquitectònica, i pintures per descobrir.

De tota la informació presentada s'obtenen, a partir de la comparativa entre elements individuals i en conjunt, uns **resultats** qualitatius i quantitius que es presenten en un **tercer capítol**. Es relacionen els trets que els defineixen, per tal d'identificar paral·lelismes i diferències, i poder reconèixer la relació entre ells, referent a l'estilisme i als procediments pictòrics, centrant-se als materials i la tècnica emprada. La **difusió** d'aquests resultats, necessària per donar a conèixer aquestes pintures s'ha fet mitjançant la construcció d'una Web que estarà disponible en defensar aquest treball.

Com a **conclusió** s'exposen les reflexions i observacions al respecte del *statu quo* de les pintures estudiades, així com les actuacions que es consideren necessàries per a la seua conservació. Es proposen a partir dels estudis realitzats, noves línies d'investigació que poden aprofundir en nous aspectes plantejats, que van més enllà de l'actual investigació.

València, Setembre de 2015.



## **CAPÍTOL 1. Context historicoartístic**

En aquest capítol es fa una presentació del marc historicoartístic, dins el qual es generen les pintures murals que s'estudiaran al següent. L'ànim és el circumscriure la creació dels conjunts pictòrics murals, a més de la seua relació amb altres arts, dins el context on es mouen els actors que intervenen en el fet artístic, sense extraure però cap conclusió sobre qüestions historiogràfiques.



### 1.1. Art i societat medieval

Les possibilitats específiques de la pintura gòtica pertanyen al “món” gòtic com a tal, és a dir, a la síntesi d'idees, creences i aspectes visuals que l'època compresa entre els segles XIII i XV va facilitar a l'artista, com estímul espiritual a la vegada que sensorial. (Gudiol, 1955: 20)<sup>1</sup>.

Les imatges, més o menys artístiques, eren a l'edat mitjana element de comunicació i senyalització per a una societat poc lletrada. Les representacions religioses posaven en contacte el món terrenal amb el celestial, tenien un caire didàctic, expressaven el caràcter sacre del lloc on s'ubicaven, i a les noves terres conquerides de la Corona d'Aragó, l'allunyaven del seu passat islàmic. Per la seua part els missatges visuals de caire civil afermaven l'autoritat i individualitat d'aquell qui representaven, com els escuts a la porta dels palaus o les insígnies del llinatge als abillaments, o simplement informaven de llocs o negocis.

Les representacions d'aquesta època són documents gràfics que palesen i ens fan entendre la societat feudal. Es constitueixen en narracions dels aspectes quotidians del viure, els seus costums i hàbits sobretot de les èlits de la societat pel que fa al menjar, vestir, lluitar i gaudir dels plaers de la vida, dels rictus i celebracions de la fe i de la guerra (Sureda, 1989: 24). Tots aquests aspectes venien documentats i legislats en textos de l'època, com a les ordenacions del monarca Pere III (1276-85) pel que fa a les peces que vesteixen els militars cristians (Astor, 1999: 63).

Dins aquesta societat feudal, la configuració de l'art del s. XIII a la Corona d'Aragó en ple procés d'expansió territorial, presenta diversos actors que intervenen sobre el fet artístic. La major part pertanyen a les classes elevades, corona, noblesa i estament eclesiàstic, i a més entra en escena el poble senzill (Pitarch, 1985: 14). El segle XIV, igual que succeí per a la resta del continent europeu, a terres valencianes va ser calamitós<sup>2</sup> amb la reducció d'un terç de la població. Malgrat aquest fet, continuà la producció artística<sup>3</sup> i hi hagué llocs com va ser València capital on, fins i tot, es va recuperar població gràcies a la immigració.

Les esglésies, a més de centres espirituals, es convertiren en expositors del poder local, on poder vore les últimes novetats artístiques. A les seues capelles els llinatges i els gremis més potents exhibien el seu estatus amb construccions funeràries i objectes artístics que es renovaven amb el temps.

---

<sup>1</sup> L'historiador català explica la conjuntura gòtica com “... la síntesis de ideas, creencias y aspectos visuales que la época comprendida entre los siglos XIII y XV facilitó al artista como estímulo a la vez espiritual y sensorial”. I raona el fet del color com “... el brillante aspecto colorístico de las obras góticas se debe a que la versión imitativa que daba el artista, aún siendo naturalista no dejaba de ser idealista, porque en efecto el mundo gótico real tenía mucho de ideal...”

<sup>2</sup> Per la crisi de subsistència (Ramón, 2007: 18) que arriba fins a principis el s. XV i va provocar la reducció de la població en més d'un terç. Aquesta crisi es va caracteritzar per diversos fets nefastos com les males collites, la fam, les epidèmies (al 1348 la pesta negra) i els cicles de pesta (dels períodes 1380, 1383-84, 1395 i 1401); les contínues guerres entre els distints regnes (amb Castella entre 1356-1366); el terratrèmol de 1396, a més de les inundacions del 1406.

<sup>3</sup> A la societat valenciana tardomedieval el treball dels pintors es troba documentat extensament, hi ha registrats des de 1238 fins el 1400 més de mil documents referents a la pintura valenciana la major part sobre pintors de retaules, però hi ha d'altres com decoradors de teles, il·luminadors, pintors d'escuts, de caixes, etc.. Per a més informació consultar (Company et al. 2005).

Per a l'espiritualitat gòtica, vore i creure anava de la mà, i a la posada en escena dins el temple contribuïen tots els sentits<sup>4</sup>. A la difusió de la religiositat i de les formes artístiques entre els laics, també contribuïren els llibres de devoció privada i altres obres com tauletes policromades heretades de la tradició de les icones bizantines<sup>5</sup>, a més de retaules domèstics, les més freqüents estampes de Sant Cristòfol, i les teles pintades conegudes com *draps de pinzell* (García-Mansilla, 2011: 305).

Junt a les imatges religioses, aparegueren els elements heràldics, relacionats amb l'orgull del llinatge, i amb la consciència de la individualitat i la propietat privada. Aquestos elements nascuts del món nobiliari, com els escuts a la porta del Palau o als enteixinats i a la resta d'insígnies, evolucionaren i es generalitzaren a artesans i llauradors, que marcaven les peces més preuades amb el *marcat de senyal*.

Dels actors que participaren a la configuració del fet artístic, la corona tenia un paper fonamental pel que fa al patrocini de gran nombre d'obres, fundades pels mateixos monarques, esglésies, monestirs, convents, *ad maiorem Dei Gloria*, o sufragades per ells. Els monarques eren mecenes d'un art propi, cortesà a la semblança del que succeïa a altres corts europees. A més, existia una predilecció pels corrents cultes de l'art europeu del seu temps, per la qual cosa procuraven posseir obres d'art de primera fila, amb un elevat criteri selectiu.

Altre actor participant a aquest fet era la noblesa, que es movia al voltant de la corona, procurava instruir obres dignes del seu protagonisme històric, i des d'una plataforma per complet feudal contribuï a l'art d'aquest temps, entre d'altres, fent donacions a monestirs, convents i esglésies.

L'estament eclesiàstic des d'un ampli ventall de posicions es mostrà capdavanter en tot tipus de manifestacions artístiques, que comprenia des dels edificis de culte a activitats monàstiques, hospitalàries, i fins i tot defensives<sup>6</sup>. Al s. XIII van ser monjos i monges de distintes observances, com ara benedictins, cluniacencs i cistercencs<sup>7</sup>, qui van atreure la devoció dels fidels i van polaritzar l'atenció religiosa del poble. Varen ser altres ordres mendicants<sup>8</sup>, dominics, carmelites, franciscans i ermitans de Sant Agustí, qui inspiraren l'espiritualitat a la ciutadania i foren la resposta a les seues necessitats socials, culturals i espirituals (Manote, 2005: 38).

Com a últim actor que configura el mapa artístic de la València medieval s'incorporen les confraries, les quals tindran un paper més important en la realització d'obres d'art, tant arquitectòniques com

---

<sup>4</sup> Activats per l'olor a encens, el fum de les veles, els cants, les imatges arqueòpites, les relíquies, i des del 1215 pel concili de Letran s'incorporà el misteri eucarístic amb la transsubstanciació del cos de Crist. Aquest fet anirà prompte acompanyat de la festa del *Corpus Christi* i la difusió, pel seu influx, d'obres d'art d'orfebreria de factura exquisida i significats simbòlics. A València des del 1355 es començà a realitzar la processó eixint de la Catedral, que va anar enriquint-se amb el temps, on la comitiva suposava una catequesi que explicava als ciutadans les històries de la Bíblia com anunci de Crist redemptor.

<sup>5</sup> Aquestes últimes quasi amb caràcter profilàctic i que apareixen als inventaris de béns valencians dels ss. XIV i XV: imatges de Maria com a Verònica o *l'Ecce Homo*.

<sup>6</sup> A la diòcesi de València, el bisbat del Bisbe Albalat (1248-1276) va ser un dels més prolífics pel que fa a construccions. Durant el seu mandat quasi totes les mesquites existents a la ciutat de València varen ser derruïdes i substituïdes per noves edificacions (Olmos, 1946: 71). Va ser el 1262 sent ell bisbe quan es col·locà la primera pedra de la catedral de València.

<sup>7</sup> Els monjos de l'Ordre de Cluny i el Císter van fundar les seues Abaties en paratges solitaris, i constitueixen grans unitats autosuficients de poder econòmic i social.

<sup>8</sup> Els frares mendicants es van situar en els nuclis urbans. Aquesta vocació urbana respon a diverses raons: el manteniment diari basat en la mendicitat i el fet pastoral i cultural, donat que a les ciutats hi havia més possibilitats d'instruir-se i d'exercir l'apostolat intel·lectual, ja fóra a les universitats com a les escoles.

plàstiques, a mesura que es desenvolupen socialment. La organització del treball a la València de la baixa edat mitjana es va institucionalitzar en un sistema de corporació d'ofici<sup>9</sup>. Al voltant d'aquests s'associaren determinats sectors productius, en funció de la matèria prima que manipulaven, o de les tecnologies emprades en l'exercici de la seua feina quotidiana. En general, els gremis<sup>10</sup> evolucionaren des de les confraries fins a conformar-se com a tals a mitjans dels s. XIV (Ramón, 2007: 19), mentre que a la societat valenciana aquest fet es completà a finals del s. XV (Aliaga, 2007: 208). És ací on el treball dels pintors es desenvolupa com una activitat lliure, no controlada gremialment, però sí amb formes de cooperació entre professionals. Així doncs, la professió no va estar organitzada en un vertader gremi amb compromisos establerts de pertinença, control de la ma d'obra, producció i mercat fins a finals del s. XV.

A més dels rols vistos dins el fet artístic s'afegeix el poble, rebedor i bevedor d'aquestes imatges i objectes, creades amb diversos objectius. De igual manera que la població peninsular en general, la societat a les nostres terres estava composta per persones que pertanyien a tres credos: el cristià, el musulmà, i el hebreu o mosaic. La societat cristiana era fonamentalment rural i menys avançada, encara que s'imposés militarment. La societat musulmana, força equilibrada econòmicament, presentava un alt grau de desenvolupament agrícola i urbà, i a les seues ciutats floria la cultura, el comerç i la artesanía. Les arts de l'objecte de mans d'artífexs musulmans, eren especialment apreciades per la delicadesa de la seua factura. Així la ceràmica, el vidre, l'orfebreria i també la metal·listeria en general, els treballs en guix, els teixits, les catifes, els marfils, els treballs en cuir, etc, despertaven l'admiració dels cristians. El tercer grup religiós que va existir amb els altres dos era el jueu, d'alt nivell cultural i econòmic, i que va tindre un estatus legal semblant als mudèjars. Els hebreus vivien organitzats en aljames, i varen poder practicar la seua religió fins al s. XV mantenint una certa autonomia legal i administrativa. Els jueus com els mudèjars, eren pràcticament propietat del monarca i estaven sota la protecció de la corona a canvi de fortes exaccions tributàries. Varen tindre un important paper com a transmissors dels coneixements aràbics i andalusins, i eren molt apreciats pels reis cristians per la seua cultura urbana, oficis, especialitzacions artesanals i professionals, per les activitats científiques i acadèmiques, i per les seues aportacions econòmiques. Alguns es dedicaven a activitats financeres i cal destacar el fet de la seua dedicació a la medicina. El càrrec de metge de cort era generalment ocupat per jueus que, com els financers, esdevenien homes de confiança del monarca.

Algunes pintures manifesten la relació i convivència, no sempre fàcil, al si de la societat durant la baixa edat mitjana. Encara que pintades en regnes i per pintors cristians, van incorporar sovint elements decoratius extrets de la cultura musulmana, escenes de caràcter religiós al·lusives al mon hebreu, aquestes però, generalment de caire negatiu (Manote, 2005: 52). Al Palau d'En Bou de València, s'ha catalogat una pintura mural on es pot apreciar la convivència entre el mon cristià i hebreu, a l'escena on Zaragoza (2008: 147) identifica el personatge *Arnau de Vilanova*, metge reial d'origen hebreu.

---

<sup>9</sup> De la mateixa manera que ocorria a la resta dels regnes de la península, i a altres llocs d'Europa. Aquest tema es pot aprofundir consultant (Izquierdo, 2012. "Lligams entre pintors i fusters: la pintura sota l'òrbita de la fusteria").

<sup>10</sup> L'existència d'aquestes corporacions estaven avalades pels privilegis reials que autoritzaven la seua existència i la seua llibertat de reunir-se i normalitzar l'ofici, regulat segons establia el capítol; l'artesà tot i ser autònom, no treballa de forma independent ni aïllat, si no que desenvolupa la seua activitat segons el procés de regulació laboral que estableix la corporació. Aquesta, li proporcionava al mestre artesà una referència social gràcies a la qual es posicionava al món polític i econòmic de la ciutat, a més d'unes garanties per a l'exercici de la seua professió.

**Taula 1. El Poder Reial i eclesial a la València baixmedieval, ss. XIII- XIV.**

	1200	1210	1220	1230	1240	1250	1260	1270	1280	1290	
	1205	1215	1225	1235	1245	1255	1265	1275	1285		
<b>REIS</b>	PERE II de Catalunya i Aragó 1196-1213		JAUME I el Conqueridor. De Catalunya i Aragó 1213-1278						PERE III d'Aragó 1276-1285	ALFONS III d'Aragó 1286-1291	
<b>BISBES DE VALÈNCIA</b>				Ferrer de Pallarès 1240	Arnald de Peralta 1243	Fra Andreu d'Albalat 1248		Jazpert de Botonach 1276	Fra Raimón Deçpont 1289		

	1300	1310	1320	1330	1340	1350	1360	1370	1380	1390
	1305	1315	1325	1335	1345	1355	1365	1375	1385	
<b>REIS</b>	JAUME II D'Aragó. El Just 1291-1327			ALFONS IV. El benigne 1327-1336	PERE IV D'Aragó. El Cerimoniós. 1336-1387					JOAN I. 1387-1396
<b>BISBES</b>	Fra Ramón Deçpont 1289		Ramón Gastón 1312			Hug de Fenollet 1348	Vidal de Blanes 1356	Jaume d'Aragó. Cardenal 1369-		

	1400	1410	1420	1430	1440	1450
	1395	1405	1415	1425	1435	1445
<b>REIS</b>	MARTÍ L'HUMÀ 1395-1410		Compromís de Casp. 1412 FERRAN D'Antequera 1412	ALFONS El Magnànim +1458		
<b>BISBES</b>	Hug De Llúpia 1398			Alfons De Borja 1429		

Font: A. Rubio 2014

## 1.2. La temàtica representada a la pintura mural medieval

Les imatges servien aleshores i segueixen fent-ho, com a vehicle de comunicació per excel·lència, a través del qual aquella societat medieval prenia consciència de si mateix, i expressava les seues creences, dubtes i anhels. S'havia iniciat amb el gòtic una època de la imatge que no deixaria de créixer en els segles següents (García-Mansilla, 2011: 307).

Com s'ha apuntat anteriorment l'art medieval es desenvolupa a nivell d'imatges, dins un ampli ventall on la temàtica tractada és variada, i de la mateixa manera ocorre als conjunts de policromies murals a les nostres terres, on es pot distingir entre aquelles de temàtica religiosa i profana.

Com s'ha comentat al punt anterior, les obres sacralitzen l'espai on es troben, i estan lligades a aquest lloc, siguen mobles o immobles. A la **temàtica religiosa**, els temes tractats són distints depenent si es tracta de esglésies parroquials o pertanyents a comunitats conventuals, que desenvolupen temes específics. A les esglésies parroquials destaquen representacions individuals i en forma de retaules: les hagiografies de sants, basades sovint en relats apòcrifs de l'època amb una devoció molt extensa, entre els que destaquen el citat anteriorment Sant Cristòfol, Sant Miquel i la *Psicòstasi*, Sant Nicolau de Bari, de Sant Esteve, Sant Pere de Verona, Sant Vicent Màrtir, Santa Bàrbara, Santa Caterina, Santa Margarida, Santa Úrsula entre d'altres; també es representen misteris o moments de la vida de la Mare de Déu i de Crist, popular és l'escena de Crist representat com a *Salvator Mundi*; a més es troben representacions de passatges de la Bíblia. Als edificis conventuals de franciscans i dominics, es troben entre altres la temàtica del *Lignum vitae*, o Arbre de la vida, que suposa la mostra sintètica i monumental del camí de la salvació que assumeix la mort de Crist, i també la de la *Dansa de la mort* molt difós a principis del s. XV (Adell, 1999: 37)<sup>11</sup>. Ambdós temes es troben representats a convent de Sant Francesc de Morella.

A les representacions d'**iconografia profana** es desenvolupen programes narratius diversos que decoren principalment castells i palaus, però de vegades es troben a edificis religiosos. Les pintures serveixen per a valorar la importància que cada vegada més tenien les ciutats i el protagonisme d'algunes famílies. Són mostres pertanyents a edificacions privades, de nobles i burgesos, en palaus i fortificacions. La tipologia tracta d'aventura, la mort, l'amor cortès, la cultura cavalleresca, l'activitat diària, etc. Essent l'emplaçament i la temàtica d'aquestes obres, força diferent de les religioses.

La iconografia respon en alguns casos a una concepció èpica dels fets que descriuen, són una mena d'il·lustracions del *Llibre dels Feyts* (Pitarch, 1985: 222), que a la fi del s. XIII encara es recordava, com

---

<sup>11</sup> En aquest article l'autora introdueix el tema, per a descriure posteriorment tot el conjunt pictòric existent a l'aula capitular del cenobi, i explica "... las danzas europeas suelen representar a una reunión o desfile de personajes de diversas condiciones, edades y rangos sociales que danzan asidos a cadáveres. En la iconografía tradicional solamente aparecen personajes masculinos, los frescos se suelen acompañar de diálogos versificados entre los muertos y los vivos. Estas representaciones tomaron forma en las composiciones murales hacia 1400. En Europa el referente artístico citado por todos los estudiosos es la representación existente en el cementerio de los Santos Inocentes de París, datada en 1424 y por desgracia destruida en el s. XVII."



eren les gestes molt adients per ser pintades com: les conquestes de Mallorca (1229) i de València (1238), o la croada a Terra Santa (1269-1270)<sup>12</sup>.

La importància afegida de les pintures gòtiques de caràcter profà al territori estudiat, arrela en els pocs exemples conservats en pintura mural, que per altra banda però, sí es troben a altres arts. Per exemple, en enteixinats i socarrats de l'època, amb representacions d'escenes de lluita entre cavallers, o descripció d'activitats de la vida diària. A la nostra Comunitat es troba l'exemple de l'enteixinat de l'Església de la Sang de Lliria, on es representen escenes de vida noble i cavalleresca<sup>13</sup>. I més enllà a terres limítrofs, l'enteixinat de la Catedral de Terol, on hi ha representades escenes de treball d'artistes, d'artesans, i de lluita entre cavallers de distinta religió molt ben identificats<sup>14</sup>.

### 1.3. Objectes artístics i decoratius de l'època. La seua relació amb la pintura mural

El desenvolupament de la pintura mural acompanya i complementa el d'altres arts amb les quals comparteix temàtica, materials, motivacions i objectius. Així existeix un ampli espectre d'àrees, on la vida en aquest temps s'omple d'elements quotidians i artístics i on es troba l'empremta artística, entre elles l'orfebreria, l'obra de picapedrers, els treballs sobre fusta, tela, paper... Això que en gran mesura avui es denomina *arts decoratives*, que aleshores conformaven tot un corpus d'elements artístics interrelacionats entre ells però també amb la pintura mural.

Respecte als artistes i artesans, creadors de les obres, s'identifica una gran influència del substrat àrab palès i existent a les obres, molt apreciat pel que fa a l'ornamentació a l'interior dels edificis<sup>15</sup>.

Les referències de la pervivència de la decoració hispanomusulmana, fa pensar que la mà d'obra utilitzada per a la preparació de superfícies i execució de dissenys seria probablement local (Zaragozà, 2008: 35)<sup>16</sup>. Cal tenir en compte la important escola i control que al món islàmic hi havia en la tècnica de l'algeps (Gárate, 2008: 41)<sup>17</sup> emprat a la construcció.

A continuació es descriuen de forma general aquestes arts realitzades i conservades al nostre territori, i altres que les complementen. Es fa referència al lligams entre elles, envers els models emprats, funcions decoratives i didàctiques. Dins aquest conjunt es troben **grafits**, **algepseries** d'origen islàmic, **obres fetes sobre fusta**, **obres en pedra** tant policromades com sense policromar,

<sup>12</sup> És rellevant el fet que amb motiu de les Croades es creà una escola d'il·luminació a Sant Joan D'Acre entre 1275 i 1291, i que algunes de les obres sortides d'aquestes escoles presenten paral·lelismes amb les pintures murals de Barcelona, sobretot amb les del Palau Aguilar.

<sup>13</sup> Restaurat i estudiat per la empresa Coresal, a l'any 1996. L'estudi va estar dirigit per l'arquitecte Liliانا Palaia.

<sup>14</sup> En aquest cas les cintes perlades que emmarquen la imatge són idèntiques a les de les escenes del Palau-Castell de Llutxent.

<sup>15</sup> A la guia visual d'art gòtic de la MNAC (2005: 50) es relata la visita del rei Martí l'Humà a Xàtiva, al palau del noble Guillem de Bellví. En el seu palau tenia un enteixinat morisc que va agradar molt al rei a qui li va regalar, i ne va adquirir altres dos. Per col·locar-los el monarca demanà obrers que vingueren de Toledo i Saragossa, artesans especialitzats en aquest treballs, i en els espectaculars mocàrabs en guix que també van gaudir d'èxit en aquesta època.

<sup>16</sup> A la seua obra Zaragozà ja explica el fet de l'execució de les obres per artistes autòctons "... Aunque la participación de mano de obra mudéjar no sea causa determinante para explicar esta incidencia de la tradición hispanomusulmana en las decoraciones de las techumbres de iglesias y de palacios medievales valencianos."

<sup>17</sup> Exposa la tècnica de les algepseries emprada a Tordesillas, cas extrapolable al nostre. Diu així "... Los moros dejarían escuela de desaires o descendientes. Aquí topamos con el tema de la transmisión de las artes y se sus técnicas. [...] era la técnica arquitectónica más libre e independiente, aunque también fue muy dependiente del soporte arquitectónico. Era una criatura de la arquitectura cuyas formas libres podían recubrirla por completo."

obres de **ceràmica i terrisseria**, obres sobre **paper**, obres de **ferreria i de l'art dels manyans**, d'**orfebreria**, obres **tèxtils**, que encara que escasses, són molt importants. De les més properes a les pintures murals per les característiques tècniques, són els **grafits**<sup>18</sup> o proves de dissenys que generalment no estaven fets per a ser vistos.

Al respecte de les **algepseries**, totes les trobades són islàmiques. Els escassos i fragmentats vestigis descoberts d'època hispanomusulmana a territori valencià, s'ha fet a ciutats amb important substrat musulmà. Existeixen restes conservades de sòcols pintats sobre guix i algepseries policromades que responen a una mateixa formulació artística, on és palesa la valoració del gest de la línia i de la geometria, la utilització de llaceries, el seu caràcter pla i l'elegància en el disseny. Sòcols de pintura mural amb decoració de motius moriscos es trobaren a Xàtiva, a la pujada del Castell, i a Alzira (fragment conservat al museu de la mateixa ciutat). Restes d'algepseries policromades hi ha del Palau andalusí de la Plaça de Sant Cristòfol a Onda, del Palau de *Pinohermoso* de Xàtiva i restes procedents de l'Església de Sant Andreu de València<sup>19</sup>.

Existeixen obres fetes sobre **pedra**, conformat per un gran conjunt de distinta natura, on indistintament s'ha conservat la policromia parcialment o ha desaparegut. Aquest grup inclou portades, escultures, sarcòfags, laudes sepulcral, arcosolis, arcs i claus, peirons, etc.

Ens interessen per l'època i els motius representats, dos dels sarcòfags dels quals ja dona notícia el frare Faustino Galluza l'any 1923<sup>20</sup>. Són els que es troben al Santuari de Nostra Senyora del Puig i han sigut intervinguts recentment, amb distinta fortuna<sup>21</sup>. Es tracta dels sarcòfags de Fra Pere d'Amer mort el 1301, i de Fra Raimund Albert mort el 1330, i als que es pot apreciar com era la indumentària dels primers religiosos mercedaris. Baix el cap, el que seria el coixí original d'ambdós personatges, presenta decoració geomètrica del tipus creus gamades entrelaçades<sup>22</sup>. El sarcòfag de Fra Raimund Albert, més senzill, i com l'anterior de pedra arenisca, presentava escenes de la pujada del frare al cel per dos àngels, que ara s'ha perdut a l'igual que les restes de pintura en tres de les quatre cares, fragments que el frare descriu com descobreix (Galluza 1923: 11)<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> Que estan executats com les pintures sobre murs, no tenen color, i tenen raons de ser distintes a les de les pintures. Algunes vegades fins i tot correspondrien amb proves d'execució de les pintures murals.

<sup>19</sup> Per a més informació consultar la guia de l'exposició *Jaume I (1208-2008). Arquitectura año cero*. Castelló, 2009.

<sup>20</sup> Obres descrites l'any 1923 pel Frare Faustino Galluza a *Archivo de Arte Valenciano*, al seu estat original. El sarcòfag de Fra. Pere d'Amer te unes mides de 1,10 m. longitud x 0,46 m. d'amplària x 0,33 m d'alçada, el sarcòfag de Fra Raimund Albert mesura 1,00 m. x 0,53 m. x 0,60 m. Important per a nosaltres és la descripció que fa de l'estat del sarcòfag de Fra Pere d'Amer i de com trau el dibuix per poder-lo fotografiar "... *Los colores después de tanto tiempo se hallaban tan oscurecidos, y el barniz o esmalte en frio que aplicaron a los tres lados visibles de este vaso reflejaba de tal manera la luz, que cuantas veces intenté impresionar la figura del frente, no me dio el negativo más que manchas negras más o menos pronunciadas. Haciendo varios ensayos, únicamente después de extender una capa finísima de clarión sobre toda la figura, y reseguir cuidadosamente la líneas con un pincel húmedo, para hacer desaparecer de ellas el blanco superpuesto, pude llegar a un resultado algo satisfactorio ...*"

<sup>21</sup> Es desconeix qui va realitzar aquestes intervencions i si hi ha informe de restauració. El de Pere Amer conserva part de la policromia original i s'ha refet part del volum i la majoria del color. El de Fra Raimund Albert ha perdut lamentablement la totalitat de la capa pictòrica original, la pedra es va polir i es va refer la policromia tota de nou, imitant l'original.

<sup>22</sup> El mateix motiu geomètric que s'identifica a les pintures murals de la sala de la cinta, a Gandia.

<sup>23</sup> Fra Faustí descriu profusament el procediment per estudiar les pintures, reflex del *modus operandi* de l'època, diu així "... *Fui quitando la gran cantidad de polvo que con los años se había acumulado, sin que aun así llegara a distinguir nada, habiendo sido preciso aplicar varias veces un paño algo húmedo, para que apareciera lo poco que ha quedado del grupo que al temple pintaron en el centro. Lo demás ha desaparecido. En el fondo predominó según parece, el color verde, y sobre él se destaca la figura de medio cuerpo de un religioso en actitud orante, con dos ángeles a los lados. Mide 0,10, y toda ella es de*



Font: A. Rubio, 2015

Vista general de l'estat actual del sepulcre de Fra Pere Amer, i detall de les creus gamades



Font: A. Rubio, 2003; 2014; 2009

Figura escultòrica del Salvador, església de Culla (Castelló); lauda sepulcral de Fra Raimón Deçpont, a la Catedral de València i Pica de l'Ermita de Sant Feliu, de Xàtiva

Un altra peça important de l'època realitzada sobre pedra policromada, és el Salvador de Culla, datada ca. 1360-1380 (Fumanal i Montolío, 2003: 248), obra conservada a Culla i restaurada l'any 2003<sup>24</sup>. Importants i úniques són, a més a més, la pica llaurada de Sant Feliu de Xàtiva, i la lauda sepulcral de Fra Raimon Deçpont, mort el 1312, conservada a Capella de Sant Dionís a la girola de la Catedral metropolitana de València<sup>25</sup>.

Es troben nombroses **obres realitzades sobre fusta** com són els enteixinats, arquetes, retaules, escultures, frontals d'altar, etc. Els **enteixinats** incorporen una rica decoració policroma que combina

---

*un color amarillento pajizo uniforme, a excepción del cerquillo y de la barba que son azulados. Perfiles trazados con color negro indican facciones, las manos y diversas piezas del hábito ..."*

<sup>24</sup> Obra restaurada per la que subscriu aquest treball, com a part de l'empresa Proyectos Integrales de Restauración Art Tècnica s.l. amb motiu de l'exposició "La memòria daurada: els obradors de Morella, ss XIII-XVI" l'any 2003.

<sup>25</sup> Que manifesta certa similitud en el disseny dels espais amb les pintures del reconditori de la mateixa Catedral.

temes decoratius mudèjars amb altres procedents del gòtic lineal, com són les escenes cavalleresques, animals fantàstics, heràldica, alafaias... tota decoració recurrent que s'identifica també a les pintures murals conservades.

Es conserven nombrosos exemples d'interès d'enteixinats en diferent estat de conservació, entre ells cal destacar: l'espectacular conjunt ja restaurat de l'església de la Sang de Lliria, el de la parròquia de Vallibona -amb escenes inèdites d'amor cortès-, els conjunts de les esglésies de San Pere de Xàtiva, a Santa Margalida d'Onda, a San Joan de Morella, al Salvador de Sagunt, al Crist de la Pau de Godella, a Sant Antoni en València, i a Santa Ana en Catí.



Font: A. Rubio, 2010

Taula de l'enteixinat de Vallibona. Possible escena figurativa de ball on s'observa un personatge amb banyes de dimoni

Al respecte de les obres mobles ja esmentades al primer punt d'aquest capítol, als ss. XIII i XIV existeix a la Corona d'Aragó i sobretot al regne de València una gran necessitat d'obres per la gran quantitat població musulmana que es pretenia cristianitzar. És així que hi ha un important comerç i importació d'icones i d'imatges arqueòpites<sup>26</sup> des d'Itàlia, Romania, Constantinoble, etc, que suposa una osmosis mediterrània. La procedència remota i autoria desconeguda d'aquestes imatges les transformen en sagrades. Destaquen la Mida de la Catedral de València, les Icones Marianes - variacions de les obres bizantines-, la Madona d'Araceli, o les varies Veròniques i Santa Faç existents.

Un bon grapat d'oficis i arts es relacionen amb la pintura mural, no directament però si d'una forma transversal. En la producció, còpia i transmissió de models, o utilització de materials idèntics o afins com són els pigments o aglutinants, a més de ferramentes comunes. Són les que anomenen hui en dia **arts decoratives** i que formen el corpus ornamental de la vida de l'època. Entre les més importants es troben els treballs en **ceràmica i terrisseria; ferreria i l'art dels manyans; orfebreria; art sobre paper, il·lustracions i treballs miniats; tela policromada i tapissos; treballs de marqueteria i ivori.**

Molt important i de gran producció i valor artístic a territori valencià són les obres en **ceràmica**, que comptava i compta encara amb importants centres productors a nivell internacional, com són

<sup>26</sup> obres d'inspiració divina, impressions sobrenaturals no fetes per la ma de l'home, amb escassa atenció a la historiografia. Molina "Icones Arqueofitas a la Corona d'Aragò" conferència al Simposi "Magistri Cataloniae. Artistes Patrons i Públic. Catalunya i el Mediterrani (ss. XI-XV)" celebrat a la UAB 2014, presenta les descripcions d'Eiximenis al respecte de la Madona d'Araceli: "... No està feta per art, sinó per natura ...".



Paterna i Manises<sup>27</sup>. Els motius representats es repeteixen a altres arts i també a les pintures murals de l'època. Hi ha diversos tipus de ceràmica a l'època, a destacar la **Pisa verda i morada**<sup>28</sup>, la **Pisa Blava**<sup>29</sup>, o la més valuosa i reconeguda **Pisa Daurada**<sup>30</sup> o de reflex metàl·lic. Altra tipologia és la **ceràmica comuna** o "ceràmica aspra", per als menesters de la cuina i el rebost; molt abundant des del s. XIII-XIV, amb decoració o manca de línies negres sobre argila cuita. La **taulelleria** i els **socarrats**<sup>31</sup>.

Les obres sobre **paper** són font inesgotable d'informació, i fonamentals per entendre aquesta època tant a nivell del text, d'imatges, i d'estils. Les relacions diplomàtiques entre les monarquies francesa i catalanoaragonesa per llaços de sang, afavoreixen l'arribada de volums com a regals o peticions (Ramón, 2007: 27). A més l'establiment de la cort papal a Avinyó, concentra nombrosos artistes de diverses procedències i propicia l'intercanvi de models propis, que amb el posterior trasllat del prelat i la seua biblioteca des d'Avinyó a Peníscola, accelerà la instal·lació d'aquests artesans europeus, i el coneixement de les noves tècniques per part d'il·luminadors autòctons, arribant a crear un estil propi. Dos escoles són les que s'entremen a la Corona d'Aragó a través de distintes vies, la francesa i la italiana. Per la francesa (Ramón, 2007: 23), els investigadors marquen l'inici del període gòtic a partir del Salteri de Ingeburge (c. 1200-1210), on l'estil mostra una dependència dels models bizantins, amb nombroses línies negres ondulades i abús del drapejat. Són els trets que evolucionen a la miniatura d'aquest anomenat estil franco-gòtic (Ramón, 2007: 28), on el dibuix calcogràfic i la línia per delimitar el contorn de les figures arriben a la pintura mural, així com el predomini dels colors vistosos i saturats.

La **ferreria** i els **arts dels manyans**. Altes elements importats en el desenvolupament de les arts són el dels manyans, amb poques restes conservades com reixes i baldes, entre les quals hi ha a la Catedral de València, les reixes de les Capelles de Sant Pere i de Sant Miquel. També baldes de l'Església de L'Assumpció de Vinaròs o de la Llotja de València.

Les **obres sobre tela** brodades o pintades: els tapissos, vestes religioses, i elements civils, encara que els exemples existents són escassos, es poden observar els paral·lelismes existents pel que fa als dissenys entre aquesta disciplina i la pintura mural, com és el cas de la capa pluvial del bisbe Ramón de Bellera, bisbe de Vic entre 1352-1377 (Martín, 2008: 9). A València cal assenyalar l'obra coneguda com "la mida", la representació pictòrica sobre una sarga de la que es coneix com "l'autèntica mesura del Crist Salvador" que es conserva a la catedral de la capital.

<sup>27</sup> D'aquests centres hi ha molts exemples conservats a museus i col·leccions particulars. Existeixen models tant en vaixelles de diari, com objectes decoratius i elements constructius com els socarrats que es col·locaven als alerons de les cases i edificis públics. És en 1392 quan es tenen les notícies més antigues de la terrisseria de Traiguera, de treballs realitzats amb òxid de manganès.

<sup>28</sup> De la segona meitat del s. XII fins a les acaballes del s. XIV a la vessant nord de la Mediterrània, substrat d'una forta herència musulmana. Es desenvolupa a Paterna i Manises. A la decoració existeix molta riquesa de motius, on convergeixen la tradició oriental amb l'occidental cristiana de fonda simbologia, es desenvolupen temes d'animals, vegetals, humans i geomètrics.

<sup>29</sup> La més comuna entre les ceràmiques vidriades, a les vaixelles de diari, produïdes als centres de Paterna, Manises, Quart i Mislata, i Onda.

<sup>30</sup> Coneguda a l'àrea valenciana per l'emigració a principis del s. XIV a Manises dels artesans capaços de produir-la des de terres Andaluses, afavorit per Pere Boil, Senyor de la Vila de Manises ambaixador de Jaume II davant el Sultanat musulmà de Granada. Aquesta tècnica nasqué a Mesopotàmia cap al s. IX i arribà a Andalusia recorrent el nord d'Àfrica.

<sup>31</sup> Amb gran varietat de motius representats. i molt estesos en tot el territori, i amb producció encara als nostres dies. Cas peculiar és el de l'Ermita de Santa Ana, a Simat de la Vallidigna, on es conservaven socarrats amb inscripcions àrabs, manifestant el seu origen com Mesquita de la Xara.

També són importants com elements característics les **caixetes amatòries**. Són objectes d'ús civil, de producció quantiosa, fetes en ivori o llautó (imitant però els materials nobles), que es rebien com a presents de prometatge o de casament. El tema clau és l'amor, per aquesta raó la seua decoració es reduïa als temes de la cultura cortesana (Manote *et al*, 2005: 26).

Tots aquests objectes conformen un corpus de difusió de models al sí de la societat, que adquireix i exhibeix amb objectius precisos, descrits al punt primer d'aquest capítol (Art i societat medieval).

#### 1.4. Conjunts pictòrics murals gòtics més enllà de territori valencià

Les pintures murals gòtiques lineals a València són fruit d'una corrent que travessa Europa i s'estén fins a les nostres terres. Els actors –executors i comitents- i les influències d'aquest fet artístic conflueixen des de diversos orígens: anglosaxó i francès, a més d'influències italianes, i de més enllà de la mediterrània. Els creadors i artistes circulen, els comitents fan ostentació de les obres, les fan visibles i augmenta la demanda. Les pintures existents a València suposen un últim estadi d'aquestes pintures evolucionades que conflueixen des d'Aragó, Catalunya i altres llocs que s'esmenten.

Com s'ha vist a les arts decoratives de l'època, es troben nombrosos elements que es relacionen entre les diverses arts. De la mateixa manera es troben referents de pintures murals més enllà del nostre territori, que per diverses circumstàncies ens lliguen a elles.

Es localitzen elements pictòrics significatius pel que fa a la relació de característiques a Anglaterra, França, i a l'actual estat espanyol: a Navarra, Aragó, Catalunya i a les Illes Balears, anteriors i coetanis amb els que es relacionen directa o indirectament.

De tots els conjunts existents, els més propers per temàtica i execució pictòrica el troben com és lògic a Aragó i Catalunya, propers en el territori, i amb els quals es compartia govern i recursos.

A **Navarra**, la seua posició geogràfica i la política exterior afavorí les influències foranies rebudes pels propis artistes de la península i d'Europa occidental, especialment dels models de França, Anglaterra i Itàlia. Així moltes de les seues creacions tenen caràcter internacional, i de la mateixa manera va influir la seua escola en territoris pròxims com Aragó i Catalunya. Es troba un corpus d'obres pictòriques murals datades (Lacarra, 2008: 128)<sup>32</sup>, entre altres les executades per l'artista Joan Oliver, com és el mural del refectori de la Catedral de Pamplona<sup>33</sup> i les recentment descobertes i restaurades de l'església de Sant Julià d'Ororbia<sup>34</sup>.

A **Catalunya** s'identifiquen nombrosos conjunts, de temàtica civil o profana, a destacar els conservats a Barcelona al MNAC -les pintures arrencades i exposades de Sixena, i les que representen la

---

<sup>32</sup> Com explica Lacarra a la seua obra on diu "... la documentación custodiada en los archivos de Navarra proporciona datos de autores i obras a partir del segundo tercio del siglo XIV. Paralelamente hay algunas pinturas que conservan inscripciones en las que se informa del nombre del pintor, la fecha de realización y la identidad de los patrocinadores, algo poco frecuente en otros reinos peninsulares durante dicha centuria".

<sup>33</sup> Un gran conjunt de 6,15 x 3,75 m, de la dècada dels anys 30 del s. XIV i que com explica Lacarra (2008) varen ser arrencades del seu lloc original el 1944 per l'equip de Ramón Gudiol, i el treball va ser supervisat per l'historiador Josep Gudiol, avui aquestes pintures es conserven al museu de Navarra.

<sup>34</sup> On les escenes presenten una composició en fons blaus estrellats dins arquitectures semblants a les de la cambra secreta de al Catedral de València.

conquesta de Mallorca<sup>35</sup>, on s'hi descriuen escenes de batalla i descans de cavallers ricament abillats- i al MUHBA, -pintures arrencades d'un palau del carrer de Basea a Barcelona on es representen escenes de cavallers i del bestiar medieval<sup>36</sup>. Dins aquest mateix recinte, al Palau Reial a la sala del tinell, s'hi conserven altres pintures murals de l'època arrencades i traspassades a llenç, que representen batalles a la part inferior, i a sobre, el que sembla ser la policromia imitant un mur de peces de marbre.

També a la ciutat de Barcelona es conserven exemples in situ, de pintura mural de l'època. Al Monestir de Pedralbes, a l'aula capitular hi ha restes arrencades on hi ha decoració de cortinatges, i a la sala del dormitori, on es conserva una gran policromia en forma de cortinatge, de quasi quatre metres d'alçada, semblant als que hi hauria al nostre territori.



Font: A. Verger, 2012



Font: A. Rubio, 2011

A l'esquerre detall de les policromies a Avinyó, al Palau dels Papes. Al centre i dreta, al Palau de Pedralbes, a la sala del dormitori, imatges dels cortinatges i detall de la decoració vegetal i animal

A les **Illes Balears** s'hi conserven pocs exemples de pintures gòtiques. Queden registrades restes a algunes de les cases senyoriales, com és el cas la Casa del Carrer Can Salas, on es varen arrencar restes de policromies imitant juntes de carreus i taulelleria (Xicaranda C.B.; 2010: 18). On més exemples es troben és a la Catedral de Palma, s'identifiquen pintures als arcosolis sobre els sepulcres del Bisbe Ramón de Torrelles, mort el 1266, on es representa la pujada de l'ànima del finat dins una tela per dos àngels, igual que a l'església de Sant Joan de València; i sobre el sepulcre del Bisbe Antoni Galiana, mort el 1377. Altre exemple a la mateixa catedral és el conjunt de les pintures murals descobertes amb motiu de la intervenció del artista contemporani Miquel Barceló, a la capella absidal que tanca la nau de l'epístola, i que han quedat ocultes per la mateixa. En aquestes pintures es representa un fris processional d'apòstols vinculat a la dedicació i al ritual del *Corpus Christi* de l'absis nord (Sabater, 2009: 355)<sup>37</sup>. També es troben restes pictòriques, molt deteriorades però, al claustre del Convent de Sant Francesc a la ciutat de Palma, on a l'església es conserva part

<sup>35</sup> Les tracta de les pintures murals arrencades del Palau Berenguer d'Aguilar, actual Museu Picasso, executades cap a 1285-1290 on a fitxa tècnica del MNAC disponible a: <http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html> [darrera consulta el 18.06.2010] descriu el conjunt "... Descobertes i arrencades l'any 1961, aquestes pintures de finals del segle XIII són un dels exemples més rellevants de la pintura catalana del primer gòtic o gòtic lineal. Aquest magnífic exemple de pintura de temàtica històrica narra la conquesta de l'illa de Mallorca per part de Jaume I el Conqueridor, esdevinguda el 1229. Com si es tractés d'una crònica pintada, els episodis segueixen la narració detallada en les cròniques medievals catalanes."

<sup>36</sup> Informació disponible i extreta dels panells informatius del museu, visitat el 24.07.11.

<sup>37</sup> Per a més informació vore l'article de Sabater, on l'autora fa un profund i interessant estudi de les pintures, pel que fa a la seua identificació iconogràfica, estilística, i datació, i fins i tot de les possibles autories.

del retaule de Santa Úrsula, procedent de l'església dels Franciscans d'Artà, i que Pitarch (1985:220) relaciona amb les pintures del palau Aguilar de Barcelona<sup>38</sup>.

A Aragó destaquen un bon nombre d'obres, que a més comparteixen trets estilístics amb algunes de les obres valencianes. Sobreïxen les pintures de la zona del Somontano a la província d'Osca; les restes conservades al Palau de l'Alfajeria de Saragossa; a Daroca, les pintures de les església de Sant Joan; i a Alcanyís, en Terol, les pintures murals del Castell.

Les pintures d'Alcanyís formen un complet conjunt de pintures i temàtica diversa que d'estar a territori valencià seria una de les més importants, i amb les quals es detecten nombrosos paral·lelismes i referències<sup>39</sup>. Estan localitzades a la torre de l'homenatge, el claustre i altres dependències. Les de la torre homenatge, de temàtica històrica- cavalleresca, entre les quals es representa l'entrada de Jaume I victoriós a València; i a l'atri o planta baixa on prima la temàtica religiosa, així s'hi troben la representació d'un Sant Sopar, i a sobre un Calvari. Sota el Sant Sopar hi ha restes no identificades de personatges dins espais d'arcs trilobulats, hi ha també restes d'una anunciació, i de representacions de tres Reis<sup>40</sup>.



Font: A. Rubio, 2008

Conjunt de pintures de Alcanyís. Detalls de la factura, a esquerre i dreta de pintures a la torre de l'homenatge, al centre policromies localitzades al claustre.

A Daroca, a la província Saragossa, ciutat que guarda una estreta relació amb la població de Lutxent, en València, pel fet del Miracle dels Corporals<sup>41</sup> es troben diversos conjunts de pintures gòtiques lineals on es troba un paral·lelisme en temes i models<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Per a més informació vegeu Pitarch (1985: 222) on l'autor tot i que admet una major perfecció en la realització i major varietat en la composició, doncs el retaule d'Artà és més evolucionat, troba paral·lelismes en el sentit de la narració, la manera de compondre i els models tipològics.

<sup>39</sup> A l'atri de la torre de l'homenatge, a l'arrencament de la plementeria es representa un personatge musulmà que ens lliga amb els que hi ha -i s'estudien més endavant- a l'església de la Sang de Lliria; a l'extrem de les voltes uns núvols concèntrics iguals al que es vorà a l'escena central de la cambra secreta de la Catedral de València; al claustre es troben escenes de temàtica funerària. A més de tots aquestos temes són d'interès les sèries heràldiques i els elements arquitectònics policroms.

<sup>40</sup> Per a més informació consultar la publicació de Jimenez Zorzo *et al*, 1998. *El Castillo de Alcañiz*, editat per l'Institut de Estudios Turolenses, de l'Excelentíssima Diputació de Terol.

<sup>41</sup> Ambdues ciutats es troben lligades per la llegenda del "Miracle dels Corporals". La història que conta l'arribada dels sants corporals a Daroca el set de març de 1239, que eixiren de Lutxent després d'una cruenta batalla vers els habitants musulmans, com es pot consultar a Ortiz (1797).

<sup>42</sup> Com és la representació de soldats vestits com a cavallers, amb les cotes de malla i demés elements militars, i altres de terres valencianes com és un dels personatges de l'església de Sant Joan que sembla idèntic a un de la cambra secreta de la Catedral.



A més s'identifiquen conjunts a la resta de la península i més enllà, que comparteixen trets estilístics i models que es repeteixen pel territori, amb peculiaritats específiques de cada lloc<sup>43</sup>.

Més enllà a Europa, es localitzen exemples a Anglaterra (Park, 1987: 125)<sup>44</sup> i França, a aquest últim per la relació que hi hagué durant el papat de Benet XIII, on al Palau dels Papes d'Avinyó es localitza un cortinatge que remata la part inferior dels llenços murers, igual que en conjunts a les nostres terres.

### 1.5. L'entorn arquitectònic de la pintura mural

Al camp de l'arquitectura gòtica valenciana, l'obra encetada i duta a terme per Arturo Zaragoza, suposa una tasca fonamental que s'haurà d'actualitzar de forma sistemàtica, tant en l'aspecte constructiu com en el decoratiu, a mesura que es van intervenint nous edificis. L'objectiu d'aquest estudi es complementa amb el seu, de "... *Levantar acta de la riqueza artística de este episodio, ordenar los materiales y plantear los muchos problemas que suscita ...*", i subscriure el seu ànim de "... *Poner en circulación de forma conjunta un grupo significativo de planos de edificios, dibujos y garabatos o fotografías ...*" (Zaragoza, 2000: 18).

L'arquitectura gòtica valenciana, suport i portadora d'aquestes pintures, rep l'accepció de gòtic per convenció, per pertànyer a aquesta etapa cronològica, però no perquè desenvolupe les mateixes tècniques constructives o perquè participe dels mateixos suposats estètics que són comuns i característics del gòtic nord i centre europeu.

L'arquitectura gòtica valenciana naix en el segon quart del s. XIII, com un fet colonial sobre el territori musulmà conquerit. Es desenvolupa dins del gòtic meridional en el s. XIV i en el s. XV, i assoleix la maduresa amb el gòtic tardà.

Els models d'arquitectura valenciana, que semblen trets de les cultures clàssiques del mediterrani, es diferencien totalment dels models del gòtic clàssics desenvolupats als dominis reials francesos, i introductors d'elements nous. El model més comú desenvolupat en l'arquitectura a València, és el sistema d'arcs de diafragma, i sembla que són les parròquies de repoblació cristiana les construccions que les difonen<sup>45</sup>.

L'èxit d'aquestes fórmules constructives es degué en gran part a l'adaptació i la disponibilitat d'una mà d'obra de picapedrers no especialitzats, d'una fusta de qualitat mitjana per als enteixinats i d'una relativa simplicitat constructiva per a cobrir espais aptes per a diverses funcions, amb gran potencial d'ampliació (Serra, 2007: 115). El paper d'aquestes noves parròquies va ser vertebrador del territori i

---

<sup>43</sup> Com les pintures nazarís amb greques decoratives tipus cintes perlades del Convent de Santa Clara en Tordesillas, o pintures murals religioses localitzades a Galícia.

<sup>44</sup> L'autor explica fent referència a les pintures de l'Abadia de Romsey Hampshire es conserven part del conjunt d'unes pintures a l'ambulatori, datades entre 1245-1250.

<sup>45</sup> Per a més informació al respecte és cabdal l'obra de Zaragoza "Arquitectura gòtica valenciana. Siglos XIII-XV" a *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de monumentos y conjuntos declarados incoados* (2000).

de la nova societat que s'hi assentava (Llíber; 2007: 27)<sup>46</sup>, tenien una posició central en la vida dels veïns i especialment a l'àmbit rural.

Constitueixen un tipus definit, són de planta rectangular i de una sola nau, i generalment amb el presbiteri orientat a l'est. La capçalera és plana i excepcionalment la nau d'arcs de diafragma s'associa a un absis de volta arestada. L'entrada freqüentment és lateral i la porta es situa al penúltim tram de la nau, moltes vegades precedida per una porxada. Els arcs de diafragma que suporten la coberta són de traçat apuntat, generalment de carreu i en casos excepcionals de taulell disposat a rosca. En els casos que són de pedra es llancen des d'impostes motllurades amb senzillesa. L'alçada dels arrancs és molt baixa, de dos a tres metres, tret dels casos de les esglésies conventuals o de grans parròquies.

Existeixen nombrosos exemples al territori valencià, extensament estudiats per Zaragoza, que podrien ser en origen portadors de pintures murals al seu interior<sup>47</sup>. Exemple clàssic que segueix el tipus descrit és l'església de Sant Feliu de Xàtiva, i amb variacions sobre aquest particular model es repeteix en tot el territori, des de Sant Pere d'Albocàsser passant per les parròquies de Sant Pere de Xàtiva, Sant Roc de Ternils a Carcaixent, o Santa Bàrbara a Cocentaina.

Les portes d'entrada i els enteixinats tenen, a més de les pintures murals que s'estudien, un especial protagonisme i riquesa decorativa. Les portades, generalment de tradició romànica, són senzilles i estan formades per arcs de pedra adovellats de mig punt, que es llancen a partir d'impostes motllurades, més o menys riques depenent de la importància del temple.

Altres tipus de construccions caracteritzades per la superposició de formes tradicionals i noves és l'arquitectura de voltes del s. XIII, i principis del s. XIV (Zaragoza, 2000: 45)<sup>48</sup>. El regne de València, nova frontera de la cristiandat, al s. XIII permetia la possibilitat de materialitzar de forma simultània intencions diverses, i així es configura l'arquitectura d'aquest temps. De fet, a l'arquitectura en aquest període de colonització estan representades totes les corrents estilístiques de l'època en l'Europa Cristiana: el romànic més o menys evolucionat, les novetats gòtiques nascudes a dominis reials francesos aclimatats al mediterrani i un ample ventall de juxtaposicions de formes de molt divers origen. L'àrea valenciana crea una frontera que genera una encarnació de les energies medievals, i un espill dels grans moviments, a més d'un camp per a desenvolupar-los en una adaptació local excepcional.

---

<sup>46</sup> Llíber explica segons els estudis de Burns sobre la conquesta del territori valencià, el paper cabdal d'aquestos edificis a la vida diària del poble en tots els seus aspectes. "... l'església esdevingué en aquests primers anys un punt clau de referència, de vegades fins i tot abans que la mateixa organització senyorial: la parròquia podia oferir una vertadera estructura unificadora religiosa i administrativa amb pluralitat de funcions (espai de celebració de litúrgia i festes, espai per a les pràctiques pastorals i d'identitat religiosa; punt de trobada i centre de sociabilitat de primer ordre; lloc de recepció de delmes i primícies; centre de la vida cultural i artística; lloc de reunió i de celebració i de l'assemblea de veïns -consell general- i circumscripció política) [...] l'església no era només un lloc on trobar amics o parents, la seua influència en els actes, en els pensaments i en la mentalitat anava molt més enllà. Des del seu campanar es marcava el ritme del treball, de les devocions i de la festa [...] era una autèntica mediatra social i cultural ..."

<sup>47</sup> Zaragoza (1990) inicia a la tesi doctoral *Iglesias de arcos diafragma y armadura de madera en la arquitectura medieval valenciana*, la catalogació d'aquestes edificacions, que publica posteriorment, llistant un gran nombre d'ermites i esglésies existents a tot el territori actual valencià, candidates a haver presentat policromies al seu interior.

<sup>48</sup> Per a més informació consultar *Arquitectura gòtica valenciana* (2000), on Arturo Zaragoza fa un ampli estudi i interpretació dels termes, perfectament descrit i valorat.

La idea sobre la sobrietat, senzillesa i nuesa d'aquestos temples gòtics, desapareix gràcies a les restes de pintures murals sobreviscudes als avatars del temps. Malgrat açò avui en dia la visió que es té d'aquestos temples, és encara molt diversa del seu estat original, donat que en aquell moment el colorit dels murs i enteixinats, juntament amb els elements mobles: retaules, tapissos, vitralls, elements mobiliaris d'ús litúrgic proporcionarien una imatge carregada i intensa de tot l'entorn.

L'estudi de les restes d'aquestes construccions gòtiques valencianes es fa costós i molt difícil, degut al fet que la major part de les edificacions han estat repetidament alterades, i molt sovint amb revestiments totals, fets principalment des del ss. XVII al XIX. Aquestes folracions molt riques pel que fa al patrimoni, emmascaren però totalment la construcció medieval impedint el seu coneixement i comprensió. Tanmateix, aquestes circumstàncies no han impedit la seua catalogació sistemàtica, i l'alçament de plànols, tot i que encara manquen estudis rigorosos de molts edificis d'aquesta època.



**CAPÍTOL 2. Inventari i Catalogació.**  
**Estudi de les pintures murals existents a l'actual territori de la Comunitat Valenciana**

A aquest capítol es presenta la informació recollida, ordenada segons la tipologia de les imatges que es presenten, seguint el format d'una fitxa tipus

## 2.1. Identificació i localització geogràfica dels conjunts pictòrics gòtics lineals

La pintura mural va intrínsecament unida al seu suport murer. Tot és així que les seues condicions de conservació depenen completament de l'estat de conservació de l'edifici que les sustenta. Sols existeix una excepció respecte a la conservació, i és quan canvia la seua natura, és a dir, quan ja han estat arrencades de la seua ubicació original i es conserven sobre un suport exempt.

### Que és i com s'executa una pintura mural

A llarg de la història es troba a la pintura mural un gran ventall de **tècniques d'execució** front a un fet comú, el estar realitzades per un suport immoble, un mur, que pot ser natural, com la pedra, suport de les pintures rupestres, o construït per l'home com és la resta dels casos.

La **classificació** elemental distingeix entre pintures al fresc, on la carbonatació de la calç del morter aglutina els pigments i els inclou dins del mur; i al sec, on els pigments són barrejats amb lligants orgànics (d'origen animal o vegetals). Aglutinants d'origen orgànic s'identifiquen l'ou, la caseïna, la cola animal o vegetal, l'oli, la cera, les resines, etc. També s'hi troben mescles entre elles, amb el que es denomina tècnica mixta. Els pigments que no poden ser aglutinats amb calç per la seua incompatibilitat amb àlcalis, es mesclaven amb altres aglutinants i s'aplicaven com retocs a sec<sup>49</sup>.

La tècnica medieval més comuna és la utilització d'aquestes barreges, sobre una base de preparació de calç sobre el mur, que pot presentar diverses composicions: un morter de calç i àrids, o un morter bastard de calç i algeps més àrids, sobre aquestos s'aplicava una capa de preparació de calç o algeps per rebre la capa pictòrica.

La terminologia sobre la forma de preparar els **morters** i executar aquestos conjunts pictòrics murals, és molt variada segons l'època i àrea geogràfica que es tracte. A l'època gòtica el nombre de capes de morters es redueixen a 2 o 3, front als 7 o 8 que es feien a època romana. Aquestes 2 o 3 capes bàsiques i necessàries que es troben a les obres medievals, tenen la funció de regularitzar el suport murer, allisant la superfície, i també conformant una preparació òptima per a rebre la policromia. La primera capa de regularització sobre el mur presenta major grossària i granulometria dels àrids, és també coneguda com arrebossat o arremolinat, i correspon a l'*arriccio*, denominació en llengua italiana. La capa de preparació que rep la policromia, sobre la anterior, és pel general més fina, i anomenada enlluït o allisat, es correspon amb el terme italià d'*intonaco*.

Sobre aquesta **capa preparatòria** s'hi feia necessari un dibuix preliminar per distribuir les distintes escenes i situar la composició dins el conjunt pictòric. Per a aquest fi era usual l'ús de la plomada per marcar les línies verticals i la llinyola per a les horitzontals. Tècniques de transposició del **dibuix** decoratiu i figuratiu sobre el mur, hi ha diverses, així s'identifiquen a algunes obres: el dibuix a ma alçada, la incisió mitjançant objectes punxeguts o l'estergit sobre models en suport cartaci que comporten un corpus de models propis d'un taller<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Pel que fa a la terminologia vegeu Gasol (2012: 85), on parla de la confusió de termes mezzo-fresco, mezzo-secco.

<sup>50</sup> Al final d'aquest estudi es vorà com s'han emprat a les pintures murals gòtiques valencianes aquest tipus de transposició de models. Fins aquest moment no s'havien identificat al País Valencià l'ús d'aquest tipus de plantilles, pràctica més usual i documentada al partir del Renaixement. Sí s'ha identificat a Catalunya, al monestir de Pedralbes, entre altres, a les pintures del s. XIV de Ferrer Bassa l'ús d'estergit per a executar sanefes i elements decoratius. Per a més informació sobre aquest tema consultar Gasol (2012: 86).

Arribats a l'**aplicació del color**, seguint les recomanacions que dicten els tractats medievals, es construeixen sistemàticament les capes pictòriques. Sobre el dibuix preparatori s'apliquen els tons de fons o tons base, sobre aquests els tons intermedis i per acabar el retoc del dibuix amb les ombres i llums.

### La pintura mural gòtica lineal

Es considera **pintura mural del gòtic inicial o lineal**, aquella que segons Gudiol (1955: 19) es desenvolupa entre 1300 i 1390, i presenta uns trets característics com són la representació de les figures retallades sobre un fons monòcrom, dins un sistema rigorosament bidimensional; on el disseny predomina sobre el fet pictòric, i la modalitat recorda al sistema representatiu de les pintures dels vitralls.

S'han localitzat a l'actual territori valencià conjunts pictòrics que responen a aquests trets, i a més durant el procés d'investigació s'han trobat altres policromies, que tot i què encara segueixen parcialment aquestes pautes, presenten una factura posterior en el temps<sup>51</sup>, i fins hi tot hi ha que introdueixen i combinen amb elements més evolucionats.

Aquest fet ha determinat que atenent aquesta distinció, s'hagin separat totes les obres pictòriques identificades en dos grups atenent a les figuracions. Al qual s'ha afegit un tercer grup on es presenten pintures d'un traç especial, -grafismes tramats executats en monocromia o bicromats-. En altres dos grups es presenten, les pintures que sols presenten decoracions que acompanyen l'arquitectura (bé de tipus geomètric o perfilats), i les pintures que han desaparegut o que s'han localitzat però estan per descobrir, fent-les així visibles.

D'aquesta manera la distribució de les pintures identificades i que es visualitzen al mapa de localització, que a continuació es presenta, responen a aquests cinc grups:

- I. Pintures figuratives executades en trets i temps del gòtic lineal.
- II. Pintures figuratives gòtiques de trets lineals i execució posterior
- III. Pintures tramades (mono o bicromades)
- IV. Pintures de decoració arquitectònica.
- V. Pintures desaparegudes o per descobrir.

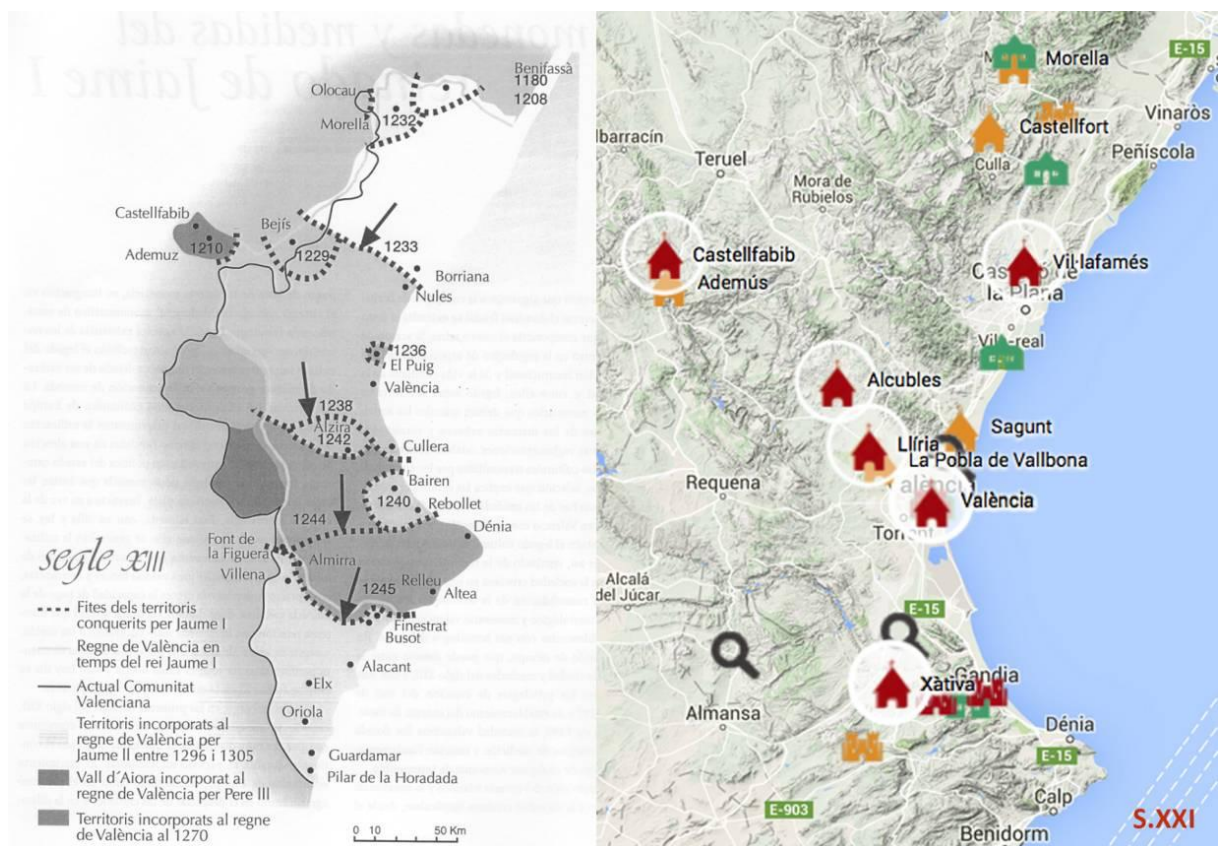
Aquesta divisió serà la base que s'emprarà per presentar la informació en l'apartat de la catalogació, i que es visualitza al següent punt al mapa de localització. Dins els grups 1 i 2 s'ha distingit entre aquelles que es localitzen a edificis religiosos i als edificis civils.

<sup>51</sup> Fet entre altres que pot estar motivada per l'acceptació de noves formes o per la dificultat en assimilar un nou estil com comenta Hernando (1998: 61) al respecte de les pintures de l'ermita de la Mare de Déu del Consol a Camañas, Terol: "... Las vías de penetración de los estilos y modas artísticas siempre han estado supeditadas a la existencia de rutas de comunicación y relaciones comerciales o políticas. En pequeñas poblaciones o núcleos rurales aislados, sobre todo durante la Edad Media, las nuevas formas tardan bastante más tiempo en ser aceptadas. Por eso encontramos allí rasgos estilísticos de periodos artísticos ya muy superados en otros lugares durante las mismas fechas. Camañas sería un claro ejemplo de ello, pues aparecen elementos de tradición románica junto a otros propios de un lenguaje gótico primitivo, en pleno siglo XIV".

## Localitzacions dels conjunts pictòrics gòtics identificats


La major part de les pintures identificades es troben ubicades al lloc pel qual varen ser concebudes, i executades. Aquest espai original, ha estat, en la major part dels casos, alterat. En algunes ocasions que es descriuen, les pintures han estat arrencades i restaurades -col·locades sobre un suport exempt- per perill de destrucció, o per obres als edificis. En aquestes circumstàncies s'han identificat dos conjunts que es conserven: en un dels casos en un lloc distint al primigeni, i en altres reubicades al seu lloc original.


Els edificis que conserven conjunts de pintures són: temples religiosos, que són els més nombrosos i edificacions civils, que són els menys. A priori, el corpus conegut semblava, i així es suposava (Azcarate, 2007: 267)<sup>52</sup> ser molt més escàs del que realment ha resultat. S'ha arribat a certificar l'existència de fins 51 unitats de pintura mural gòtica, sencera o fragmentada, en més de 22 edificacions amb pintures gòtiques, repartides per tot l'actual territori valencià.




Font: López-Elum, 1995 [a] *Jaume I Legislador*. Ed. Conselleria de Cultura. Fundació Jaume II el Just. València 2008


Font: A. Rubio, 2015

- 

**Pintures murals de trets lineals a edificis religiosos**
- 

**Pintures murals de trets lineals i execució posterior, a edificis religiosos**
- 

**Decoracions arquitectòniques**
- 

**Pintures murals de trets lineals a edificis civils**
- 

**Pintures murals de trets lineals i execució posterior, a edificis civils**
- 

**Conjunts pictòrics per descobrir**

<sup>52</sup> L'autor descriu l'estat de la qüestió del gòtic lineal a València l'any 2007 com "... En València el gòtic lineal tiene muy escasa representación. Se cita la existente en una cámara escondida en el paso a la sacristía de la Catedral valenciana con escenas cristológicas y la del martirio de San Pedro de Verona en la Iglesia de la Sangre de Liria, iglesia en la que son destacables las pinturas profanas de su techumbre".



## La troballa de les pintures

L'encontre i les circumstàncies de la troballa dels conjunts pictòrics ha estat distint depenent dels casos. La notícia de la seua existència, si no estava documentada prèviament, ve determinada la major part de les vegades, pels estudis que es fan a l'àmbit arquitectònic. En la majoria dels casos, les pintures han sigut descobertes durant obres de remodelació dels edificis, tant civils com religiosos, sempre de forma fortuïta i mancant un pla previ d'actuació. Aquest fet ha suposat la replanificació dels treballs tenint compte dels nous elements a conservar, amb més o menys encert, però essent conscients del valor afegit que els elements pictòrics aporten als edificis. També es té consciència, i així es vol pensar, que per desconeixement i ignorància han desaparegut molts d'ells.

Es tenien notícies de conjunts gòtics pictòrics des del s. XIX com són les pintures de Sant Roc de Ternils referenciades per Roc Chabàs a la revista *El Archivo* al 1886, que però, ja no són visibles al 1971 segons Garín (1971: 9)<sup>53</sup>. Els conjunts dels quals es tenen les notícies més exhaustives són els de l'església de Sant Feliu de Xàtiva, on Carlos Sarthou Carreres, l'any 1954 fa una revisió sobre les publicacions i descriu les actuacions que s'han dut i estan portant-se a terme a l'ermita en aquell moment. Seua és una de les crides mes primerenques a la conservació i a una correcta intervenció sobre el patrimoni que s'ha trobat al nostre àmbit, i diu així "... *Tuve la suerte de descubrir las sospechadas decoraciones murales, cubiertas por repetidas lechadas de cal; trabajos que hubimos de suspender por falta de obreros especializados en estos menesteres, y a peligro de su destrucción por el picado*".

Altre exemple de citacions sobre el coneixement d'aquestes pintures, són les de la cambra secreta de la Catedral de València, de les quals es té informació ja des dels anys 40. Durant la guerra civil espanyola l'incendi a la sagristia feu desaparèixer el enteixinat que la dividia en dos plantes i deixà a la vista una finestra gòtica tapiada (Oñate, 1990: 50)<sup>54</sup>. Darrere aquesta tàpia s'amagava un dels més bells conjunts, i el millor conservat de pintura mural gòtica lineal, documentat per l'arquitecte Alejandro Ferrant Vázquez<sup>55</sup> l'any 1941.

Però no serà fins la dècada dels anys 80-90 del passat segle quan ixen a la llum el gros de les pintures que ara es coneixen, amb varies restauracions promogudes per la Generalitat Valenciana. La Conselleria de Cultura va dur a terme intervencions en edificis singulars on es descobriren i intervingueren molts d'aquests conjunts ara conservats. Alguns d'aquests foren: a Lliria les esglésies del Bon Pastor i de la Sang, prospectant murs i restaurant tots els elements apareguts; de la mateixa manera a Xàtiva s'intervenien les esglésies de Sant Pere i Sant Feliu, els Convents de Sant Francesc i Sant Domènec, a més del Palau de l'Ardiaca; a Vilafamés les pintures de l'Església de la Sang; a Alcubles i a la Pobla Vallbona, es descobriren les pintures en unes obres de rehabilitació, igual que a

<sup>53</sup> Al seu article Felipe Garín Ortiz de Taranco, cita Elias Tormo qui el 1923 parla de les pintures, ocultes el 1971 quan ell visita l'ermita: "... *De las pinturas murales que cita Torno no se aprecia nada a la vista. Don Julián Ribera, el sabio filólogo arabista caragentino, pacientemente fue descubriendo al lado del Evangelio, al fresco, bajo la capa de cal que la cubría, una Santa Cena con los nombres de los apóstoles al pie de cada figura. Todo fue perdido bajo una nueva pintura de cal y parece difícil redescubrirlas. Hay otras pinturas y dibujos, blasones de las barras de Aragón quizá en las maderas de la cubierta, poco visibles desde abajo*".

<sup>54</sup> L'autor descriu la cambra i el fet del seu descobriment així "... *Como se sabe, la sacristía del s. XIII, lo más antiguo de la catedral, era en aquellos tiempos una caja fuerte para guardar tesoros. Se llamaba tesorería y allí se custodiaba lo más rico de la Seo o cosas a ella confiadas. En la restauración que hubo que hacer al terminar la guerra de liberación se dio con una cámara alta ...*"

<sup>55</sup> Amb un dibuix conservat al seu arxiu personal, que avui forma part dels fons de la Biblioteca valenciana.

Llutxent, al Palau Vell on unes obres d'urgència permeteren la troballa del conjunt pictòric a la sala noble.

Altres conjunts ja es coneixien abans d'aquest moment i s'intervingueren al principi dels anys 80, com les pintures del castell de Morella, i la primera fase del claustre de Sant Domènec de Xàtiva.

## 2.2. Estudi de les pintures

Com s'ha vist anteriorment, s'han localitzat nombroses restes de pintures murals, distribuïdes per tota la geografia valenciana. Els conjunts pictòrics estudiats responen a distintes temàtiques, amb representacions figuratives, motius decoratius de distinta natura, o línies i formes acolorides que funcionen com a reforçament d'elements arquitectònics. A més, aquestes pintures tenen diversa rellevància històrica i artística, però presenten trets comuns, i és com a continuació es presenten.

En aquesta tesi doctoral, s'exposa la informació distribuïda en **cinc grups**:

- I. Pintures figuratives executades en trets i temps del gòtic lineal.
- II. Pintures figuratives gòtiques de trets lineals i execució posterior.
- III. Pintures tramades (mono o bicromades).
- IV. Pintures de decoració arquitectònica.
- V. Pintures desaparegudes o per descobrir.

Dins aquesta primera discussió, s'exposa la informació citant els conjunts pictòrics ordenats geogràficament, de Nord a Sud. En el títol de cada conjunt s'identifica: la localitat on es troben, l'edifici i la part d'aquest edifici on s'ubiquen.

A aquelles construccions on es troba més d'un conjunt figuratiu, es descriu primerament l'edifici i es fa la introducció historicoartística. A continuació es presenta l'estat de conservació, s'estudien a nivell estilístic i matèric de totes i cadascuna de les pintures identificades, com es troben des de l'accés principal, en ordre invers a les agulles del rellotge, això és, de dreta a esquerra. Als casos de les pintures figuratives d'execució posterior, en edificacions on conviuen amb lineals, no es repeteix aquestos estudis de l'edifici. Als edificis on hi ha representació dels dos tipus (figurativa i arquitectònica), la presentació es fa de forma conjunta.

Aquesta presentació de *l'statu quo* en cadascú dels conjunts pictòrics conservats, ens ajuda a assolir el seu coneixement i a realitzar l'estudi comparatiu que es presenta al capítol posterior.

Per a fer l'estudi d'una manera sistemàtica en aquesta tesi, s'ha seguit la presentació esmentada de cadascuna de les pintures amb el format anomenat "fitxa tipus", que s'exposa a continuació:

### LOCALITAT. EDIFICI. Capella o sala

**Edifici**

**Localització dins l'edifici. Temàtica**

**Introducció historicoartística**

**Estat de conservació**

**Anàlisi estilística**

**Anàlisi de components**

Així la seqüència de pintures gòtiques localitzades i que s'estudien a continuació, es distribueix de la següent forma:

2.2.1. Pintures figuratives executades en trets i temps del gòtic lineal.

1. **Castellfabib.** Església de Ntra. Sra. Dels Àngels.
2. **Vilafamés.** Església de la Sang.
3. **Alcubles.** Església de sant Antoni Abat.
4. **Llíria.** Església de la Sang.
5. **València.** Palau d'En Bou. Sala Noble. Mur lateral.
6. **València.** Catedral Metropolitana.
7. **València.** Església de Sant Joan de l'Hospital.
8. **València.** Convent del Carme.
9. **Xàtiva.** Convent de Sant Domènec.
10. **Xàtiva.** Ermita de Sant Feliu.
11. **Llutxent.** Palau-Castell. Sala Noble.
12. **Gandia.** Palau dels Borja. Sala de la Cinta.

2.2.2. Figuratives gòtiques de trets lineals i execució posterior.

1. **Morella.** Convent de Sant Francesc. Aula Capitular.
2. **Castellfort.** Ermita de la Mare de Déu de la Font.
3. **Castellfabib.** Església Ntra. Sra. Dels Àngels.
4. **Ademús.** Ermita de *la Virgen de la Huerta*.
5. **Sagunt.** Hostal de *la Castellona*.
6. **Alcubles.** Església de Sant Antoni Abat.
7. **Llíria.** Església del Bon Pastor.
8. **La Pobla de Vallbona.** Església de Sant Jaume.
9. **Xàtiva.** Església de Sant Pere.
10. **Ontinyent.** Palau de la Vila.

2.2.3. Pintures geomètriques monòcromes.

1. **Catí.** Palau de la Vila. Llotja.
2. **Ontinyent.** Palau de la Vila.

2.2.4. Decoracions arquitectòniques.

2.2.5. Pintures desaparegudes o per descobrir.

1. **Cogullada.** Carcaixent. Ermita de Sant Pere de Ternils.

### **2.2.1. Pintures figuratives executades en trets i temps del gòtic lineal**

En aquest apartat es presenten les pintures identificades que responen als trets estilístics definits per Gudiol (1955) com gòtic lineal o inicial

## CASTIELFABIB. RACÓ D'ADEMÚS. Església de Nostra Senyora dels Àngels

### Edifici



Font: A. Rubio 2015

Vistes generals de l'església-fortalesa, exterior des de l'accés del carrer i interior des de l'altar

Aquesta Església està catalogada com a Bé d'interès cultural des del 2008 amb el codi 46.09.092-001<sup>56</sup>. Presenta una original tipologia arquitectònica, donat que es desenvolupa a l'interior de la torre del castell. La reconquesta cristiana de l'antic regne de València començà justament per aquesta localitat el 1210, quan Pere II d'Aragó prengué la ciutat, que fou recuperada posteriorment pels musulmans. Jaume I la reconquistà de nou, i en 1273 al tractat d'Almizra dóna els drets de cobrar les delmes a la Ordre del Temple, que en 1319 passa a la de Montesa. Mostra de la importància de la vil·la va ser que fou Seu del Sínode convocat pel Bisbe ~~Don~~ Elies el 1363. A partir de 1364 són nombroses les referències a conflictes bèl·lics amb Castella que devastaren el castell i la Vil·la.

L'església parroquial s'encontra ubicada al quart nivell d'una torre del castell de Castellfabib. Es va construir sobre un cingle junt al riu *Ebrón*, salvant el desnivell mitjançant tres pisos.

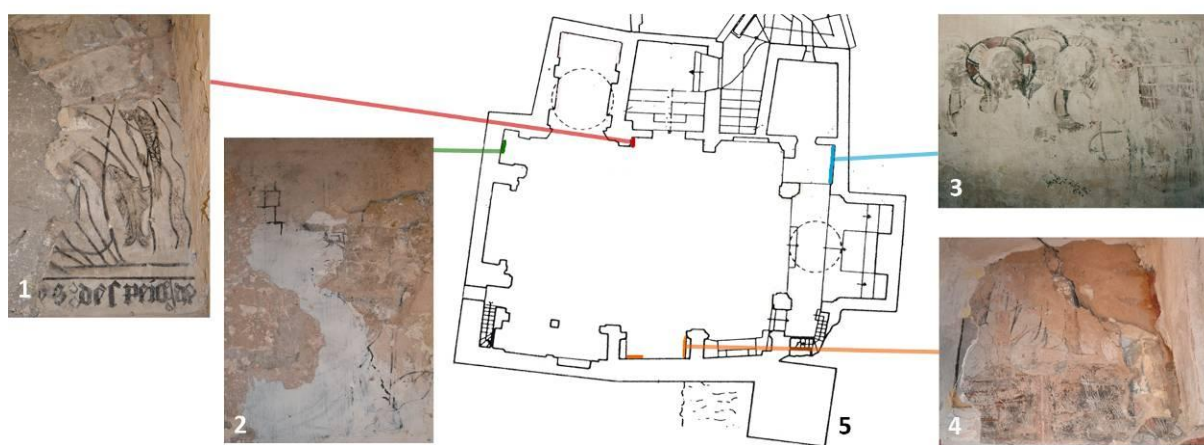
La primitiva església data del s. XIV, té planta rectangular, i fou l'antiga sala d'armes. L'altar està orientat a l'est i en un principi els murs capcers eren plans. Presenta l'espai interior dividit en 4 crucies separades per tres arcs torals. Hi ha capelles entre contraforts amb voltes de creueria<sup>57</sup>, les

<sup>56</sup> Informació disponible a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana. [http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=63](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=63) [Darrera consulta el 03.01.14].

<sup>57</sup> A la fitxa tècnica disponible a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana [http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=1894](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=1894) [Darrera consulta el 14.01.2014], es descriu l'arquitectura de la següent manera: "... en la unión de los arcos fajones con los estribos de los contrafuertes aparece una imposta que recorre las capillas en su interior. Así mismo esta imposta se convierte en la parte superior del capitel de las pequeñas columnas que, semiempotradas en el contrafuerte, sirven de base al arco apuntado de entrada a las capillas. Este tipo de soportes se podrían clasificar dentro de la esfera de influencia cisterciense por carecer de adornos y adoptar la forma conocida con el nombre de «cul-de-lamp»".

claus dels quals presentaven escuts heràldics -malauradament sols ens han arribat els de la 2<sup>a</sup> i 3<sup>a</sup> del costat de la epístola-. Aquestes capelles presentaven pintures murals sobre el suport murer de maçoneria, morter de calç amb carreus -on es combinen pedres d'extracció local- a les bases i cantons.

Vestigis de l'antiga construcció són tres finestrals de caràcter gòtic que podrien datar-se de principi del s. XIV dins el gòtic civil aragonès, i l'enteixinat original de fusta a dos aigües que ja no existeix. La fracció corresponent a la 1<sup>o</sup> i 2<sup>o</sup> crugia era la més antiga i presentava característiques mudèjars, conformat per un entaulellat doble, amb policromia de molta qualitat. Les biguetes presentaven entalladures lineals en forma de dents de serra que recorrien tota la longitud.



Font: 1 –Sant Cristòfol-, 2- Santa Bàrbara-, 4 –Anunciació de la Verge Maria-, A. Rubio 2015; 3-Retaule de la Passió-, P. Cervera 1998; Font Plànol 5- Erca S.L. [a] Informe final de restauració, inèdit. *Informe de la Iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles de Castielfabib*. Modificat per A. Rubio 2015

Ubicació de les pintures identificades al plànol de l'església

El temple presenta restes de diversos conjunts pictòrics. El més extens i important és el del retaule de la passió de Crist, a la capella esquerra de l'altar major. Altres són restes d'un Sant Cristòfol amb un donant de l'obra als seus peus, i que palesa les modificacions arquitectòniques sofertes a l'edifici, donat que aquest conjunt continua rere l'arquitectura actual. Un altre conjunt presenta restes de vestidures (una possible anunciació) amb decoració floral realitzada per estampació, que a la part inferior representa un escut entre cortines, segurament d'execució posterior a les anteriors. Per últim s'han identificat restes d'un personatge femení al mur dels peus de l'església, al costat d'un dels finestrals gòtics, que tot i que respon als canons del gòtic lineal, podria ser però de factura més tardana.

### Capella lateral esquerra de l'evangeli. *Escenes de la passió de Crist i restes d'un sant*



Font: A. Rubio 2015

A l'esquerra i al centre vista general de la capella i dels panells rere els que es conserven les pintures; a la dreta cala de prospecció on s'aprecien restes d'un altre retaule pictòric

#### **Introducció historicoartística**

A la capella lateral a l'esquerra del presbiteri, sobre un mur de 2,40 m d'amplària, es localitzen aquests dos conjunts pictòrics, que ocults per capes afegides de pintura i fustes que els protegeixen, impedeixen conèixer si formen part d'un mateix conjunt.

Les restes conservades del retaule de la passió ocupen la part alta del mur, i continuen per dalt de l'arc dret que el separa de la zona de l'altar major. Responen al model de retaule, on diverses escenes expliquen passatges de la vida de Crist, en aquest cas de la passió. Es desconeix si continuaria el retaule a la part inferior, donat que la policromia es trobaria desapareguda per la inclusió d'un arc de descàrrega, i sols s'observen els "marcs" que delimiten el canvi d'escena. Segons la mesura del mur i la seua distribució es calcula que aquestes escenes tenen com a màxim 80 cm d'amplària, i els personatges entre 35-50 cm d'alçada.

A la part central del parament sota l'arc que els separa, hi ha una cala de prospecció feta sobre el morter original. En aquesta finestra oberta entre els elements no originals s'observen restes d'un altra representació. No es pot contemplar la imatge completa de l'escena, donat que no s'ha descobert totalment, però allò que ha quedat visible permet identificar els següents elements: un escut amb una creu blanca sobre fons roig, una espasa i una pota negra de grans angles, corresponents a una bèstia que podria ser un dragó o un dimoni. Tots aquests elements fan pensar que el que es representa pugua ser un Sant Jordi o un Sant Miquel. La imatge del personatge té unes dimensions majors que les figures de l'escena sota les que s'ubica, presenta una rica combinació de colors, tot i que la paleta cromàtica és escassa, com succeeix a la resta de conjunts pictòrics que es troben a l'església.

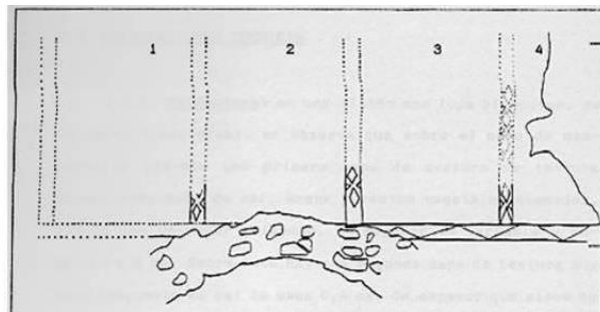


### Estat de conservació

El conjunt del retaule de la passió fou intervingut a finals del s. XX per l'empresa ERCA *Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico S.L.* Existeix l'informe de restauració<sup>58</sup> sobre els estudis previs i de materials. En finalitzar les obres de restauració es cobriren les pintures amb una fusta per *conservar-les*, i així es troben fins al dia d'avui.



Font: F. Cervera 1998



Erca S.L. [a] Informe final de restauració, inèdit.

*Informe de la Iglesia de Ntra. Sra. De los Ángeles de Castielfabib*

Vista general de les restes conservades, i esquema de la distribució de les escenes

Observant les fotografies<sup>59</sup> de les quals es disposa sobre l'estat anterior a aquest cobriment, es descriu l'obra i l'estat de conservació en que es trobava en aquell moment.

El parament murer presentava importants esquerdes estructurals que feien perillar el conjunt pictòric. Els morters i capa de preparació tenien una consistència molt dèbil amb nombroses pèrdues, i la pel·lícula pictòrica es trobava molt disgregada amb manca de consistència de l'aglutinant, el que havia provocat grans pèrdues de policromia. Sobre la pintura existia una important capa de pols i escorrenia d'aigua amb fang, degut a l'acció de la filtració d'aigua en unes cobertes deficientes, ja intervenides.

A la meitat inferior del conjunt, baix les dos escenes identificades, s'intentà descobrir un arc, provocant la pèrdua irreversible de morters i capa pictòrica.

L'escena corresponent al que seria el Sant Jordi o Sant Miquel, com s'ha apuntat, sols ha estat descoberta parcialment. La resta del conjunt encara queda oculta per les capes superposades de calç i morters que les oculten. Va hi haure una actuació sobre la pintura descoberta en aquesta prospecció murària, la policromia es va netejar i consolidar, intensificant així els colors que s'observaven esmortits. Són visibles encara elements impropis com pedaços de morters o claus metàl·lics.

### Anàlisi estilística

Les figures responen als trets distintius del gòtic lineal, colors plans i figures perfilades en negre sobre un fons monocromàtic que manca de protagonisme. La paleta de color és escassa: blanc,

<sup>58</sup> Dipositat a l'arxiu de la Conselleria de Cultura de València localitzat a l'Institut Valencià de Conservació i Restauració, a la seu de València, on s'ha pogut consultar.

<sup>59</sup> S'ha tingut accés a un gran nombre de fotografies de detalls, facilitades per l'arquitecte responsable de la intervenció Francisco Cervera.

negre, roig i mescla dels anteriors, i s'aprecia l'ús en la gradació dels colors per obtindre volum<sup>60</sup>. A més al disseny de les representacions, no existeix una relació de proporcionalitat entre els distints elements.

La pintura mural que es conserva, presenta part de quatre episodis de la Passió de Crist, emmarcades per sanefes geomètriques de cromatisme reduït. De les restes de quatre escenes que es conserven, corresponents als espais 1, 2, 3 i 4, sols es pot identificar elements de dos d'elles, les ubicades a la dreta, i són l'entrada de Crist a Jerusalem el diumenge de rams -escena 3- i el sant sopar, -escena 4-. Les escenes ubicades a l'esquerra corresponent als espais 1 i 2, presenten molt poques restes, que no permeten identificar-les. A l'episodi del Diumenge de Rams s'identifica clarament la figura de Jesucrist sobre un ase, i beneint amb la ma dreta amb els dos dits alçats, baix ell un mant ha estat estès sobre el sòl per a que passés per damunt. Nombroses figures representades al voltant porten banderins, branques i altres elements. A la dreta de l'escena es pot identificar una torre que podria representar la ciutat de Jerusalem. A la quarta escena, que s'identifica com la del Sant Sopar -per similitud amb nombroses obres de la mateixa temàtica-, només es conserven els peus quasi frontals dels personatges, baix un element horitzontal, que s'identifica amb la tovalla que cobreix la taula.



Font: F. Cervera 1998

A l'esquerre, vista general de l'escena de l'Entrada a Jerusalem el diumenge de rams. A la dreta escena dels Sant Sopar on s'observen els peus dels apòstols



Font: F. Cervera 1998

Detall d'alguns dels rostres conservats a les dues escenes de l'entrada de Crist a Jerusalem i del Sant Sopar

<sup>60</sup> Com a les obres romàniques i com bé explica Cennini (1998: 121), coneguda com la teoria dels tres bols explicat detingudament al capítol 3 *Resultats*, apartat 322 *Coneixement actual dels materials pictòrics de l'època gòtica*, punt III *Capa pictòrica*.

A l'informe de restauració (aportat per l'empresa ERCA), es relaciona la similitud en temàtica i disseny compositiu, amb el Frontal d' Espinelves, obra gòtica catalana que Gudiol estableix com a nexa entre la pintura sobre taula i la pintura mural, que l'autor data de finals del s. XII.



Font: F. Cervera 1998

Detalls de l'escena de l'entrada de Crist a Jerusalem: potes de l'ase i peu de Crist .

Les restes visibles del conjunt pictòric a la part baixa del mur permeten identificar part de vestidures d'un personatge. A la part dreta es veu l'escut amb una creu blanca sobre fons roig perfilat tot en negre, i sobre aquest element heràldic, el que sembla ser restes de la representació d'un braç. A l'esquerra restes de vestits que es creu ser d'un Sant Jordi i als peus de l'escena una figura animal de tons terrosos amb grans garres perfilades en negre. El fons del conjunt està fet amb color taronja.

### Anàlisi de components

Fins aquest moment no s'ha realitzat un estudi analític dels materials constitutius. A la última intervenció duta a terme per l'empresa ERCA, es descriu una estratigrafia observada en lupa binocular. S'explica que, sobre el mur de maçoneria hi ha una primera capa de morter de textura gruixuda i d'espessor variable, però sempre de més de 2 cm. Es tracta d'una amalgama de calç, sorra i restes vegetals, que són aquestes últimes les què aporten un to grisós. Sobre aquesta s'identifica una capa de textura molt fina, composta per calç, d'uns 4 mm de grossària; s'observen dos estadis, la part en contacte amb el morter de calç i sorra més blanca, i un altra part que rep la pintura i que es troba acolorida per la penetració del pigment. Finalment a l'estrat més exterior es troba la capa pictòrica d'uns 16 mm de grossària.

A l'escena inferior del sant, per les restes visibles s'observen els colors propis i bàsics de les pintures d'aquesta època: blanc, roig i negre, amb gradacions dels mateixos. A més en aquest cas s'observa l'existència de pigments terrosos. A falta d'analítica s'ha identificat visualment: un pigment de color taronja al fons de l'escena (es pot pensar que es tracte del pigment mini), i a l'escut i línies del vestit, blanc de calç, pigment negre als perfils de les figures i terres obscures per al drac. Aquestos materials observables a les fotografies, han estat més difícils d'identificar in situ durant l'última visita, donat el pitjor estat de conservació que presenta la pintura en l'actualitat.





Font: F. Cervera 2008

Font: A. Rubio 2015

A l'esquerra i al centre detall de la intervenció al conjunt pictòric al centre del parament; a la dreta estat actual de la sala de prospecció on s'aprecien les restes de dos de les escenes

### Capella lateral epístola. *Sant Cristòfol i donant*



Font: A. Rubio 2015

Vista general de la ubicació de les pintures i que continuaria per l'exterior –senyalada amb fletxes- de la porta d'entrada

#### Introducció historicoartística

Aquestes restes figuratives es troben sobre el parament lateral de l'arc diafragmàtic localitzat a l'esquerre de la porta d'accés al temple, i formen part d'una escena general que inclou les restes de dissenys d'uns peixos. Com s'ha comentat, aquest edifici ha sofert nombroses intervencions, i en alguna d'elles per modificació de la ubicació del mur d'entrada i l'obertura d'un arc es pergueren les restes policromades que manquen i que completarien el conjunt. Als fragments conservats s'aprecia parcialment la figura d'un sant, el suposat donant de la pintura agenollat a la dreta, a la part inferior peixos dins l'aigua, i part d'una inscripció gòtica als peus on es llegeix [...] *s:det:peia* [...<sup>61</sup>].

#### Estat de conservació

L'escena no està completa per cap dels laterals. La part dreta continuaria rere el mur d'entrada, que és posterior i no està travat amb l'arc diafragmàtic. A la part esquerre, la inclusió de nous arcs va fer perdre el suport i la policromia per aquell lateral. El mateix succeeix per la part alta, on l'escena es perd per la inclusió de nou material constructiu que eliminà l'original.

L'escena es divideix en dos espais, en la zona superior on apareix la part figurativa, que no s'ha intervingut, i la inferior que sí va estar restaurada l'any 2005 per tècnics de la Universitat Politècnica de València.

<sup>61</sup> Consultat amb les documentalistes M. Dolores Rubio Mifsud i Úrsula Ferrando Guerola, i l'historiador Juan Vicente Marin Devesa el 27.08.2015 s'entén que la transcripció de la part llegible d'aquesta inscripció és: " :det peia:" significaria *det=debet* (s. XIV); *peia poenitentia* (s. XIV), que podria correspondre a "deure de confessió". A continuació de *peia* hi ha un grafisme amb floritura i començaria una nova frase. Aquest text exhorta els fidels a rebre el sagrament de la confessió i manifesta el fet de la protecció de la figura del Sant Cristòfol contra la mort sòpita o *mala mort* sense confessió, i reforça la identificació del personatge com a tal.

A la part superior, els morters presenten descohesió a les vores, nombroses pèrdues i abundant pols i brutícia superficial. Hi ha moltes restes de morters afegits que impedeixen observar correctament la policromia original.

A la part inferior, la zona ja restaurada on es representen els peixos i la inscripció esmentada, el procés dut a terme consistí en una neteja físico-química, consolidació les zones de policromia, i reintegració cromàtica dels mancances de color.

### **Anàlisi estilística**

Com s'ha comentat l'escena està mutilada, tot i això es pot identificar el motiu representat. Presenta a la part superior restes de la túnica blanca i capa roja del sant que s'identifica com Sant Cristòfol. Es pensa que es pot tractar d'aquest sant tan venerat a l'època medieval, pel fet que corroboren a l'alçada del muscle del sant, restes del que seria el peu i part de la túnica d'un personatge més menut, corresponent al Jesús. Un poc més amunt d'aquestes restes i a la dreta t'identifica un element rodó que podria ser l'orbe que Crist xiquet porta a la ma. A l'esquerre ja quasi sobre els carreus, hi ha restes de policromia en forma d'escames o raïm, i dos línies corbes ascendents que correspondrien a part de la palmera que Sant Cristòfol porta en quasi totes les representacions.

Aquesta advocació a Sant Cristòfol fou de gran profusió durant l'edat mitjana, era el patró contra la mort sòpita, sense confessió, o també coneguda com la *mala mort*, molt temuda a aquesta època. El nom Cristòfol, significa en grec "Porta Crist", i aquesta expressió que primer s'entenia de forma espiritual, es va interpretar després de forma literal. La imatge representa la tradició popularitzada per la *Llegenda Àurea*, de l'home que havia portat Crist als muscles (Reau, 1997: 354)<sup>62</sup>.

Al voltant de la figura a la part superior, el fons es troba decorat amb estampacions en negre i roig del que semblen ser flors, una d'elles de color negra es posa sobre l'orbe i sembla la creu que el remata. Al cantó superior dret de l'escena apareix un element que no s'aconsegueix identificar.

A la part dreta als peus del sant hi ha agenollat la imatge d'un personatge, que es suposa el donant de la pintura, cegat parcialment pel mur d'entrada. Aquesta figura amb les mans juntes en actitud orant, té unes dimensions molt reduïdes respecte al personatge principal. Les imatges en tot aquest espai es construeixen amb colors plans perfilats en negre, característic de les pintures d'aquest període. Responent als mateixos cànons, la paleta de color és sumària però ricament utilitzada, roig, blanc, negre, amb modulacions i mixtures dels pigments per aconseguir l'efecte de volum a les vestidures.

---

<sup>62</sup> Aquest sols podia ser un gegant que havia, orgullós de la seua força, decidit servir l'home més poderós de l'univers. Després de diversos desenganys i convençut per un ermità, es decidí servir Crist, i per complaure'l es va dedicar a ajudar a pelegrins i viatgers a creuar un riu perillós. Un dia un nen li demanà que el portara als muscles, i la càrrega anava fent-se tan pesada que el gegant va haver de recolzar-se al tronc que duïa. En arribar a l'altra vora del riu el xiquet es donà a conèixer com Crist i per provar-ho li digué al sant que plantara el bastó a terra, que es va transformar en una palmera datilera.



Font: A. Rubio 2015

A l'esquerre detalls de la part superior del Sant Cristòfol, al centre detalls de la part inferior on s'observa el donant, i a la dreta conjunt dels peixos en l'aigua amb inscripció de caràcters gòtics

La part més baixa de la composició correspon al riu que el sant ajuda a creuar als vianants, i a la part inferior l'esmentada inscripció, aquestes restes presenten un marcat caràcter bicromat. L'execució de la policromia ha estat sobre el fons propi de la preparació, s'ha aplicat les línies que marquen el dibuix de les ones de la inscripció, i dels peixos, són els únics elements figuratius, i es coloren amb una tinta plana de color terrós. Tots aquestos elements, presenten sota la línia negra un marró tipus sanguina, que podria correspondre al disseny preliminar, intensificat en negre pel mateix autor.

### Anàlisi de components

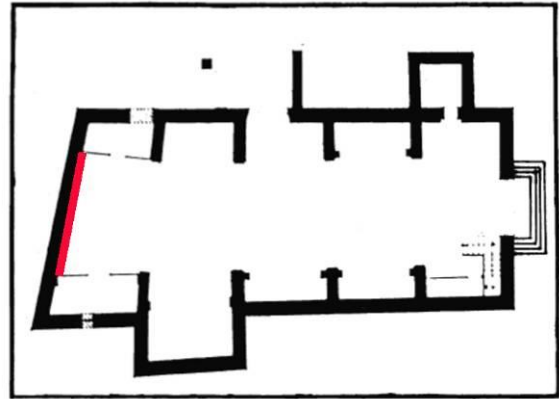
No existeix analítica feta, però per l'estudi visual, es suposa que al igual que la resta de paraments de l'època en aquest edifici, el material constructiu sustentant del conjunt és la tàpia i parcialment carreu. En aquest cas la pintura s'executa als carcanyols d'un dels arcs, sobre un gruixut morter de regularització de calç i sorra, i damunt aquest la capa de preparació d'algeps que rep la capa pictòrica.

Les restes visibles deixen veure els molt intensos el colors: blanc, roig i negre, amb les carnacions molt compactes, fetes per mixtura del roig i blanc. Visualment es pot esbrinar per la saturació del color i tonalitat, que es tractaria d'un blanc de calç, un roig vermelló (HgS) i un negre d'ossos o carbó.



## VILAFAMÉS. Església de la Sang.

### Edifici



Font: [http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=1894](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=1894)  
[Darrera consulta el 14.01.2014]

Font Plànol: G. Clausell 1988

[a] Excavaciones arqueológicas en la Iglesia de la sang (Vilafamés-Castellón). 1987-1988. *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló*. Tom 13. Castelló, 1987-88. Modificat per A. Rubio 2015

A l'esquerre, vista general del conjunt monumental, i a la dreta plànol de l'església amb la ubicació de les pintures

L'edifici està catalogat com a Bé d'Interès Cultural (BIC) des de 2005<sup>63</sup>, junt amb el Castell i els llenços de la muralla, amb els que forma el conjunt catalogat amb el codi 12.05.128-006.

Està localitzat a la part més alta de la població, sobre la roca i conserva restes d'època romana i musulmana. Després de la reconquesta el Castell fou donat a l'Ordre de l'Hospital de Jerusalem, passant més tard a l'ordre de Montesa, i malgrat haver sofert nombroses intervencions, conservà la seua antiga estructura.

El temple, que es troba dins el conjunt d'origen musulmà fortificat, és de construcció gòtica. La planta de l'església està superposada a un aljub possiblement d'època musulmà que funcionà com a cripta, i dins el qual es conserven tretze arcs apuntats que sustenten el temple superior (Clausell, 1988:345). El temple és d'una sola nau amb quatre arcs que formen capelles entre contraforts, i amb coberta a dos aigües; està orientat al est, presenta una porta d'accés al nord i una als peus, al parament oest.

Tota l'església va sofrir una redecoració barroca que ocultà els paraments originals, que amb conseqüència ocultava també les pintures murals gòtiques que els decoren.

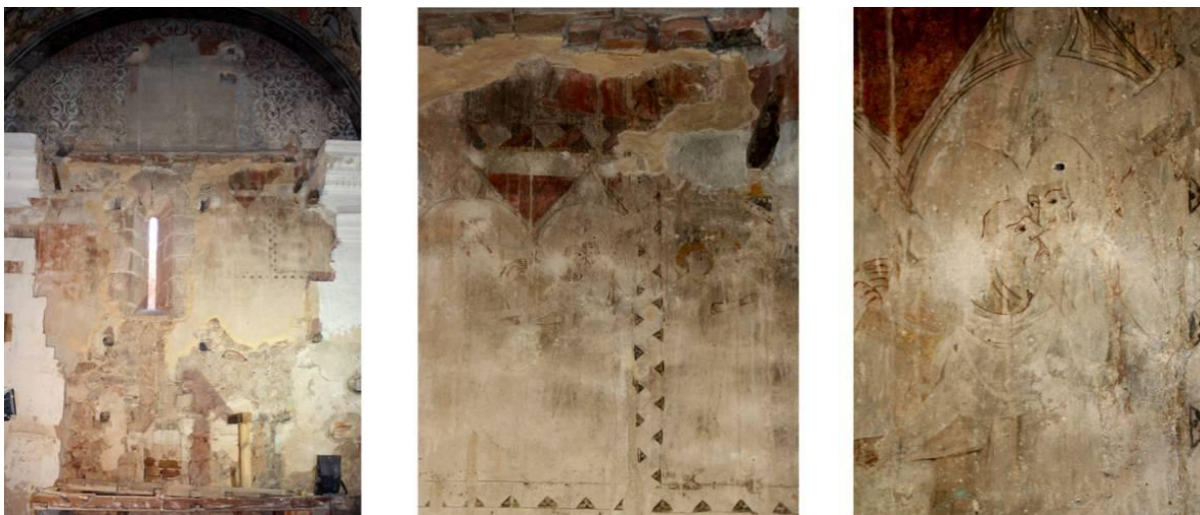
<sup>63</sup> Informació disponible a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana. [http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=1894](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=1894) [Darrera consulta el 14.01.14].



### Mur capcer del presbiteri. *Retaule de temàtica per identificar*

#### Introducció historicoartística

La pintura mural gòtica que es troba al mur capcer del Presbiteri és la decoració original del temple. El conjunt va ser descobert darrere el retaule major de fusta que decorava el presbiteri. Originalment la pintura tenia unes dimensions molt més grans que les restes conservades, ja que part ha desaparegut, i part queda encara parcialment ocult sota els morters i decoracions barroques d'algepseria.



Font: A. Rubio 2009

A l'esquerre vista general de les pintures, al centre de la part dreta de la finestra, i a la dreta detall dels personatges

#### Estat de conservació

Es conserven restes pictòriques en menys d'un 20% del que seria el total original policromat. Tot i que es conserva la capa última de preparació, la policromia presenta un lamentable estat, molt perduda i desgastada, sols visible en menys de la meitat de la superfície conservada.

Les pintures ocupen la zona central del parament, l'espai lateral a ambdós costats de la finestra que es correspon a l'alçada de la mateixa. La part superior del conjunt va desaparèixer, suposadament a la reforma barroca, s'aprecia el límit de les pintures conservades a la part superior per la línia de les rajoles de fang cuit. Als laterals es comprova que la superfície policromada continua rere el lluit afegit, que caldria eliminar per a la recuperació de la totalitat del conjunt pictòric.

Tota la pintura presenta problemes de cohesió dels morters i de la policromia. S'observen marques que palesen els problemes de filtració d'aigües que ha patit, són evidents les marques d'escorrenties, les restes de fang i materials afegits en superfície. El morter de preparació presenta pèrdua de material, la superfície té un aspecte texturat, granulós, està molt disgregat. El seu aspecte queda molt lluny del que va ser l'original, una superfície fina i polida treballada per rebre la capa pictòrica.

També s'observen nombrosos afegits de morters d'altres característiques, fruit de les contínues remodelacions que ha patit l'edifici. Concretament a aquest parament són visibles restes de fustes

de l'antic ancoratge al mur, pertanyents al retaule que hi havia a l'altar major, a més les mancances de material original provocades per les que hi ha hagut i que ja han desaparegut.

Les pintures varen ser intervingudes l'any 2007, posteriorment al seu descobriment baix la redecoració de l'església. En aquell moment es va dur a terme un procés d'intervenció d'urgència, que va consistir en la consolidació, neteja de les restes visibles, i una reintegració cromàtica parcial d'alguns dels elements.

### **Anàlisi estilística**

Es tracta de la representació d'escenes, de temàtica no identificada, a mode de retaule. Aquestes escenes estan separades per greques geomètriques, i els personatges estan emmarcats per una arquitectura fingida d'arcs trilobulats<sup>64</sup>. Queden restes molt mutilades de deu escenes, sis al costat dret de la finestra gòtica central, i quatre al costat esquerre, les policromies de les quals no són suficients per identificar el que representen. En elles representen personatges entre 35 i 50 cm d'alçada, malgrat que en la major part del casos no estan complets. S'observa a la part dreta de la finestra i en les escenes superiors de les pintures conservades, el que semblen les zones baixes de les vestidures i peus d'uns personatges, i a les escenes inferiors els torsos incomplets d'altres figures.

Pel que fa a la iconografia, es pot hipotitzar envers la temàtica representada, a partir d'una de les escenes on s'observen dos personatges amb els rostres molt junts. Podria tractar-se de l'escena de la Visitació de Santa Isabel a la seua cosina, la mare de Déu, o del bes de Sant Joaquim i Santa Ana davant la porta daurada. En qualsevol dels dos casos es podria afirmar que es tracta d'un retaule pictòric dedicat a la vida de Maria<sup>65</sup>.

Es distingeixen alguns elements dispersos com són les greques, marcs de separació de les escenes; així com cares, nimbus, mans i peus, a més de vestidures i barrets de personatges.

La paleta de color és escassa, s'observa la utilització profusa dels pigments terrosos com són el roig almagra en els fons i vestidures, negre en els perfilats de les figures i greques, el groc a les aureoles imitant l'or, i algun punt de pigment roig vermell. També s'ha identificat blau obscur als fons d'alguna escena.

---

<sup>64</sup> Aquestos arcs i arquitectures recorden els de la pintura del reconditori de la catedral, les sanefes geomètriques, entre d'altres es relacionen amb les de les pintures dels retaules de Sant Feliu de Xàtiva i els de Castellfabib.

<sup>65</sup> Es compara la imatge que presenta Marisa Melero (2005: 135) a l'escena de la Visitació de Maria a la seua cosina Isabel, i el dubte de Sant Josep del retaule de la Mare de Déu a l'església de Santa Maria de Marinyans, de 1342, i conservat a l'església parroquial de Serdinyà (Conflent, Llanguedoc-Roselló) sembla que la composició de les pintures de Vilafamés coincideix amb les formes que es mostren a la publicació, i que correspondria amb la mateixa escena.



Font: A. Rubio 2009

Vista de detall d'alguns dels personatges i continuïtat del lluits gòtics sota les capes afegides

### Anàlisi de components

Segons estudi visual, el mur original és de maçoneria amb carreus de formes irregulars i pedra de rodé de grans dimensions, visible a la part inferior del mur. Sobre el suport murer s'estén el morter de preparació de calç i sorra per a regularitzar la superfície, un morter on l'àrid de riu té unes dimensions reduïdes i variables. Sobre aquest morter de calç un lluit d'algeps molt fi que rep la policromia opatitzant el conjunt. Encara que es desconeix la tècnica emprada a la capa pictòrica, l'estudi organolèptic fa pensar que es tracte d'una pintura realitzada amb tècnica al sec<sup>66</sup>, tot i que es desconeix però, el tipus d'aglutinant.

Els pigments emprats, escassos es corresponen amb pigments ferrosos: roig almagra, ocre, terra marró, blanc (que es suposa de calç), i negre per perfilar figures i geometries. A aquestos s'afegeixen un groc intens, a més traces observables de prop del que sembla roig vermelló (HgS), i un blau grisós (segurament mescla de blanc i negre conegut com *blau dels pobres*). Els blaus coneguts i usats a l'època eren principalment d'importació i d'alt cost econòmic (el lapislàtzuli, l'atzurita) tret de l'aerinita, molt usada a la pintura mural romànica catalana i obtinguda de jaciments als Pirineus. Per tal d'obtindre tonalitats blavoses en superfícies àmplies, s'aplicaven bases grises i sobre elles es matisaven amb pigments foscs. Aquestos blaus falsos es produïen amb pigment negre de carbó i que podien ser matisats amb altres pigments. La tonalitat blava que s'aconsegueix en aquestos casos es un efecte òptic, l'espectador així espera observar-ho i és el resultat de la difusió de la llum a través de les partícules de carbó. Hi ha nombrosos exemples de l'ús del gris com a fals blau<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Segons informe final aportat per l'empresa *Estudio Métodos de la Restauración s.l. (EMR)* l'any 2007.

<sup>67</sup> Boularand (2010: 54) presenta un interessant estudi dels aspectes tècnics de les pintures medievals i en concret dels pigments, recolzats amb anàlisis químiques. Dos d'aquests conjunts pictòrics analitzats i on s'ha identificat l'ús de falsos blaus són les pintures de Sant Vicens d'Estramariu i a Santa Maria de Taüll.

## ALCUBLES. Església de Sant Antoni

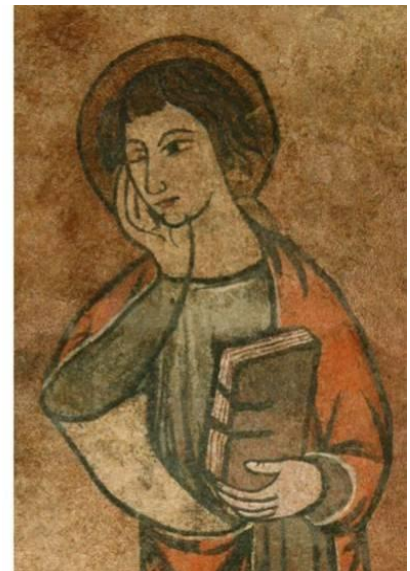
### Edifici

Les pintures es trobaren a l'actual sagristia de l'Església de Sant Antoni Abat, edifici classificat com a Bé de Rellevància local (BRL) amb el número 46.10.018-005<sup>68</sup>. La sagristia va ser el primer oratori del temple datat del segle XIII, i és la part més antiga conservada. Aquesta sagristia formaria part de la primitiva església, transformada al llarg dels segles fins conformar l'actual edifici.

Les dos pintures que ens ocupen s'ubicaven originàriament al mateix lloc, sobreposades; la de factura més tardana, on es representen escenes de la *vida de Sant Antoni* es va executar sobre la més antiga, *el Calvari*.

Junt a aquestes dos pintures hi havia una inscripció que en lletres gòtiques explicava dades sobre l'autoria de la pintura de Sant Antoni.

### Pintura arrencada de la primitiva església. *Calvari*



Font: A. Rubio 2014

Vista general del conjunt i detall de la figura de Sant Joan

### Introducció historicoartística

El 1988 es realitzaren obres a la sagristia, que sols tenia una altura, per fer-ne dos altres més i va ser llavors quan es descobriren les pintures<sup>69</sup>. Es dugué a terme un procés d'arrencament poc habitual, pel fet que existien dos estrats pictòrics superposats de gran valor, que van ser separats i transportats cadascun a un suport exempt: el *Calvari* que es presenta ací, i el *Retaule de Sant Antoni* que s'exposa al punt següent.

<sup>68</sup> Informació disponible a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana. [http://www.cult.gva.es/dgpa/brl/Detalles\\_brl.asp?IdInmueble=2014](http://www.cult.gva.es/dgpa/brl/Detalles_brl.asp?IdInmueble=2014) [Darrera consulta el 14.01.14].

<sup>69</sup> Canviat de lloc la nota del final del paràgraf a ací Alcaide, E. *Estudio del Patrimonio monumental y artístico de Alcubles*. Disponible en la Web: [http://www.alcublas.es/es/sites/alcublas.portalesmunicipales.es/files/ESTUDIO\\_PATRIMONIO\\_ALCUBLAS.pdf](http://www.alcublas.es/es/sites/alcublas.portalesmunicipales.es/files/ESTUDIO_PATRIMONIO_ALCUBLAS.pdf) [Darrera consulta el 6.01.15].

Conta la llegenda, que en 1236 Jaume I. va pregar davant aquest *Calvari*, quan va estar a la població d'Alcubles abans de conquerir València, així, la veu popular data l'obra del s. XIII.

### **Estat de conservació**

Les pintures es localitzen actualment al presbiteri de l'església, el calvari es situa al lateral de l'epístola. Han estat transportades a un suport exempte inert d'*Aerolam*® on es conserven després d'un doble procés d'arrencament.

La capa de morter que es conserva és molt subtil, i està adherida a una tela de trama tancada molt resistent no identificada. A la intervenció de restauració que es va fer l'any 2004, es va reconstruir la superfície faltant amb una preparació semblant al morter en color neutre, fins recuperar les dimensions màximes del conjunt pictòric, i es van reinterpretar cromàticament a puntillisme, les mancances de policromia.

### **Anàlisi estilística**

Les figures representades sobre un fons monocrom tenen unes dimensions importants, són les més grans de totes les que es coneixen, fan un total de 95 cm d'alçada; sols les mans de la Mare de Déu ja fan 12 cm. Les figures de colors plans i perfilats en negre, encara que hieràtiques són naturalistes, amb plecs a la roba i expressió al rostres. La paleta de color encara que escassa, està molt treballada mesclant colors; es troben roig, blanc, negre, verd i tons terrosos. Les carnacions i les tonalitats dels elements metàl·lics s'aconsegueixen mesclant els pigments anteriors.

### **Anàlisi de components**

No existeixen anàlisis de materials, no es coneix la tècnica emprada, encara que la bibliografia la descriu com un fresc. Les vicissituds que ha sofert l'obra han fet que es desvirtués l'aspecte inicial. Per comparativa amb altres conjunts de l'època es pot suposar que seria una pintura al sec, on s'utilitzen els pigments aglutinats amb algun lligant orgànic. L'estudi visual pot fer pensar que l'autor utilitzés pigment mini per a les vestidures dels personatges Maria i Sant Joan, i terres verdes i marrons a elements com són la creu, els cabells, el llibre o les vestes dels personatges, i pigment negre per a perfilar tot el conjunt.



## LLÍRIA. Església De La Sang

### Edifici



Font: A. Rubio 2014

Vista de l'exterior i lateral interior de l'epístola

L'Església de Santa Maria coneguda popularment com de la Sang, va ser declarada monument nacional el 1919, i el 1985 va ser catalogada com a Bé d'Interès Cultural (BIC) per la Generalitat Valenciana, amb el codi 46.11.147-003<sup>70</sup>.

Va ser construïda a finals del s. XIII sobre l'espai ocupat per l'antiga mesquita islàmica, de la qual es conserven encara l'aljub, dues columnes i un arc<sup>71</sup>. Respon a la tipologia d'església de reconquesta, és d'una sola nau rectangular rematada amb absis poligonal inacabat, amb la torre campanar. A l'interior sobre cinc arcs ogivals descansa un dels enteixinats conservats més complets i interessants d'aquesta època al nostre territori, on es representen escenes cavalleresques, d'alafaias i d'animals mitològics. La portada lateral, la primitiva original, va ser construïda a finals del s. XIII, mentre la principal als peus del temple és del s. XIV al igual que les cinc capelles laterals, que oculten parcialment les pintures murals gòtiques d'estil lineal de finals del s. XIII que decoren els murs originals.

Elements curiosos conservats i trets a la llum, són els grafitos existents a l'interior del mur d'entrada, on es representen cavallers de l'època. Sembla tractar-se d'esbossos o treballs no realitzats amb intencionalitat inicial de decorar el parament.

### Introducció historicoartística

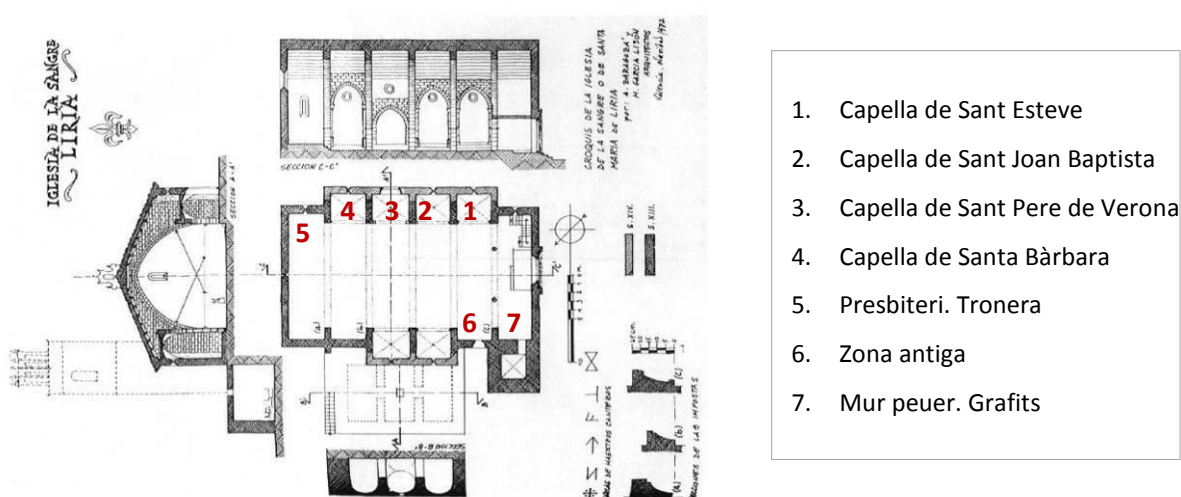
Al les capelles del costat de l'epístola hi ha les pintures primigènies que representen històries de tres màrtirs del cristianisme: Sant Esteve, Santa Bàrbara i Sant Pere de Verona. A la finestra del presbiteri s'aprecia una escena on no s'identifica ni la seqüència narrativa, ni al titular, tot i que sí

<sup>70</sup> Informació disponible a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana. [http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=117](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=117) [Darrera consulta el 14.01.14].

<sup>71</sup> Per a més informació es pot consultar el fullet publicat per la regidoria de turisme de Lliria, Turisme Lliria. M.I. Ajuntament de Lliria. Regidoria de Turisme. N°10. Església de la Sang. Sense dipòsit legal.

es distingeixen restes d'escuts, part d'indumentàries de personatges i el que sembla ser la representació d'un incendi.

A les noves capelles del XIV, a sobre dels elements arquitectònics introduïts, existeixen pintures murals: a les voltes representant enrajolats, als murs que es decoren amb imitacions de carreus i escuts heràldics, i fins i tot restes de pintures imitant cortinatges com a altres pintures conegudes de l'època. Als arcs de les dos capelles al peu de l'església, es troben representacions de caps de dracs que naixen des de la clau de volta (exemples ací a la vista), que també existeixen a altres edificis com són les esglésies del convent de la Trinitat i de Sant Martí a València.



Font Plànol: A. Zaragoza. [a] *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de monumentos y conjuntos declarados incoados*. Tom 1. Edita Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura i Educació. València. 2000  
Plànol de l'església de la Sang i ubicació dels conjunts pictòrics

Els diferents estadis de construcció fan que s'identifiquen distintes tècniques pictòriques depenent de la zona que s'estudia. La fàbrica de la construcció inicial del temple és de carreu, tret de la façana capsera que està feta de tapia, i a la part superior una espadanya feta de taulell.

Les capelles laterals dels segles XIV i XV presenten murs de paredat i volta de creueria on els arcs són de carreus; la volta està feta de taulell cuit (segons s'observa a una fotografia de l'informe de restauració de l'empresa Coresal, 1996)<sup>72</sup> lluït posteriorment.

Hi ha a més, claus centrals de fusta policromada, que presenten: l'escena del martiri titular de la capella, San Esteve, i l'escut de la família benefactora de la capella (Llíber, 2007: 27).

<sup>72</sup> Coresal (Conservación y restauración de bienes culturales S.A.L) *Informe Iglesia de la Sangre. Llíria. Artesonado. Memoria Parcial. Segunda parte*. Gener de 1996. Sense publicar, consultat a l'Arxiu de la conselleria de Cultura.

## Capella lateral primera de l'epístola, de Sant Esteve

### Estat de conservació

De la mateixa manera que la resta de paraments del temple, les pintures i els elements de fusta, van ser intervinguts en tota la capella, sota la direcció tècnica de la Conselleria de Cultura en un projecte de l'any 1990 amb finalització al 1996.

La intervenció d'aquests elements els dugué a terme l'empresa Coresal (*Conservación y Restauración de Bienes Culturales S.A.L.*)<sup>73</sup>. Les pintures patien una forta descohesió interestrats, sobretot a la volta on el morter estava separat del suport de maons (rajoles de fang cuit) que el conforma.



Font: A. Rubio 2014

Capella des San Esteve vista exterior i clau de volta decorada amb caps de dracs

El procés d'intervenció dut a terme en el conjunt d'aquestes pintures va consistir en una preconsolidació de la superfície pictòrica per tal de realitzar els processos de proves de neteja i consolidació interestrats, protegint prèviament la superfície. La consolidació es va fer a les desadherències de morter, bombadures, i esquerdes amb injecció de morter tipus Ledan<sup>®</sup>, i a les estelles es van assentar i adherir amb acetat de polivinil (PVA), prèvia injecció d'aigua-alcohol. Es va netejar amb aigua destil·lada, i es van eliminar capes superficials no originals. Es van reintegrar volumètricament les llacunes de suport amb un morter semblant a l'original (fet amb calç i sorra lliure de sals). Posteriorment es va recuperar el color amb aiguades d'aquarel·la a les zones on sí hi havia pintura però desgastada, a més de les zones reposades de morter i a les esquerdes. Per concloure, es va aplicar una capa de protecció final feta amb resina acrílica tipus Paraloid<sup>®</sup> diluïda al 10% en dissolvent orgànic<sup>74</sup>.

A les zones de carreus policromats es va realitzar una neteja mecànica amb brotxa i aspiració, eliminant les restes de capes superposades. La consolidació de la policromia es fa ver per nebulització de resina tipus Primal<sup>®</sup> AC33 al 25% en aigua. Sols es van reintegrar cromàticament llacunes dels perfilats negres amb veladures d'aquarel·la.

<sup>73</sup> Ídem. D'aquest informe final de restauració s'ha extret la informació que es transcriu sobre el procés de restauració dut a terme tal com ha estat descrit.

<sup>74</sup> Ídem. Sense identificar a l'informe.



Respecte als elements llenyosos, es desmuntaren del lloc original i es va fixar la policromia amb una solució de resina Dammar i cera verge dissoltes en essència de trementina, aplicades amb paper japonès. Una vegada eixugada s'assentà amb espàtules de calor. S'eliminà el paper de protecció, els excessos de resina i es va protegir amb Paraloid<sup>®</sup> B-72 diluït al 15% en dissolvent nitrocel·lulòsic. Pel revers es netejaren amb raspalls i es desinsectaren amb un biocida, (Xilamón doble<sup>®</sup>). Per últim es va consolidar amb Paraloid<sup>®</sup> B-72 diluït al 20% en dissolvent orgànic.

Com s'ha comentat, el fet de les superposicions constructives del ss. XIV i XIV fa que les pintures de distintes èpoques convisquen a l'espai, envaint les més noves l'espai que ocupaven les més antigues, així el fet que es conserven unes, fa que hagen desaparegut altres.

L'escena del martiri de Sant Esteve, és la més antiga d'aquesta capella, conservada parcialment, que en haver acabat el procés de la restauració presenta però, suficient superfície conservada per poder ser identificada. De la mateixa manera la resta de policromies existents a la capella es conserven en un estat òptim que permet el seu estudi complet.



Font: A. Rubio 2014

A l'esquerra imatge de la representació mural de Sant Esteve. Al centre i a la dreta combinació d'elements de fusta policromada i pintura mural.

Al centre imatge d'elements existents en el frontal de la capella escut de la família dels Pasqual (Llíber, 2007: 29), i a la dreta clau de volta on es veu la representació del sant màrtir

### Anàlisi estilística

Així com ocorre en aquesta capella i també en les altres, conviuen decoracions pictòriques de distintes èpoques. En aquesta capella l'escena més antiga és la del *Martiri de Sant Esteve*, localitzada en el lateral corresponent al mur nord-est. Està emmarcada per una línia com la de les imitacions de juntes de carreus. Aquesta pintura presenta al sant sota una arquitectura típica gòtica, un arc polilobulat rematat amb cresteria. Sobre un fons blau, la imatge del diaca mutilada a la meitat, s'identifica per la vestidura pròpia del mateix, i el maniple que porta a la mà esquerra, així com, clarament, per l'element del seu martiri: les pedres que té al damunt.

Les parts baixes dels arcs de pedra que formen la volta de creueria, es decoren amb juntes de carreu policromades, mentre que a la zona central hi ha quatre caps de dracs molt ben

conservats. Els paraments de la volta estan lluïts i representen enrajolats amb decoracions de tipologia morisca pròpia de flors i llaços (Rallo, 1999: 73)<sup>75</sup>. Detall curiós són les representacions als arrancs de les plementeries on es troben personatges i decoracions geomètriques (es representa un àngel, un frare, una figura antropomòrfica, i una geometria a mode d'enreixat).



Font: A. Rubio 2014

Figuracions i decoracions en els arrancs de les plementeries de la volta

La paleta de color emprada és bàsica però ben combinada cromàticament amb rojos, negres, blancs, grisos, blaus i verds. Colors terrosos molt estables i versàtils.

### Anàlisi de components

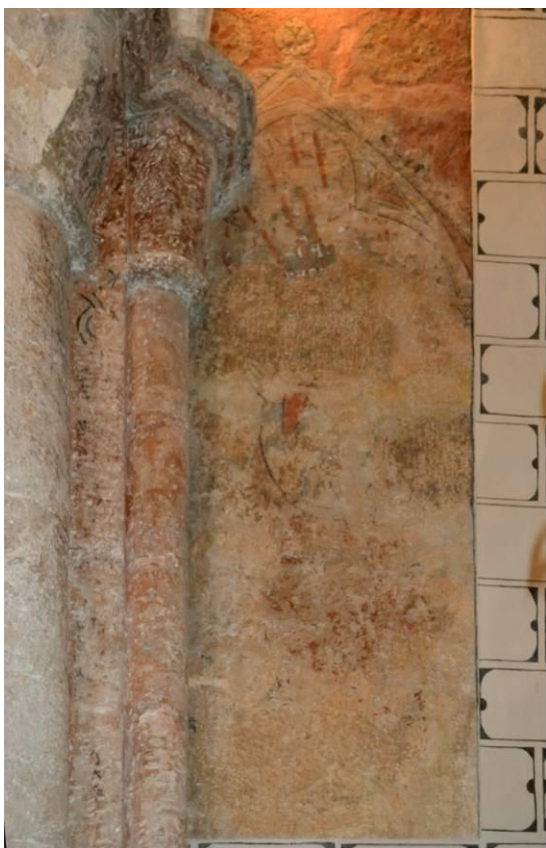
Depenent si es tracta de les pintures més antigues del s. XIII o de les capelles posteriors es veu com el morter varia. Les pintures de la fàbrica del s. XIII presenten un morter més gruixut amb textura, segurament de calç i sorra, amb una fina capa de preparació i policromia aplicada al sec que s'aprecia visualment de forma molt evident.

Les pintures aplicades a la fàbrica del XIV, presenten sobre el mur de maçoneria una capa que sembla algeps, (de més d'un centímetre de grossària) que s'ha perdut a la part inferior. La policromia va ser aplicada al sec, encara es desconeix l'aglutinant emprat, es pot intuir però per semblança amb altres exemples que es tracte d'un aglutinat orgànic, tipus cola animal.

Els pigments emprats serien terres, negre (podria ser carbó), blanc (de calç), i un blau desconegut que podria ser però, la mescla de blanc i negre coneguda com blau *dels pobres*.

<sup>75</sup> L'autora desenvolupa, entre altres temes, a la seua tesi doctoral un ampli estudi sobre els motius decoratius *De lo morisco*, on el pintor, amb un ofici ben après, simplement decorava els paraments d'una construcció en el que els promotors preferien aquest tipus d'ornamentació per qüestions de modes o abaratiment dels materials (per la imitació d'elements constructius). Entre els motius representats hi ha els temes geomètrics, florals, zoomorfs, antropomorfs, arquitectònics,... Així explica com els geomètrics són els més abundants, on destaquen les llaceries. El llaç definit per Lampérez (1930) com el "... poligono estrellado de 4,6,8,... lados que se entrelaza y prolonga más allá de sus lados." que es repeteix fins formar la composició total és el motiu més significatiu de l'herència de l'art musulmà a l'art mudèjar, que apareix en tot tipus de material, des de les enquadernacions, teles, teixinats, taulelleria, ceràmica, arquitectura, etc. Aquest llaç pot ser simple si està format per un tipus de polígon, o doble si en té dos.

### Capella lateral segona de l'Epístola, de *Sant Joan Baptista*



Font: A. Rubio 2014

A l'esquerra vista general de les restes de la imatge de sant no identificat

A la dreta detalls de policromia figurativa a una de les plementeries, i de l'escut i capitell policromat

#### Estat de conservació

En aquesta capella és ben visible la superposició de les pintures de distintes èpoques, dos d'època gòtica i a més una tercera de període barroc. L'escena més antiga és la del martiri del sant no identificat, mutilat per la construcció del s. XIV, i on les restes de superfície original conservades, (menys del 50% del total), presenten moltes pèrdues, la qual cosa impedeix que es puguin descriure.

A les voltes s'havia perdut la major part de la policromia, també als paraments laterals; però a la decoració de la part més baixa, tant morters com capa pictòrica, es van perdre totalment. Hi ha però traces, que ens donen informació suficient per identificar els elements. La resta de policromies dels murs es conserven en un estat òptim que permet el seu estudi complet.

Tota la capella, de la mateixa manera que la resta de paraments del temple, van ser restaurats per la conselleria de Cultura en un projecte de l'any 1990 amb finalització al 1996. L'empresa encarregada de dur a terme aquesta restauració va ser Coresal s.a.l.

La intervenció realitzada<sup>76</sup>, va consistir en:

<sup>76</sup> Explicada a l'informe esmentat anteriorment, *l'Informe Iglesia de la Sangre. Llíria. Artesónado. Memoria Parcial. Segunda parte.* Coresal s.a.l.

A les voltes, nervi arc i pilastres en el descobriment de les pintures, eliminant mecànicament els morters i capes que les ocultaven, fent prèviament cales de prospecció. Es va fixar la policromia amb la resina acrílica Primal<sup>®</sup> diluïda al 15% per nebulització, i s'adheriren les esquerdes amb morter tipus Ledan<sup>®</sup>. La reintegració cromàtica de la volta es va fer amb colors acrílics aplicats mitjançant veladura.

Als paraments verticals on hi havia problemes de descohesió interestrats i nombroses capes superposades, es va fer una neteja amb brotxa i aspiració. Es van preconsolidar (amb Paraloid diluït al 5%) aquelles policromies que presentaven perill de pèrdua, i es van netejar amb medis mecànics, gomes de cautxú i bisturí; emprant el microtró per eliminar els afegits de ciment. El morter es va consolidar amb injecció de Primal<sup>®</sup> AC33 diluït al 40% i morter tipus Ledan<sup>®</sup>. La reintegració volumètrica es va realitzar amb morter similar a l'original (calç i sorra), i la reintegració cromàtica amb aquarel·les. Es va efectuar una protecció final amb Paraloid<sup>®</sup> B-72 dissolt al 5%; aplicat per nebulització.

### Anàlisi estilística

Existeix confusió pel que fa a la representació i advocació de la capella, es coneix com la de Sant Joan Baptista, però s'han trobat documents on s'identifica com de Sant Bartomeu<sup>77</sup>.

L'escena del sant titular està molt mutilada, presenta la imatge d'una figura sota una arquitectura, com ho fa la del *Sant Esteve*, un arc en aquest cas trilobulat, amb cresteria. El fons sobre l'arc és de coloració roig terra, i a dalt hi ha el que semblen restes de dos rosetons (dos cercles on s'inscriu decoració geomètrica, igual que al retaule de la Mare de Déu de Sant Feliu a Xàtiva). Les úniques restes que es conserven de la figura del sant, són la part central de la vestidura, una màniga amb una mà, i a la part superior es llegeix part d'una inscripció no desxifrada, que es troba entre gruixudes línies roges en sentit quasi vertical que venen de dalt, i que semblen ser rajos celestials.

A les voltes de creueria els arcs, igual que a la capella de Sant Esteve, presenten als arrancs línies de juntes policromades. Els paraments de la volta estan lluïts on es representaven pintats en origen en tota la superfície, enrajolats i representacions humanes com a la capella de Sant Esteve perduts ara però, en la major part, sols es conserva el fragment d'un sant que porta un llibre a la mà.

En aquesta capella els capitells i columnes presenten policromies en tonalitats terroses, restes que evidencien que en origen tota la superfície pètria hauria estat policromada.

Als paraments laterals tota la superfície a sobre d'un metre i mig presenta imitació de carreus (Rallo, 1996: 90)<sup>78</sup>, i la part inferior, el que seria un cortinatge. Es conserva el que correspon a la sanefa decorativa que uneix aquests dos elements, on es combinen elements geomètrics de llaços típics mudèjars, que emmarquen la representació d'escuts policromats, de fullatges en color verd de formes ondulants i enllaçats, d'on ixen flors de coloració roja.

---

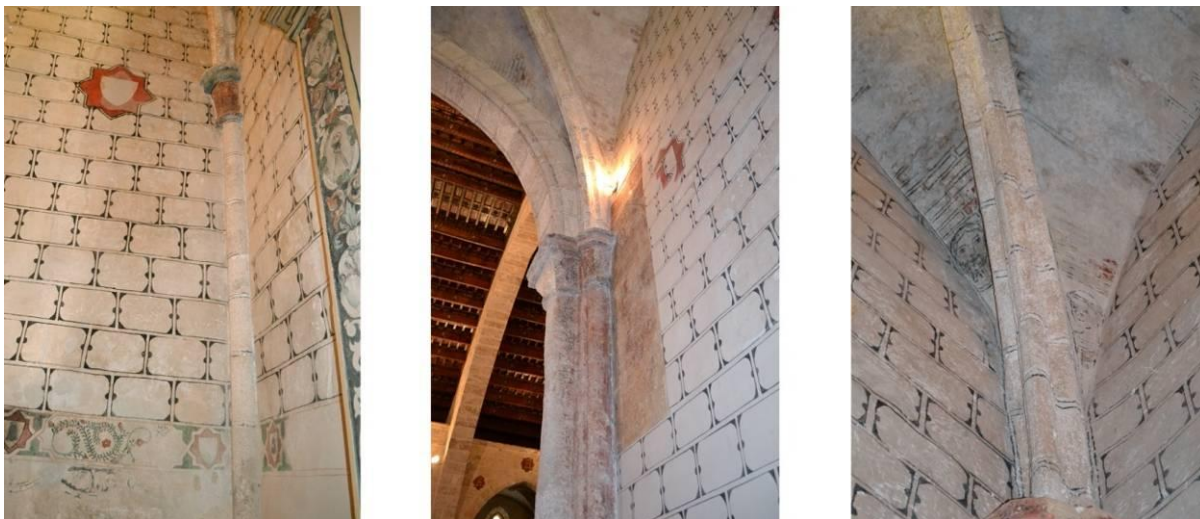
<sup>77</sup> Identificada com capella de Sant Joan Baptista al fullet de turisme editat per l'Ajuntament de Lliria, mentre que a l'informe de restauració de l'empresa Coresal apareix com a Capella de Sant Bartomeu.

<sup>78</sup> Com s'ha esmentat anteriorment l'autora tracta el tema de les decoracions *De lo morisco*, i en el cas dels temes arquitectònics separa dos variants: la simulació de materials arquitectònics, i la d'elements arquitectònics. Al primer grup es troba les nostres simulacions de carreus als paraments laterals, la major part de les voltes de les mateixes dimensions i forma que els originals, i també ací s'inclouria la imitació de taulelleria a les voltes; al segon grup hi ha la capacitat de d'il·lusionisme de finestres abossellades inexistents, de dovelles, envans, troneres, etc que no es presenten en aquest cas.



A la zona inferior del parament es conserva la part alta del cortinatge, on encara hi resten fragments de les representacions de teles en roig, negre i blanc, i que conserven les goteres de 20 cm d'amplària que presenten palmetes en blanc i negre<sup>79</sup>.

La paleta de color emprada així com les tècniques, són més riques que als exemples presentats en la capella anterior. S'hi troben rojos, negres, blancs, grisos blaus i verds.



Font: A. Rubio 2014

Vistes generals dels laterals dret i esquerre amb representació de Santa Bàrbara i plementeria



Font: A. Rubio 2014

Detalls del fris amb motius entrelaçats de tradició mudèjar i del remat superior de les goteres de palmetes i restes del cortinatge

### Anàlisi de components

Respecte del morter de preparació s'observa una variació en les característiques, depenent de si es tracta de les pintures més antigues, del s. XIII, o si es tracta de les capelles de factura posterior. Les pintures de la fàbrica del s. XIII presenten un morter més irregular amb superfície texturada ~~textura~~, segurament de calç i sorra, amb una fina capa de preparació i policromia aplicada al sec.

<sup>79</sup> Similars a les que es troben a les pintures de la cambra secreta de la Catedral de València.

Aquestes s'aprecien visualment de forma molt evident, donat la consistència matèrica de les pinzellades i la superposició de les capes de pintura.

Les pintures aplicades a la fàbrica del s. XIV, presenten sobre el mur de maçoneria una capa de morter de preparació gruixut més d'un centímetre, que sembla contenir algeps. Pel que fa a la policromia aplicada al sec, encara que es desconeix l'aglutinant emprat, es pot pensar per semblança amb altres exemples, que fos cola animal.

Els pigments identificats visualment serien terres ocres i roges, negre (negre carbó), blanc (de calç), i verd molt intens, que caldria analitzar per conèixer la seua composició.

### Capella lateral tercera de l'Epístola, *de Sant Pere de Verona*



Font: A. Rubio 2014

Restes del retaule de S. Pere de Verona i detall de l'escena del martiri

#### **Estat de conservació**

Les pintures d'aquesta capella van ser, de la mateixa manera que la resta, restaurades per la conselleria de Cultura en un projecte de l'any 1990 amb finalització al 1996, l'execució d'aquesta restauració va ser a càrrec de l'empresa Coresal s.a.l.

Les restes de policromia, conservades parcialment sobre l'imposta d'un arc, presenten part d'un retaule amb escenes del martiri de Sant Pere de Verona. Són part de dos de les escenes situades a l'extrem inferior dret del conjunt original, del qual es desconeixen les seues dimensions totals. Aquestes pintures encara que mutilades, s'encontraven en millor estat que les vistes fins ara. La restauració va consistir en la eliminació de restes de ciment i algeps superficials amb medis mecànics, i la neteja de la policromia amb aigua-alcohol al 50% amb hisops.

Les escasses zones on el morter presentava problemes de consolidació es va efectuar un degoteig de silicat d'etil (Tegovakon<sup>®</sup> V), per donar-li consistència. Es van reposar les mancances de morter amb un de nou, de característiques semblants en composició i (fet amb calç i sorra) també en coloració. Per a la reintegració cromàtica, es va recuperar la policromia perduda, quasi un 70% del total, amb aquarel·les, les zones de fons, afectades pel desgast de color es varen reintegrar amb aiguades i les zones figuratives més significatives, es van recuperar cromàticament amb la tècnica del ratllat vertical.

### **Anàlisi estilística**

Sant Pere de Verona (dit així perquè va néixer a aquesta ciutat) o també conegut per Sant Pere Màrtir -nom posat pels dominics, perquè honrava més la seua ordre-, va ser prior en la ciutat italiana de Como, i el 1232 va ser designat pel papa inquisidor de la fe en Milà. El seu rigor contra els herètics, maniqueus i càtars al nord d'Itàlia li va valdre l'odi dels seus adversaris, que varen conspirar per assassinar-lo.

L'escena inferior i millor conservada narra aquesta escena, la del seu assassinat i la d'un company dominic. En 1252 viatjava des de Como a Milà i va ser atacat a un bosc per *Carino di Balsamo*, qui li va partir el crani amb un matxet i li entravessà el pit d'una estocada. Segons Reau (1997: 69) el seu company, el germà Domènech, en intentar fugir va ser mort junt a ell per una fletxa, però a les restes conservades es veu que l'instrument del martiri representat és una espasa, de la qual es veu l'empunyadura quasi damunt l'esquena del dominic.

Són dos escenes emmarcades per una sanefa geomètrica tricolor, de 8 cm d'amplària, semblant a les vistes a Vilafamés i Castellfabib. Aquesta sanefa va perfilada per dos línies negres, dos línies iguals a les que també separaren les escenes figuratives.

L'escena es desenvolupa sobre un fons roig, on els personatges ocupen la quasi totalitat de la superfície. A l'escena de dalt, no identificada, sols es diferencia la imatge d'una figura. A l'escena inferior, la descrita del martiri del sant i el seu company Domènech es representen quatre personatges, dos dels quals són els soldats executors. Aquests soldats van ricament abillats amb bacinet, en aquest cas sense careta; amb les cuirasses, falderes, genolleres i gamberes, tots els elements molt detallats; a més porten les armes, escut, espasa, punyal i llança amb les quals martiritzen els dos sants. Sant Pere, el titular, agenollat presenta la fulla del matxet amb què és mort al cap, sang al coll, i sobre el pit la llença que l'entravessa; junt a ell el seu company Domènech, que és mort per l'esquena per l'altre soldat, quan intenta fugir.

Pel que fa a les dimensions de les figures ací fan entre 35-50 cm d'alçada, unes mesures molt menors dels personatges vistos a les capelles anteriors.

### **Anàlisi de components**

Les pintures gòtiques del retaule presenten un morter fi i irregular, amb textura lleugerament rugosa aplicat sobre els carreus, segurament de calç i sorra. Seguint el mateix tipus que als altres conjunts amb una fina capa de preparació amb policromia, que es suposa va ser aplicada al sec. Els colors emprats són els bàsics, blanc, negre i roig; mesclats per a obtindre modulacions a les tonalitats. El blanc es suposa que és de calç; el negre, el pigment negre carbó, i el roig, compost per una primera mà a base de terres roges sobre les quals s'aplica el vermelló.



### Capella lateral quarta de l'Epístola, de Santa Bàrbara



Font: A. Rubio 2014

Font: Web <https://krisish.files.wordpress.com/2006/11/image006.jpg?w=500>

[Darrera consulta el 08.04.15]

Vista de la Capella des de la nau i detall de les restes conservades del retaule de Santa Bàrbara

### Estat de conservació

Aquestes pintures van ser restaurades dins la mateixa actuació que la resta de capelles. Aquesta intervenció fou promoguda per la Conselleria de Cultura, i executada per l'empresa Coresal s.a.l. Les restes de policromia es localitzen a la part alta de la capella, entre vuit i deu metres d'alçada. Estan conservades parcialment, donat que la construcció del nou parament del s. XIV les ocultà i mutilà. Són part d'un retaule del martiri de Santa Bàrbara, de les quals des del centre de la nau sols s'observen dos de les escenes. Aquestes dos escenes es situen a l'extrem superior esquerre del conjunt original, del qual es desconeixen les dimensions totals.

No s'ha tingut accés a l'observació directa a curta distància, sols des del peu de l'església i per la documentació gràfica disponible, com són les imatges presentades i referenciades a dalt d'aquest text.

Tot i que a la documentació consultada s'identifica la capella com de Santa Bàrbara<sup>80</sup>, es pensa que les pintures no estan dedicades a aquesta santa, doncs no s'identifica cap de les escenes conservades amb els episodis coneguts de la seua vida o martiri.

### Anàlisi estilística

Són dos escenes emmarcades per una franja de color pla, que va perfilada per dos línies negres a mode de les juntes de carreu, motiu que també es troba per separar les escenes figuratives. Els personatges són allargats, i podrien tenir unes dimensions similars a les del retaule de Sant Pere de la capella del costat, tot i que per la seua ubicació, com s'ha comentat no s'ha pogut estudiar directament i amb profunditat.

A l'escena superior l'acció es desenvolupa sobre un fons roig, on la santa vestida amb túnica blava que destaca pel nimbus, entrega a quatre personatges un element sense identificar que trau d'una caixa de fusta. La caixa de fusta es diferencia pels assemblatges tipus cola de Milà, emprats

<sup>80</sup> Segons es descriu al fullet editat per La Regidoria de Turisme de Lliria.

als treballs de fusta, així com pel forrellat, i està col·locada sobre una taula de la qual es veuen les dos potes. El personatges es troben a la part dreta i es presenten en actitud de rebre allò que els dóna la santa. Amb els braços alçats; el personatge de la part inferior sembla una dona pel tocat que duu al cap.

A la part de baix es veuen restes d'un altra escena on sols es distingeix la figura de la santa, identificada també pel nimbus, vestida ací amb túnica blau-grisosa i un mantell roig.

S'aprecia una tercera representació de la qual es disposa documentació fotogràfica<sup>81</sup>, de la que es desconeix però la seua ubicació correcta. Es suposa que es tracta d'una escena de la vida de la santa, on un personatge femení (que podria ser Santa Bàrbara per la similitud en dimensions i trets facials amb el personatge identificat a l'escena anterior) amb un tocat al cap, vestida amb túnica blau-grisenc i mantell roig, assenyala amb el dit índex cap a l'esquerre, fora de la vinyeta. La figura manté una conversa amb un altre personatge amb túnica roja i mantell clar, de color blanc càlid brut –beix-, que té les mans davant els muscles amb les palmes alçades. Sembla que longitudinalment sobre el marc dret, hi hagen restes de policromia amb decoracions desconegudes, però que podria correspondre, a la meitat inferior on caps de figures humanes observarien l'escena.

### **Anàlisi de components**

Per l'alçada a la que es troben les pintures i no disposant d'analítiques, es fa molt difícil fer una descripció dels materials emprats. Tanmateix, per l'aspecte similar a les altres pintures de l'edifici es podria afirmar que es repeteix la composició dels morters i capa pictòrica de les escenes figuratives anteriors. Una preparació a la calç sobre els carreus i pintura al sec a la calç.

Els colors emprats són els bàsics, blanc, negre i roig; amb les seues mescles per a obtindre modulacions de colors. Així sembla haver-se emprat la tonalitat blava-grisosa, coneguda com blau *dels pobres*, mescla de blanc de calç i negre carbó, el roig terra, roig vermell i la seua mescla amb terres per aconseguir les carnacions i tonalitats beix.

---

<sup>81</sup> Consultar la Web <https://krisish.files.wordpress.com/2006/11/image006.jpg?w=500> [Darrera consulta el 08.04.15]

**Presbiteri. Finestra**

Font: A. Rubio 2014

Font: Coresal s.l. 1996

Vista general del Presbiteri, localització de la finestra i detall d'escena figurativa

**Estat de conservació**

Les pintures localitzades a l'interior de la tronera a la dreta del presbiteri van ser restaurades dins el projecte general executat per l'empresa Coresal s.a.l. i finançat per la Conselleria de Cultura. Es conservava quasi tot el morter de preparació, no és així amb la capa pictòrica de la que hi ha menys d'un 40% de policromia original, ja que la resta ha estat reintegrada cromàticament.

El procés de restauració dut a terme repeteix tant les fases com els materials emprats a la pintura de Sant Pere de Verona, ja exposada.

**Anàlisi estilística**

Les restes de policromia conservades als paraments interns de la tronera, presenten parts de decoració geomètrica a mode de marc rematant per baix el conjunt, similar al que s'ha vist al retaule de Sant Pere de Verona. Sobre la sanefa inferior es troben restes d'escuts no identificats i a sobre, restes d'escenes figuratives on es representa la caiguda d'un edifici que està en flames. A l'interior de la construcció representada apareix un personatge sant, que porta nimbus però no es pot identificar. Tota l'escena es desenvolupa sobre un fons blau. Es remata a la part superior amb una inscripció feta en negre sobre fons blanc que per la seua fragmentació, no es pot llegir.

**Anàlisi de components**

La capa pictòrica va ser executada segurament amb tècnica al sec sobre un morter de calç i sorra aplicat sobre els carreus de construcció.

Els colors emprats conformen la mateixa paleta dels retaules que representen escenes de martiri dels sants: blanc, negre, roig i blau. Per les qualitats òptiques dels pigments, s'identifiquen els materials amb aquells citats.

### Capelles laterals de l'Evangeli i mur interior de la façana. *Restes de policromies i grafit*



Font: A. Rubio 2014

A l'esquerre vista general del parament amb les restes de l'antiga mesquita, al centre detall de les policromies. A la dreta grafit del mur de la façana, on s'han contrastat la imatge per observar-los millor

#### **Estat de conservació**

Les pintures localitzades a l'interior de les capelles del costat de l'evangeli han estat restaurades, malgrat que no hi ha documentació al respecte. Les policromies a l'interior de les capelles, a les voltes, tot i que no es conserven completament, es varen respectar a la intervenció de recuperació, semblen estar molt retocades cromàticament i fins i tot, ser de nova factura.

A l'espai entre arcs una vegada passat el cor, es troben les restes on continuava l'antiga construcció original adossada, l'antiga mesquita. Es conserva un arc, el parament al voltant del qual presenten restes de policromia no identificades, i també intervingudes al seu moment.

Al mur de la façana es localitzen grafit de diverses dimensions també restaurats, tot i que no es sap amb certesa si pertanyen a aquesta època, s'inclouen en aquest estudi per la seua temàtica.

#### **Anàlisi estilística**

A les capelles sols hi ha policromia a les voltes, i són imitacions de taulelleria com les de les capelles situades al seu front.

Al parament de l'arc de la mesquita, a la part dreta mirant el mur de fons, hi ha dos bandes de color: a la dreta, una banda roja estreta i perfilada en negre, que a l'intern té restes d'una garlanda de vegetacions en color cru; i al centre una banda blava que es perd per la manca del morter. A l'intern d'aquesta banda s'aprecien restes del que semblen formes geomètriques en color terra i perfilades fent, el que sembla, la forma d'una corda. Les zones de morter original que queden semblen presentar restes de color terra molt esvaït.

Al mur intern de la façana principal, a les zones de morter original conservat es distingeixen diversos grafitos. Són figures masculines on hi ha un cavaller de cos sencer, amb barba, que porta una espasa a la mà dreta i la beina agafada al cinturó a la part esquerre. De més grans dimensions el bust d'un altre mascle barbut, que sembla de més edat, doncs té menys cabells i no està tonsurat. A la part inferior i de dimensions molt més reduïdes hi ha un personatge no identificable, que però duu el que sembla un hàbit per la forma del coll del vestit, aquest es va reforçar durant el procés de restauració amb reintegració cromàtica per a la seua identificació. S'hi troben altres traços en color negre però que no són suficients per a reconèixer la seua identitat.

### **Anàlisi de components**

No existeix anàlisi feta al respecte, però de la mateixa manera que fins ara, les pintures originals junt a l'arc de la mesquita, per observació visual, es pot afirmar que sembla tractar-se d'un morter de calç i sorra. Es tracta d'una pintura al sec, un tremp del qual l'aglutinant de la capa de policromia no ha estat confirmat. Pel que fa als grafitos es troben executats directament sobre el morter de regularització del mur.



## VALÈNCIA. PALAU D'EN BOU

### Edifici

El palau d'En Bou forma part del conjunt de palaus existent a la València del s. XIV, pertanyents a les famílies importants i poderoses de l'època, com els Cardona, Centelles, Borja, Cerveró, Català, Escrivà, Boil Scala, o el conegut com el Palau de l'Almirall, tots ells han arribat a nosaltres molt transformats, o parcialment conservats.

Aquest Palau representa el prototip de casa noble de l'època, ubicada dins la muralla islàmica, on s'instal·laren els primers repobladors. S'ubica entre els carrers Pina i Corretgeria, al que dona nom el mateix palau des d'abans de 1423 (Soler, 1996: 65)<sup>82</sup>, el carrer d'En Bou.

La família dels Bou procedien de Catalunya, i des d'època primerenca ja posseïen cases a la parròquia de Santa Caterina, que deuriem ser moltes ja abans d'aquesta data, per poder-li donar nom al carrer.

De planta quadrada, encara que no exactament, presenta la disposició típica dels palaus de l'època; un pati central on recauen totes les cambres, i on es troba l'escala principal, i la disposició de les plantes en planta a peu de carrer i entresòl, i dalt, la planta noble de gran alçada, i sobre aquesta un pis superior.

### Sala Noble. Mur Lateral. *Escenes Paganes*



Font: A. Rubio 2009

Vista general del conjunt de les pintures murals de la planta segona. Sala gran

### Introducció historicoartística

Les pintures executades directament sobre el mur de tàpia, foren descobertes en el procés d'intervenció a l'edifici a 1995, impulsat per la Conselleria d'Obres Públiques, Urbanisme i Transport de la Generalitat Valenciana, sota la direcció tècnica de l'arquitecte Rafael Soler.

Varen ser restaurades poc després, i durant aquest procés es descobriren a més, altres elements arquitectònics d'interès com els festejadors de les finestres i part d'una columna original.

<sup>82</sup> Al citat article *El Palau d'En Bou de Valencia. Arquitecturas superpuestas*, Rafael Soler explica els estudis previs realitzats per d'historiador Josep Torró, gràcies als quals es trobà nombrosa i interessant informació.

Es localitzen les pintures al mur mitger sud de l'edifici, a nivell de l'original planta noble i per aquest motiu es conservaren.

Datades entre finals del s. XIV i primera meitat del s. XV (Soler, 1996: 65), pertanyen al primitiu palau i tenen una importància excepcional. A hores d'ara són l'únic conjunt pictòric del gòtic lineal de temàtica civil que es conserva restaurat, no sols a la ciutat de València sinó a tota la Comunitat Valenciana.

La superfície pintada s'encontra en distints nivells i estàncies, en dos nivells que s'han conservat com en origen, lliures del forjat que s'havia afegit i continuus per poder observar la pintura, i en dos sales de diferents dimensions, la més menuda conté una porció molt escassa respecte al total.

Les pintures representen dos escenes distintes, en realitat una escena figurativa i un fons estelat. L'escena figurativa s'encontra actualment dividida en dos estances distintes, separada per un envà.

### **Estat de conservació**

Les pintures foren descobertes durant la realització d'estudis previs<sup>83</sup>, al mur mitger sud a nivell de la planta noble. La ubicació i prolongació per davall de l'enteixinat actual revela d'existència d'una planta noble desapareguda que no es correspon amb els murs existents. Les pintures es conservaven baix capes afegides de lluits i pintura, molt deteriorades i amb nombroses mancances de morter, i sobretot de policromia, a l'haver sofert la superfície l'acció de la picola per a que les capes superposades agafaren fort. Els colors presentaven zones de pèrdues i abrasions en distints graus; el color que més s'ha perdut és el verd del sòcol.

Malgrat aquestes llacunes d'informació es conserva el fil narratiu de l'escena que però no s'identifica.

El conjunt presenta les petjades del temps, les cicatrius de les picoletades així com dels murs, envans, i enteixinats que havien estat inclosos dins el seu espai. Aquestes circumstàncies s'han respectat durant el procés de restauració dut a terme, on es va procurar una mínima intervenció, reintegrant però les zones necessàries per a la comprensió de les figuracions que ho permetien.

Al procés de restauració, s'ompliren aquestes mancances amb un morter aplicat a baix nivell en les grans àrees, i disposat a nivell, amb un morter semblant a l'original, en les llacunes més menudes. Aquests morters de reposició s'aprecien de forma clara donat que els materials s'ha alterat cromàticament des que es varen realitzar aquestos treballs de restauració.

La reintegració cromàtica es va fer amb aquarel·les, amb aiguades de color en les llacunes més menudes, i emprant la tècnica del *rigattino* en les de grans dimensions.

---

<sup>83</sup> Aquestos estudis previs i la posterior intervenció de recuperació de les policromies varen ser duts a terme per l'es arqueòlogues Magdalena Monraval i Laurence Krougly, i varen ser acabats l'any 1995.

Durant l'estudi de la policromia amb microscopi<sup>84</sup>, s'ha detectat la presència de resina acrílica polimeritzada<sup>85</sup> en superfície, molt usada durant llarg temps i ara desaconsellada, que podria haver-se emprat per a la consolidació de la policromia o per a una protecció final. Aquesta resina és també visible sense medis auxiliars, donada la brillantor que s'observa quan se li acosta una font lluminosa.

### Anàlisi estilística

En tot el conjunt pictòric la paleta de color és la bàsica i més utilitzada en aquest període: blanc, negre, rojos i blau, a la que s'afegeix a la part del sòcol la tonalitat verda.

**L'escena figurativa** s'encontra com s'ha comentat anteriorment, en dos sales separades, i estilísticament, es divideix horitzontalment en tres franges.

**La part superior** d'aquesta escena figurativa presenta un fons de color roig almagra aplicat sobre tota la superfície. Les restes que es conserven no permeten detectar si existeix alguna decoració o simplement té una funció cobrent del morter; sols s'observa al terç dret unes pinzellades en forma de zig-zag que no semblen constituir formes definides. A les zones on aquesta taca envaeix cobrint les formes vegetals filiformes de l'escena inferior, l'autor canvia de color aquestes vegetacions.

A **la part central** es representa tota la narració figurativa. Que es descriu més avant.

I a **la part inferior** es troba a mode d'un sòcol ceràmic, una gran àrea d'uns 13,5 m<sup>2</sup>, compost per elements diversos emmarcats per enllaçats circulars.

**La part central** representa una escena de la que no es pot descriure el fil narratiu. Hi ha diversos personatges no identificats, i que representen diverses accions entre arbres de fines fulles i animals a les rames.

D'esquerre a dreta es troba, primerament a la sala separada de la resta un personatge de cabells ondulats que porta un barret i que treballa amb un matràs, sembla estar bufant-se un dit de la mà esquerra que té tacat de roig, probablement sang, i que sobre la taula al costat del matràs té tres elements idèntics a mode de provetes. Aquest personatge s'encontra baix ramificacions filiformes vegetals on reposen pardals, duu penjat a la cintura un element desconegut pintat de roig, i és identificat per Zaragoza (2008: 147) com Arnau de Vilanova. Aquest va ser un personatge molt influent al s. XIII, metge i teòleg, conegut com el *metge de reis i papes*, que va estar al servei de Pere II i Jaume II.

Ja a la sala on es troba el gros de la representació, es troben diversos personatges que tenen unes mesures que varien entre 45-50 cm, tant els que estan drets com els que estan asseguts, i 35 cm d'alçada el cavall.

---

<sup>84</sup> S'han emprat dos tipus de microscopis digitals: Microscopi digital *U500X Digital Microscope Rohs*, per a l'obtenció de microfotografies amb llum blanca, el *Dino-Lite special light solutions AM2000/AD4000 series 1.3 megapixel*. Microfotografia amb llum de longitud d'ona infraroja i ultraviolada; per a més informació consultar la metodologia de treball.

<sup>85</sup> Durant un llarg període d' almenys 20 anys la utilització de la resina Paraloid® era aconsellada per tot tipus de consolidació, avui en dia, amb distint criteri, el fet d'emprar-la fa sentir el restaurador culpable del seu us. Appolonia (2006: 86) al seu text al respecte de l'ús dins i tot abusi del Paraloid als anys 70, 80 i 90 del s. XX cita "... *Questo atteggiamento è continuato in modo più o meno diffuso per almeno una ventina di anni, per poi subire l'onta di una degradazione senza onore delle armi e con massimo disprezzo, al punto che oggi, chi ancora adopera questo tipo di materiale, quando costretto ad ammettere il suo "delitto" lo fa guardandosi attorno con aria colpevole ma rassegnata*".



D'esquerre a dreta hi ha el primer personatge amb els tors nu i barba curta, es troba assegut sobre una seu que sembla feta de carreus (amb tres graons i semblant al seient de Pilats que hi ha a l'escena de la Passió de Crist al reconditori de la catedral de València) i que porta al coll el que té l'aparença de ser una túnica.

A continuació es representen altres dos personatges masculins amb vestidures pròpies de l'època, una sobrevesta de color blau-grisós i una túnica roja. El primer sense túnica que està clavant-se una espasa o punyal, el segon amb túnica té l'actitud d'estar recitant o fent algun parlament.

A continuació i rere aquests personatges, es troba un altre cavaller que arriba sobre un equí, i que xafa una figura humana, no identificada, que jau al paviment. Ente tots ells es representen vegetacions filiformes que arranquen a nivell del sòcol i travessen tota l'escena central fins arribar i endinsar-se dins el terç superior almagra; tenen aquestes vegetacions nombroses fulletes molt regulars, i sobre elles pardals i animals no identificats.



Font: A. Rubio 2015

Part de les pintures que es conserva a la sala separadament de la resta, i detalls del personatge que s'identifica com Arnau de Vilanova

Tot seguit s'identifica un element rectangular, amb dissenys de bandes paral·leles que sembla un llit o catifa, de dimensions humanes, on es troba gitat un personatge amb el cap embenat.

A la dreta es presenta una escena més completa, un equí muntat per un cavaller, i darrere restes d'un altre cavall. Tots dos que, davant una torre, vigilen un grup de gent on hi ha quatre personatges. En aquest grup es distingeixen els dos centrals amb corona, i a l'esquerre un altre que no en duu, tots tres tenen la mà esquerra alçada. El últim personatge del grup, a la dreta, no

te la mà alçada i presenta al cap restes del que sembla una mitra (podria ser un personatge de la cúria), aquest té al davant una estructura amb aparença d'un aspa de fusta. Entre els cavalls i els personatges es troba un bagul roig perfilat en negre. Aquest grup es situa davant una estructura quadrada amb teles que pengen als laterals, cobert per un teixit obscur que oculta el que hi ha dins. A tots els membres del grup, al llit, al bagul, al cavall, a la torre i al llit-catifa els arriba una línia roja en mode de raig celestial o raig solar que participa de l'esperit del totpoderós, i que ve des de l'altra part del llit. L'escena remata a la dreta amb les restes d'una arquitectura i un gran arbre, on reposen animals que s'identifiquen com ocells.



Font: A. Rubio 2009

Detalls de personatges que apareixen a la sala noble a la part dreta

**La part inferior** també figurativa és una mena de tapís oriental o sòcol amb nombrosos elements diferents, alguns dels quals es repeteixen. Aquests es representen dins cercles enllaçats, i són motius animals, geomètrics, vegetals i nobiliaris que es suposen relacionats amb els En Bou. Entre els motius animals s'identifiquen cabres, lleons rampants, àligues, porcs senglars, camells, bous,... Entre els escuts la flor de lis, i escuts relacionats amb els Vilanova (Zaragozà, 2008: 147). En total on es representen fins 376 elements, molts d'ells repetits, hi ha llacunes de morter, el que fa que no es conserven totes.

Aquesta garlanda entrelaçada fent cercles, és un motiu molt antic de tradició tardorromana que es troba ja al mausoleu de Constança del s. IV (Zaragozà, 2008: 147). També s'ha localitzat a les pintures murals de l'església de Liesa, en Osca, mentre que al territori estudiat es troba representat a la ceràmica de Paterna. A l'interior d'aquests motius decoratius, i en els interespais, presenten decoracions ornitològiques, emblemes i decoracions vegetals i geomètriques. Sembla realitzada a trepa o per transposició de model. S'observa, utilitzant llum rasant, com la tècnica d'execució dels cercles al parament es marca prèviament amb incisió. No es distingeix però, la tècnica emprada per a la transposició dels dibuixos interns, possiblement es fes de la mateixa manera o per estergit, donada la gran quantitat d'elements que es troben repetits; es suposa que existirien models en plantilla que el artista empraria per dissenyar els elements repetitius.

Aquests models tindrien un recorregut geogràfic, i exemple d'aquest moviment és el que es troba entre terres aragoneses d'Osca i el Palau d'En Bou. A l'església de Santa Maria del Monte en Liesa, hi ha un mur complet amb aquestes garlandes, que tanmateix presenten a l'interior estels de huit



puntes, dos elements que al Palau d'En Bou es troben en dos espais separats i que terres aragoneses apareixen combinats.



Font: A. Rubio 2009



Font: www.romanicoaragones.com. [Darrera consulta 08.05.15]



Font: A. Rubio 2014

Al centre garlanda de l'Església de Liesa, Osca, als laterals elements del Palau d'En Bou

La factura de les zones figuratives policromades és molt acurada, al microscopi digital es poden observar la superposició de capes de pintura, que són com segueixen: primer s'executen els fons a l'interior dels cercles, després es defineixen les formes, i per fi es perfilen els cercles.

Totes les representacions tenen en la seua bicromia una gran definició de traç de detalls, i una pinzellada matèrica que aporta consistència i opacitat a la capa pictòrica; sols hi ha una excepció i és la que presenten els colors verds<sup>86</sup>, que tenen una consistència més transparent, tipus veladura.

En tot el conjunt sols s'identifica un personatge humà, que sembla estar circumdat per una inscripció tipus àrabica, que no presenta prou informació per ser transcrita.



Font: A. Rubio 2015

Detalls de l motius que apareixen al sòcol: animals, un personatge i escuts

**El fons estelat** suposa en extensió un terç en superfície del conjunt anterior, ocupa quasi 8,5 m<sup>2</sup>, i podria tractar-se d'un parament pertanyent a una antiga capelleta (Soler, 1995: 73)<sup>87</sup>, encara que també podria ser d'un restret; un despatx on el Senyor de la casa feia els seus negocis, cobrava i pagava als treballadors<sup>88</sup>. En general la policromia del conjunt presenta nombroses pèrdues, el

<sup>86</sup> Característiques que es veuen més endavant i que s'analitzen al capítol 3.3 *Resultats*, apartat 322 *Coneixement actual dels materials pictòrics de l'època gòtica, punt III.a Capa pictòrica. Pigments*.

<sup>87</sup> Soler cita l'inventari que es realitzà de la casa l'any 1423, on es descriuen totes les sales i dependències, entre les que es nomena localitzada a la planta principal, junt amb la cambra i recambra principal, la capelleta.

<sup>88</sup> Segons hipòtesi de Magdalena Monraval, arqueòloga i responsable de la recuperació de les pintures, transmesa per conversa mantinguda el 17 de gener de 2015.

color en molt pocs llocs deixa veure la consistència original. Tota la superfície es troba decorada per estels de 8 puntes, realitzats de forma ordenada, alineada i continua.

Possiblement sobre el fons obscur compost per negre i traces de blau, es va dissenyar una graella que ha quedat oculta per les pròpies estrelles, executades aplicant el pigment blanc, compacte sobre la capa obscura anterior una vegada seca. L'aplicació posterior sobre les estrelles d'un vernís que ha engroguit, (visible a l'interior de l'espitllera on encara es conserva) fa pensar en la imitació d'acabats metàl·lics (que no són reals). Aquests estels tenen unes dimensions entre 8 i 10 cm de diàmetre, molt similars en tots els aspectes a les que es troben a l'interior del reliquiari del reconditori de la Catedral de València.



Font: A. Rubio 2015

A l'esquerre vista de la disposició ordenada de les estrelles. Al centre mesura de la dimensió. A la dreta restes existents a l'interior de l'espitllera, més alterades i sense intervenir

### Anàlisi de components

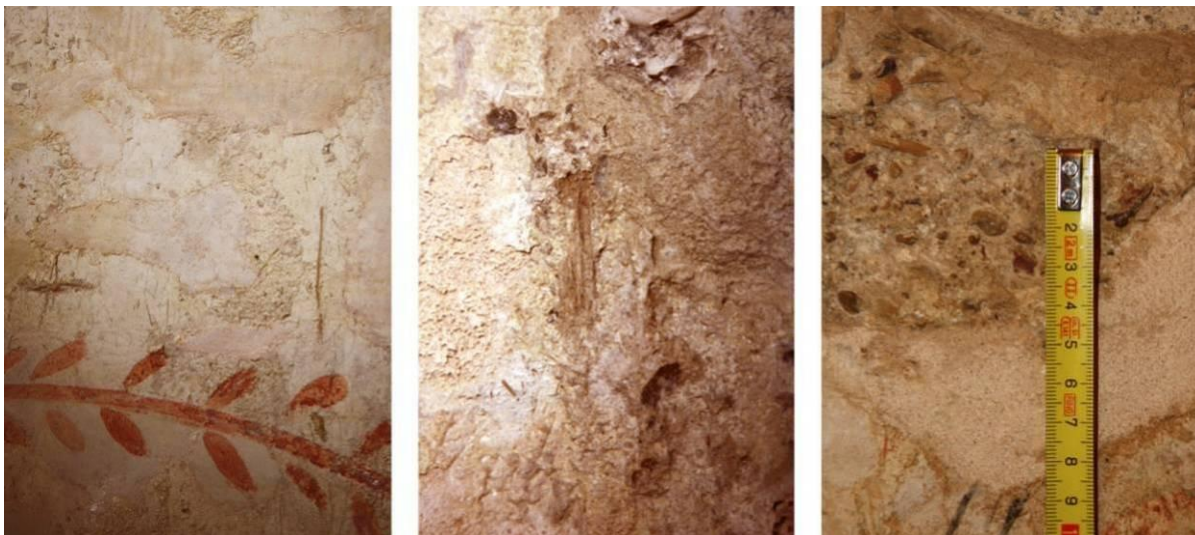
Les pintures estan executades directament sobre el mur mitger original de l'edifici, el que indica sens dubte que és la primera decoració que tindria aquesta construcció almenys en aquesta sala.

La seqüència de materials, de baix cap a dalt, que s'observen és la que segueix:

- I. El suport murer compost per una tàpia de calç i sorra molt compacta, que presenta un àrid de riu de grans dimensions (fins 1,5 cm).
- II. Sobre aquest una capa de morter de regularització de la superfície molt més refinat, amb el àrid molt més menut.
- III. Sobre aquesta capa, la preparació d'algeps que rebrà la policromia. En aquesta lluita final de preparació s'identifiquen elements que són visibles, com són fibres vegetals i restos d'esclètxes de fustes, "materials controladors de l'enduriment", i que segurament de forma intencionada es varen afegir per proporcionar-li al morter la humitat necessària per a fer aquesta funció.
- IV. La policromia està executada amb capes compactes que eviten qualsevol transparència (tret dels verds). Els colors són plans, i uniformes, sobreposant-se sobre les capes inferiors amb pinzellades ben definides i segures, que defineixen detalls i perfils. Aquesta capa de color compacta –tret dels verds-, rep les línies de color on es detallen elements, com és visible i s'ha pogut corroborar al microscopi.



A hores d'ara es desconeix l'aglutinant emprat, donat que no hi ha constància de cap informació i analítica al respecte. La capa pictòrica presenta una grossària variable, des de quasi un mil·límetre a la zona figurativa, fins poques micròmetres al sòcol.



Font: A. Rubio 2015

A l'esquerre s'observa la inclusió de fibres vegetals al morter, al centre restes d'estelles de fusta. A la dreta estratigrafia de les capes de morters existents i dimensió dels àrids del morter base

Com s'ha comentat, al sòcol, la tècnica de transposició del dibuix dels cercles és la incisió, mentre que a la part figurativa visualment no s'ha detectat cap detall que pugui definir-la, tampoc amb microscopi digital de llum blanca. Tanmateix, amb el microscopi de  $\lambda =$  infraroja<sup>89</sup>, sí s'han identificat línies que semblen ser de dibuix preliminar, baix el perfilat de les garlandes, i línies a les figures. Aquest últim és el cas vist a la màniga del personatge identificat com Arnau de Vilanova, on gràcies a la radiació infraroja s'han identificat unes línies de dibuix més grosses que podrien estar aplicades amb pinzell, una altra línia central que potser forma part del dibuix preliminar, fins i tot s'identifica una pinzellada ampla de policromia per cobrir el fons.



Font: A. Rubio 2015

A l'esquerre detall de l'observació amb microscopi del dibuix previ a la màniga del personatge d'Arnau de Vilanova, al centre imatge obtinguda amb  $\lambda$  infraroja i a la dreta amb  $\lambda$  ultraviolada

<sup>89</sup> Microscopi esmentat anteriorment *Dino-Lite special light solutions AM2000/AD4000 series 1.3 megapixel*.

La paleta de color és molt sumària, els pigments emprats són bàsicament quatre, el roig, el blau, el blanc i negre que modulats dona varies gradacions de gris; junt a aquests el verd.

A l'examen visual s'han pogut identificar dos rojos distints: roig almagra en el terç superior, vegetacions i garlandes, i roig vermelló (comprovat analíticament al SEM<sup>90</sup>) per als detalls dels personatges com es veu als elements del lateral del personatge que, es suposa, correspon a Arnau de Vilanova.



Font: A. Rubio 2015

A l'esquerra detall superposició de capes de color i finesa del blau; al centre detall de la corporeïtat de la capa pictòrica. A la dreta detall de l'execució de línies sobre les capes planes i de l'existència de roig vermelló

S'observa la utilització del color blau de forma distinta segons es tracte d'elements figuratius o vegetals a les decoracions del sòcol. Probablement aquest color blau s'aplicaria simplement amb l'aglutinant, o mixturat amb altres pigments com el negre per aconseguir modulacions de color.



Font: A. Rubio 2015

Detall de l'observació amb microscopi de: a l'esquerra cabells del personatge d'Arnau de Vilanova, al centre i a la dreta elements d'animals del sòcol, banya d'un cabrit i ala d'un au

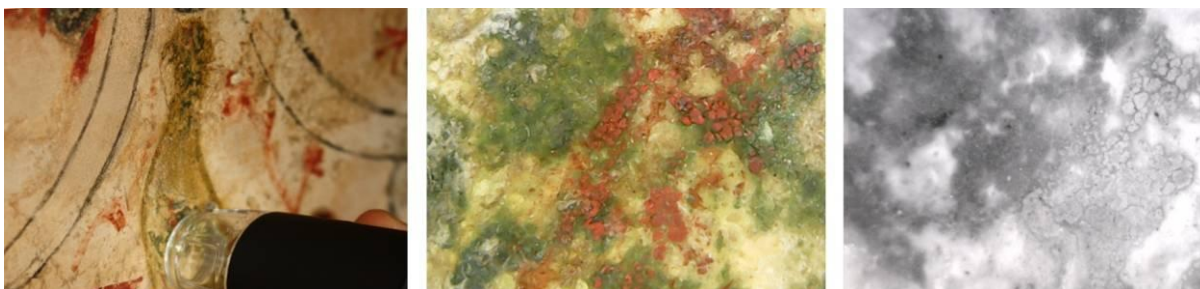
Observant la pinzellada i aplicació del pigment blau es pot concloure que aquest pigment fora probablement d'origen orgànic degut a que la partícula del pigment orgànic és pràcticament imperceptible, i no inorgànic donat que qualsevol dels pigments minerals farien observable una

<sup>90</sup> Analítiques realitzades a la Universitat de València, als laboratoris del Servei Central de Suport a la investigació Experimental (SCSIE), i que es presenten a l'estudi comparatiu al final d'aquest treball. Per a més informació sobre l'instrumental emprat, consultar l'apartat de la metodologia.



irregularitat a la capa pictòrica per la molta més grossa del pigment<sup>91</sup>. Però per les analítiques s'ha identificat la utilització de traces de blau ultramar, sobre una superfície preparada en una tonalitat grisa (com aconsellen els tractats medievals).

Amb l'estudi amb microscopi que s'ha fet emprant amb llum natural, de longitud d'ona ultraviolada i també de longitud d'ona infraroja, s'han observat característiques físiques i d'aplicació del color. S'observa a l'intern dels interespais de les garlandes l'aplicació del color verd<sup>92</sup> de coure, amb un aspecte molt transparent, per la utilització del que es suposa un element oleic com aglutinant<sup>93</sup>.



Font: A. Rubio 2015

A l'esquerre detall de l'observació amb microscopi i al centre la imatge obtinguda. A l'esquerre imatge amb Longitud d'ona infraroja

Sobre aquest verd de base, s'aplica el color roig on s'ha emprat un aglutinant al tremp, que presenta diferència en els temps d'assecament degut a la diferència en l'índex d'oli dels pigments emprats.<sup>94</sup>

Es varen estudiar mostres de pigments amb la lupa binocular i també al SEM. Analitzat aquest color amb el SEM s'ha detectat que presenta elements químics com el coure (Cu), ferro (Fe) o alumini (Al) i que defineixen els pigments verd de coure i terres verdes emprats en execució de la pintura.

Els estudis analítics fets amb el Microscopi electrònic d'escaneig han proporcionat dades sobre la identitat dels pigments rojos: sulfur de mercuri, obtingut del cinabri, aplicat sobre una base de terres roges, identificades per la presència d'ions Fe.

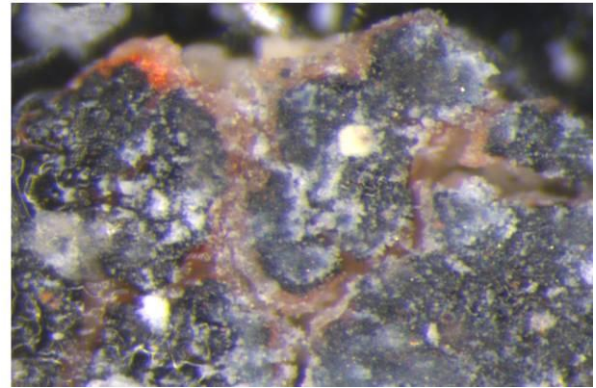
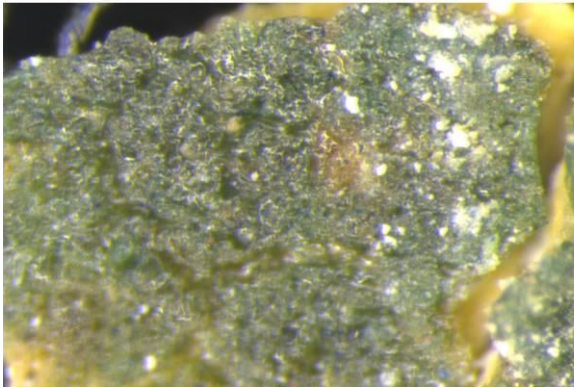
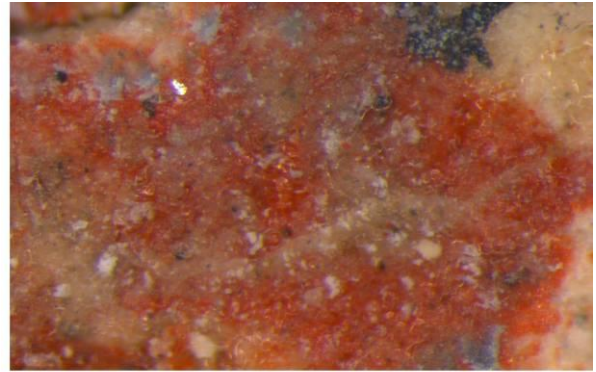
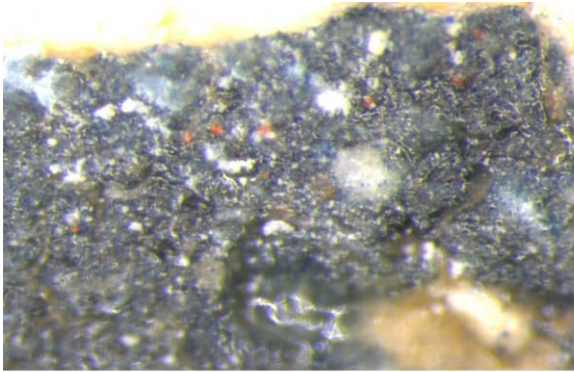
<sup>91</sup> És sabut que els pigments de tonalitat blava (tant atzurita com lapislàtzuli) perdien intensitat en la seua tonalitat blavosa si la mòlta era molt fina.

<sup>92</sup> El pigment verd que amb més freqüència apareix als tractats medievals és el Verdet (un acetat bàsic de coure, que depenent del mode de preparació i dels additius pot presentar distinta composició) el mètode de preparació es coneix des de l'Antiguitat (tractats de Teofrast, Discòrdies...). També podria tractar-se de la Malaquita (carbonat bàsic de coure de color verd) que apareix amb certa freqüència sobretot als manuscrits occidentals alt medievals, i sembla que el seu ús era molt més extens, tal i com demostren les anàlisi de laboratori.

<sup>93</sup> La manca de pressupost en aquest estudi és la raó per la qual no s'ha dut a terme aquesta investigació. És així que queda oberta la via envers la investigació sobre els aglutinants emprats a les pintures gòtiques inicials.

<sup>94</sup> El poder cobrent d'un pigment depèn de diversos factors, el primer l'índex de refracció, que depèn a la seua vegada de l'estructura interna dels materials. A major índex de refracció, major opacitat, i també són més opaques les capes de color si la diferència de l'índex de refracció entre el pigment i l'aglutinant augmenta. Quan una pintura al tremp s'asseca, perd la humitat, la capa es contrau i es trona rugosa, mentre que si l'aglutinant és oliós no existeix pèrdua de material en l'assecat donat que es produeix per polimerització i la superfície formada és plana.

També s'ha certificat l'ús dels pigments negre carbó, de blau ultramar sobre un fons gris, i d'un verd de coure mesclat amb terres verdes.



Font: A. Rubio 2015

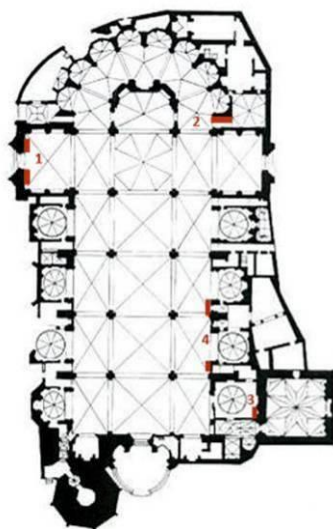
Mostres de pigments observades a la lupa binocular. D'esquerre a dreta dalt: blau, roig; baix: verd i negre.

És apreciable la similitud entre el blau i negre, doncs el primer per aconseguir el color blavós superposa ultramar sobre una base feta amb el negre.



## VALÈNCIA. Catedral Metropolitana

### Edifici



Font: [http://www.catedralesgoticas.es/mi\\_planos\\_e.php](http://www.catedralesgoticas.es/mi_planos_e.php) [darrera consulta 07.08.15]

Font: A. Rubio 2014

A la imatge de la dreta localització dels conjunts pictòrics: 1. Pintures a l'interior de la porta gòtica. 2. Pintures de la Cambra secreta. 3. Escut de la Capella de sant Pere. 4. Decoracions pictòriques en arcs.

A la imatge del centre vista general de l'altar major i a la de l'esquerre vista general de la Porta del Palau

La catedral de València és l'edifici religiós més destacat i segurament el més influent, de tot el territori valencià. El seu nom oficial és el de *Santa Església Catedral Basílica Metropolitana de Santa Maria*, i és monument nacional des de 1931, està classificat com a BIC amb el codi 46.15.250-006<sup>95</sup>.

La catedral de València és un edifici viu, resultat de diferents intervencions al llarg de la història. En l'actualitat és un temple de planta de creu llatina, de tres naus, amb capelles entre els contraforts, amb creuer i girola. Presenta tres portades, una als peus i dues als laterals del creuer, té adossades la sala capitular i la torre campanar coneguda com el *Micalet*.

Jaume I manà consagrar a la religió catòlica la mesquita de *Balansiya*, i 24 anys després el 1262, el bisbe Fra Andreu Albalat mana assolir-la definitivament, per a començar al seu lloc la construcció d'una catedral de nova planta a la València reconquerida (Fraile, 2010: 10).

La construcció s'inicià per la capçalera poligonal amb capelles absidals. La portada més antiga és la *del Palau*, que a la part de l'epístola obre el creuer a l'exterior. En aquesta portada i al seu voltant, s'identifiquen marques de picapedrer, que es també es troben repetides al reconditori de la sagristia. Aquesta porta presenta paral·lelismes amb la Portada dels Fillols de la Catedral de Lleida i de Sant Miquel de Foces, a Osca<sup>96</sup>. A la part de l'evangeli, a l'altra part del creuer es troba la portada coneguda com *la Gòtica*, del s. XIV, que presenta arcs apuntats, i als brancals hi ha còpies de les escultures dels apòstols (de les quals, les originals es conserven al museu de la catedral).

<sup>95</sup> Informació extreta de la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana, [http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=249](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=249) [Darrera consulta el 14.01.14].

<sup>96</sup> Com s'explica a l'article *La puerta románica*, revista Catedral de Valencia, nº 3. Any 2010. pp. 16-17.

A l'edat mitjana la catedral era més curta, i el campanar i la sala capitular eren edificis exempts, però al s. XV es fa una ampliació cap als peus i aquestes dos construccions s'inclouen dins el conjunt. Continuen fent-se reformes i al s. XVI es duu a terme l'actuació coneguda com *l'Obra Nova*, una galeria d'arcs entre la capçalera i la portada gòtica realitzada per Gaspar Gregori; al s. XVIII s'executa la Portada barroca, o *Dels ferros*, dirigida per Conrad Rudolf, una portada italianitzant, exemple del barroc del moment, en el que es representen papes i sants valencians.

Des de l'inici de la construcció fins als nostres dies, l'edifici ha anat incorporant nous elements, i modificant altres pels canvis de modes, estils o usos litúrgics. Així el s. XVII Pérez Castiel revesteix el presbiteri amb decoració barroca, i a principi del s. XVIII es realitza l'ornamentació de la capella de Sant Pere, amb els millors exemples del barroc del moment. També a finals del s. XVIII es remodela en estil classicista les naus laterals i capelles.

Element a destacar dins de l'edifici de la catedral és el cimbori al centre del creuer, a la intersecció de la nau central i el creuer, que té planta octogonal i presenta dos cossos amb finestral apuntats. Tot l'edifici presenta doncs, elements immobles, constructius i artístics, de gran qualitat; de la mateixa manera un gran nombre d'obres d'art mobles es conserven al seu interior, tot i que s'ha perdut la major part del patrimoni per les guerres i conflictes soferts al llarg de la història.

El 1982 s'eliminà la decoració neoclàssica<sup>97</sup> de la nau central dins el pla d'actuació dut a terme amb motiu del 750 aniversari de la presa de la ciutat de València, com es llegeix a una placa situada a una de les columnes de la nau central.

---

<sup>97</sup> Aquesta acció s'emmarcava dins un moviment en el que la intenció era recuperar una arquitectura original "reinterpretada" on el murs presentaven la pedra nua, eliminant sistemàticament morters originals i restes de policromies.

### Porta gòtica mur interior. *Escuts i juntes de carreu*



Font: A. Rubio 2014

Detalls d'alguns dels escuts existents. A la imatge de l'esquerre s'observa una marca de picapedrer

#### Introducció historicoartística

Les pintures es localitzen al mur interior a ambdós costats de la porta gòtica. Al mur més a prop del presbiteri sols es conserven perfilats de les juntes de carreus i un escut en blanc i negre amb motius de *zig-zag*. A l'altra part hi ha altres tres escuts en colors terrosos, dos iguals a esquerre, i dreta que semblen representar una campana i al centre un altre on hi ha una torre, sobre un fons almagra. Es desconeix a quins llinatges corresponen, tot i que el de l'esquerre sembla el del llinatge dels Bellpuig, com el que es troba a la llosa de la tomba de Pere de Bellpuig a l'església de la Sang de Lliria (Llíber, 2007: 31).

En aquesta zona són visibles i identificables les marques de picapedrer, de la mateixa manera que ho són a la Porta Romànica i al Reconditori.

Aquesta zona, junt amb la cambra secreta són les úniques a la catedral que conserven els perfilats de les juntes de carreus, cosa que, com s'ha esmentat no ha ocorregut a la resta de la fàbrica gòtica.

#### Estat de conservació

Es conserven aquestes restes a més de 1,60 m d'alçada i ocupen una superfície de més de 2 m<sup>2</sup>. Les línies de les juntes de carreu es conserven al 50%, però es pot fer el recorregut general fins on hi ha restes. Pel que fa als escuts hi ha diferència en la saturació del color: en el blanc i negre es conserva tot el cromatisme, el negre es veu molt intens, mentre que els escuts de colors terrosos tenen un aspecte menys definit, tot i que s'identifiquen perfectament els elements i policromia que presenten.

#### Anàlisi estilística

Les juntes de carreu són idèntiques en factura i execució a les del reconditori. Sobre un fons blanc que cobreix la junta de morter, s'aplica una pinzellada compacta de color negre que conforma una línia bastant uniforme.

#### Anàlisi de components

Sobre el mur de carreus, no existeix una capa de preparació com a tal en la totalitat. Els escuts estan pintats directament sobre el mur, tot i que la pedra però segurament hauria rebut un tractament per tal de segellar els porus (Rivas, 2008: 385), amb un aglutinant orgànic o pot ser amb aigua de calç per regularitzar l'absorció del suport i aïllar així la policromia.

Als carreus sobre les juntes existeix una preparació de calç sobre el morter, i el perfilat en negre. Aquests acabats responen a més d'un motiu decoratiu, a una necessitat constructiva de protecció. Així, en una fàbrica de paredat, el morter de junta rebleix l'espai entre carreus i permet el creixement de la construcció. Els materials d'aquests morters són normalment calç aèria i àrid de granulometria variada<sup>98</sup>, en una proporció pobra en calç, per tal d'aconseguir un morter sòlid que no frueixi, mentre es fa créixer el mur. Aquesta barreja dóna com a resultat un morter poc plàstic i amb poca retracció, que carbonata lentament. Com que la cohesió dels morters augmenta durant el procés i fins la completa carbonatació, calia protegir-los dels factors externs (com són l'acció mecànica, l'ambiental -pluja a l'exterior- i l'acció antròpica) fins que el primer mil·límetre en contacte amb la superfície es trobava carbonatat. Així aquesta protecció és l'origen dels encintats perfilant les juntes de carreu, en els murs de construcció regular, de files de carreus ben disposades amb perfilats verticals i horitzontals ben definides.

És així com s'ha descrit, que aquesta decoració consisteix en l'aplicació sobre les juntes de carreu d'una capa de morter ric en calç a mode de preparació fina, amb un acabat fi, allisat per tal de tancar els porus i aconseguir una superfície compacta que carbonate més ràpidament. Sobre aquesta preparació es perfila la fàbrica de carreus amb una línia forta en color negre.

Es troben a l'anàlisi visual tres colors, els bàsics: blanc i negre, i roig, que per estudi organolèptic i sense anàlisi disponible es suposen executades en una tècnica a la calç, on el blanc seria blanc de calç, el roig terres roges, i el negre de carbó no identificat.

---

<sup>98</sup> Vendrell (2010: 39) explica el cas a les esglésies romàniques, que s'extrapola a la fàbrica gòtica, doncs les raons de la seua existència són les mateixes.



Cambra Secreta. *Escenes De La Passió De Crist*

Font: A. Rubio 2010

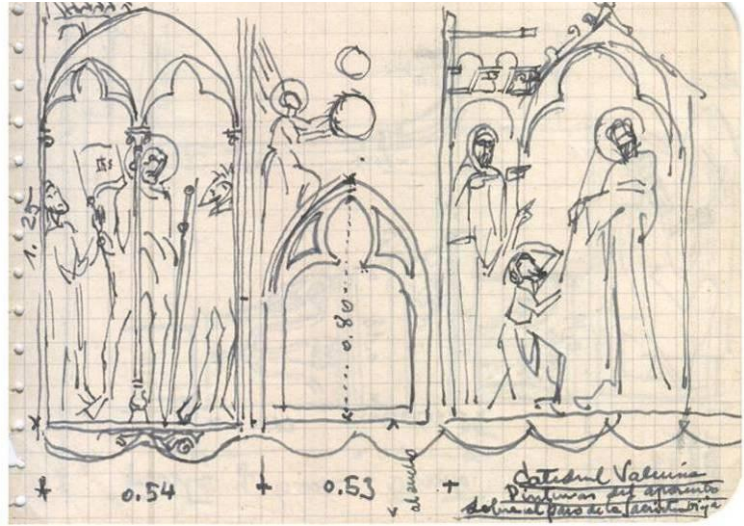
Vista general de la pintura de la Cambra Secreta. Al centre l'espai per la relíquia

**Introducció historicoartística**

El reconditori o cambra secreta, es troba a la part de construcció més antiga de la catedral de València. És una cambra localitzada en alt, al mur oest de l'entrada de la sagristia, en una espècie d'entresòl on no hi havia accés fixat, s'arribava amb una escala de mà. Es va descobrir al segle XX, després que, durant la guerra civil, l'incendi sofert a la catedral cremés un enteixinat de la sagristia deixant a la vista la finestra-porta del reconditori que estava tapiada. En aquell moment l'arquitecte Diaz Ferrant ja documenta gràficament el conjunt pictòric.

Aquesta sala de senzilla arquitectura, té planta rectangular de més de 2,5 m d'ample, amb volta de creueria de nervadura simple amb més de 4 m d'alçada, i comunica per una finestra amb la

girola de l'interior de la catedral. Tota la fàbrica de carreu conserva els perfilats originals de les juntes, és l'únic lloc a la catedral on encara es pot trobar intacte (junt amb les restes esmentades del parament interior de la portada gòtica). La fabrica d'aquesta sala secreta està pròxima en el temps a la zona més antiga de la catedral, la de la *Porta del Palau* o també coneguda com *Porta Romànica*. Aquesta contemporaneïtat, com s'ha dit, és palesa per les marques de picapedrers repetides als carreus d'ambdós llocs.



Font : C. Pérez, 2011 [a] El Relicario Secreto. *Revista Restauro* Nº 11, Edita Impremta Lugami. A Coruña. 2011

Font: L. Cortés, 2013

A la dreta imatge de l'accés original a la cambra secreta, abans de la instal·lació d'un accés fixe.

A la dreta esbós de les pintures de la Cambra secreta de la Catedral realitzat a l'any 1941 per Diaz Ferrant i conservat a la Biblioteca Valenciana

La catedral de València va ser obsequiada el març de 1256 amb una valuosa relíquia, donada per San Lluís Rei de França durant el pontificat del Sr. Albalat. El sant va donar una de les espines de la corona de Jesucrist, per ell aconseguida a les Croades a Terra Santa. Aquest privilegi posava però com a condició, el pregar pell i els seus, i custodiar-la i conservar-la, donant-li un culte adequat en un reliquiari adient (Olmos, 1946: 72)<sup>99</sup>. Ací es troba la raó de l'existència d'aquestes pintures, doncs es pretenia habilitar un lloc per custodiar-la amb la categoria que mereixia.

Sense cap dubte, les pintures murals i la fornícula estan pensades per contextualitzar i custodiar la Sagrada espineta regalada per Sant Lluís. Tanmateix, per les juntes de carreus originals que decorarien tota la cambra, es sap que la pintura mural no correspon al moment concret i inicial de la construcció del reconditori, donat que està executada sobre aquests perfilats. Es desconeix però, el temps que transcorregué des de la construcció del reconditori, fins que es realitzaren les pintures, per manca d'informació documental sobre la factura.

Les pintures es localitzen al parament lateral dret des de l'accés a la cambra, i ocupen una superfície total des del paviment de 2,30 m d'alçada per 2, 15 m d'ample, fent així un total de

<sup>99</sup>Olmos recull aquesta informació i la descriu com segueix "... queriendo decorar nuestra Catedral con un delicado joyel, envió a la misma con una carta suya y que todavía se guarda, fechada en París en el mes de marzo de 1256 una espineta de la Corona de nuestro Señor, primera reliquia venerada en esta Santa Iglesia. Doña Constanza, Emperatriz de Grecia, falleció en nuestra ciudad en 1269".

quasi 5 m<sup>2</sup> de policromies gòtiques lineals en bon estat. És aquest conjunt, el de majors dimensions i completament conservat existent a territori valencià, pel que fa a la temàtica religiosa.

No es tenen referències de l'autor i la data d'execució de les pintures, però existeixen referents paleogràfics a altres llocs de la Catedral com són les inscripcions en elements petris de finals del s. XIII- principi del s. XIV (Pérez, 2011: 58), i que poden situar cronològicament les pintures. Les inscripcions més semblants són les que es troben a la lauda sepulcral de Ramon de Bellestar, Degà de la Catedral, de 1289<sup>100</sup>.

Per altra banda es troben a més referents a la mateixa catedral pel que fa a les formes arquitectòniques que emmarquen les escenes, com és la lauda sepulcral de Fra Raimon Deçpont, mort el 1312, conservada a Capella de Sant Dionís a la girola, i esmentada al primer capítol d'aquest treball.

La cambra secreta estava ja acabada i en ús, quan en 1312 es va utilitzar per a l'elecció del nou Bisbe de València: Ramòn Gastò. En aquella ocasió, el Capítol va triar a cinc membres com compromissaris, amb la condició que reunits a l'espai del Reconditori, havien de posar-se d'acord per triar el nou bisbe durant el temps que tardés en consumir-se una candela.

### **Estat de conservació**

El conjunt pictòric es divideix en dos zones distintes, a la part superior l'escena narrativa, i a la inferior un cortinatge que cobreix el mur dignificant-lo.

A la part inferior, a la dreta d'aquest cortinatge de tonalitat taronja, es manifesten les vicissituds que va sofrir la pintura, durant l'incendi de la catedral a l'any 1936. En aquella ocasió el reconditori va funcionar como la eixida de fums d'una llar i el sutge es va dipositar sobre la policromia, al temps que el calor alterava els pigments, obscurint-los irreversiblement. A la part inferior del conjunt, l'existència d'enderrocs procedents d'alguna intervenció primigènia ocultaven part de la pintura, i la varen protegir de l'acció del calor i del fum, conservant així inalterats els pigments que estaven ocults.

Es per aquesta raó que a hores d'ara, una vegada restaurat el conjunt, encara es disposa d'una visió parcial del nivell de color i de l'estat original de la pintura, on les tonalitats han virat des de les pròpies originals, a matisos més obscurs.

La part que es conservava a l'aguait de les inclemències externes, va patir les seues conseqüències a més de l'acció de la mà de l'home. Les pintures murals havien estat intervingudes i presentaven capes afegides de cera, goma laca, vernissos, repintats, també agressions com grafitis incisos, i absències de suport. També patien esquerdat a la capa pictòrica i desadherències de suport, que deixaven a la vista la preparació. Totes aquestes patologies foren estudiades i registrades de forma exhaustiva prèviament a la restauració (Pérez, 2011: 58). Es realitzà un estudi organolèptic amb profunditat, i també amb tècniques fotogràfiques diverses com reflectografia infraroja, termografia infraroja, estudis fotogràfics amb llum ultraviolada i rasant, així com

---

<sup>100</sup> Segons observació disponible a la publicació de la Revista de la Catedral de València, (2010: 44). Aquesta lauda es conserva al corredor d'accés al Sant Calze de la Catedral de València; també s'apunta ací la versemblança amb les inscripcions de la porta del Palau del mateix edifici de 1262.



macrofotografies. A més es duqué a terme un estudi fotogramètric de la cambra i altre de microclimàtic. Es varen extraure mostres de materials compositius que varen ser analitzades, al laboratori de materials de l'lvcr i al laboratori científic de l'Opificio delle Pietre Dure de Florència (Pérez, 2011: 60).

El conjunt del reconditori, paraments petris i pintura gòtica va ser restaurat en el període de 2008 a 2010, per tècnics de l'Institut Valencià de Conservació i Restauració (lvcr) de la qual l'autora d'aquesta tesi, va formar part de l'equip de restauració com a tècnic, en tots els processos tret de la consolidació. Aquestos passos duts a termes foren distints segons la natura del suport:

Als paraments petris es netejaren de sutja el suport constructiu, els carreus, i les policromies a les juntes, deixant testimonis de brutícia. Es van emprar mètodes mecànics, aspiració de la superfície amb brotxes suaus, i químics, emplastres, a través de paper japonès, d'argila tipus sepiolita i aigua destil·lada, retirant la brutícia amb hisops de cotó en pèl.

L'espai central del reliquiari havia sofert espoli, arrencant els elements metàl·lics que l'ancoraven al mur, i amb ells havien desaparegut part de suport murer i la corresponent policromia original. Es varen intervenir seguint un procés de neteja, consolidació, i la posterior reposició de mancances de suport i de color. La neteja va ser selectiva, prèvia la realització del test de *Wolbers* per conèixer els dissolvents a emprar més adients per a cada tipus de material a eliminar.

Així es retirà en primer lloc la cera, i després la goma laca amb alcohol etílic gelificat, tot controlant el nivell de neteja amb la llum de Wood<sup>101</sup>. Baix aquestes capes altra capa molt resistent i envellida va ser retirada amb un solvent gel a pH neutre i a la última fase s'eliminaren els repintats amb un solvent gel de xilè i alcohol benzílic.

Es consolidà la superfície pictòrica aplicant una resina sintètica, prèvia interposició de paper japonès, i reposaren les zones desadherides i mancances del suport amb materials similars a l'original (Pérez, 2011: 62). La reintegració cromàtica es realitzà amb materials reversibles com les aquarel·les, i tècniques discernibles com el puntejat. Aquesta tècnica consisteix en la reposició de la tonalitat perduda mitjançant l'adició de punts de color, atenent a la informació que aporta els voltants de la llacuna de color.

### **Anàlisi estilística**

La pintura que representa escenes de la Passió de Crist, els moments previs al calvari. Es divideix en 3 àrees diferents, separades per bandes grogues perfilades en negre, que queden incloses en l'estructura fingida arquitectònica. Els personatges a les escenes laterals estan identificats amb el seu nom, fins i tot la frase que identifica el Crist com a rei dels jueus. Aquestes tres àrees són:

A l'esquerre l'escena de Crist nugat a la columna, que forma part de la arquitectura de l'escena. Dos botxins flagel·len Crist amb fuets de tres cordes, que als extrems porten unes boletes i tres filaments cadascuna. La figura de Crist presenta ferides per tot el cos, i manté una posició on treu un peu en primer terme, avançant-lo més enllà del marc inferior de l'escena.

---

<sup>101</sup> El que va facilitar el control en la eliminació dels materials superposats, identificant la seua existència, consistència i la seua distribució sobre la policromia original. Tot açò gràcies al distint color de les fluorescències emeses per aquests materials en resposta a la llum de Wood, la cera presenta una fluorescència de tonalitat groga i la goma laca taronja.

L'escena central, sobre la fornícula creada a l'interior del mur per al desaparegut reliquiari, representa dos àngels enfrontats que sostenen una corona d'espines. A la part de dalt de la corona, apareix, des d'un núvol d'ones concèntriques<sup>102</sup>, la mà divina de Déu Pare beneint la representació de la relíquia. Aquesta escena es desenvolupa sobre un fons obscur amb estels. Els elements metàl·lics que es conserven indiquen l'existència de portes que tancarien el reliquiari. Aquesta fornícula està decorada a l'interior de igual manera que el fons de base de les escenes, amb un fons blau i estels daurats de vuit puntes.

L'escena de la dreta representa Crist vestit de porpra, coronat d'espines i amb una canya a la mà dreta. Està dempeus davant el Sanedrí, Annàs i Caifàs i al darrere, Ponç Pilat, que seu davant una arquitectura on s'obre una porta que deixa vore estels i el nom de Pilats. Crist en aquesta representació és increpat pels jueus com diu la inscripció que apareix *Asa Rex Iudeorum*<sup>103</sup>. En aquesta escena els personatges s'identifiquen amb els noms *Jesus Cristus, Pilatos, i Caifàs*

Les escenes laterals s'encontren emmarcades dins una arquitectura trilobulada orlada amb cresteries i rosasses, i amb gablets als laterals. A la part superior es rematen amb representacions d'arquitectures de carreu, on es distingeixen edificis amb merlets, finestres, etc. Aquestes arquitectures presenten problemes pel que fa a l'execució de la perspectiva i són distintes segons l'escena. A l'escena en que es representa Crist nugat a la columna, a l'espai entre els dos arcs trilobulats hi ha una rosassa, i a la part superior dos edificis simètrics, al mode que presenten les escenes de les *Cantiques de Santa Maria* d'Alfons X. el savi. A l'escena de la dreta, l'arc trilobulat es recolza sobre dos arquitectures laterals. L'arquitectura de l'esquerre representa una torre amb merlets, i una lògia d'arcs de mig punt al pis superior, tot recolzat sobre un altre arc de mig punt que emmarca el personatge de Caifàs i el grup de jueus. Per altra banda, l'arquitectura de la part de la dreta, presenta una torre i arquitectures adossades, amb un remat semblant a l'anteriorment descrit, sobre un arc ogival. Aquest arc ogival emmarca la porta que mig oberta deixa vore el fons estrellat i la identificació de Pilats.

Les figures són estilitzades, la més gran la de Crist te unes dimensions de 90 cm, els personatges secundaris entre 42 i 78 cm. Presenten trets característics com són; les mans dels que assenyalen amb el dit índex més llarg del normal; els rostres bifis en quasi tots, tret dissimulat per les barbes; els nassos rectes o amb gepa òssia, depenent si són bons o dolents; els ulls grans, ametllats i oberts als extrems exteriors; les orelles molt senzilles<sup>104</sup>; els cabells ondulats, repeteixen model en quasi tots els personatges, amb formes d'ones a la caiguda, i el serrall que pot ser llis o amb tres cargols. El model de pentinat varia als àngels amb cabells també ondulats però curts, i els botxins, de poc pèl i llis. També varia la decoració al cap porten elements distintius de cada personatge, com són barrets, turbants o el nimbus.

A la part inferior el cortinatge esmentat abans tanca l'escena fins el nivell del sòl. A la part inferior els plecs tenen la forma de C que es troba repetida als de les vestidures dels personatges.

<sup>102</sup> Motiu ja identificat a la torre de l'homenatge del castell d' Alcanyís, a Terol.

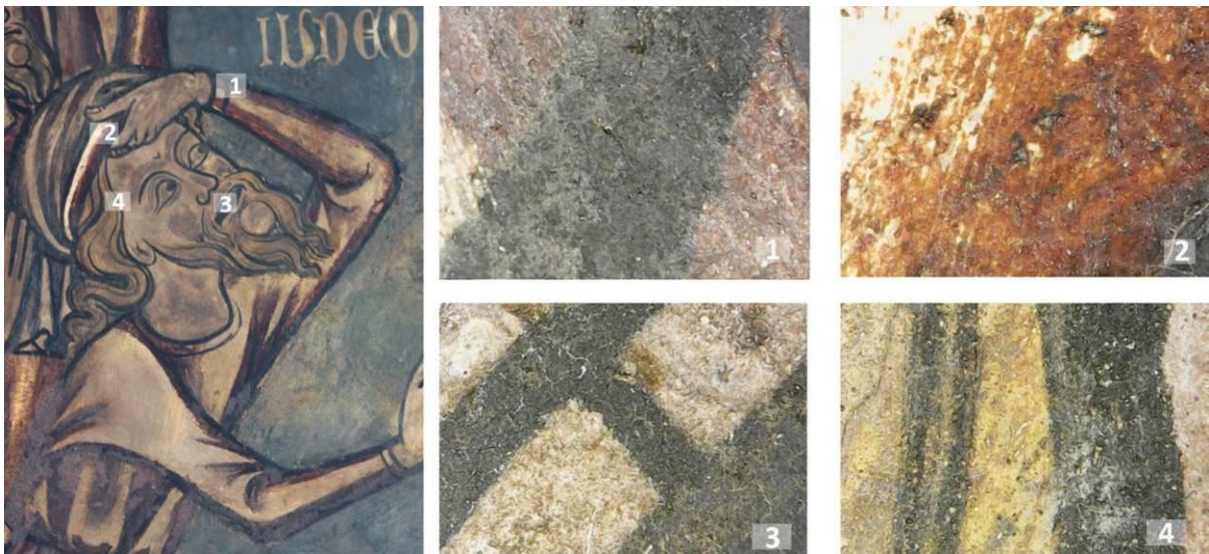
<sup>103</sup> Descriuen els personatges i l'escena com es relata a les sagrades escriptures, a l'evangeli de Mateu, quan compareix davant Caifàs (26,57), i quan és coronat d'espines (27, 27-30).

<sup>104</sup> Sols es veu la part inferior del lòbul, i són semblants a les de la figura central del Crist de l'absis de S. Climent de Taüll.

L'aplicació del color respon a les pautes que descriu Cennini (1988: 125), on els colors s'apliquen plans, amb gradacions cap a l'obscur i el clar, als quals se'ls afegeix una mescla d'altres pigments per a aconseguir efectes de volum.

Com s'explica més endavant, la tècnica emprada és la mateixa que en una pintura sobre fusta, tremp de cola i oli, sobre una base de carbonat de calci i blanc de plom aglutinat amb oli de llinosa, el que proporciona nombrosos matisos dels colors emprats. Hi ha una diferència pel que fa a l'aplicació de la pinzellada, que aconseguix transparències i corporeïtat de la matèria. Aquests efectes no són possibles d'aconseguir en una pintura mural a la calç com són la majoria que es troben a l'època.

Gràcies a la utilització dels microscopis digitals<sup>105</sup> i amb llum de distinta longitud d'ona, s'ha pogut observar i estudiar aquesta diferència sobre diversos colors, que ens proporciona informació valuosa per conèixer la tècnica i materials emprats per l'artista. Es treballa amb llum blanca, i llum de longitud d'ona infraroja i ultraviolada.



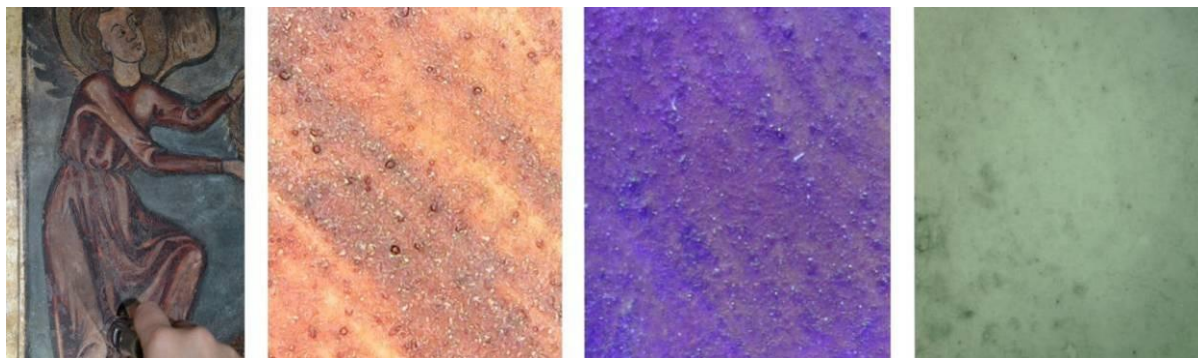
Font: A. Rubio 2015

A l'esquerra, imatge general del personatge i localització dels detalls d'execució de les pinzellades

En la imatge anterior del jueu, es pot observar la diferència existent entre dos tipus de rojos. A la mostra nº 1 de la màniga el roig és més obscur i fred, són transparències corresponents a la utilització d'una laca roja. A la mostra nº 2 es veu un pigment més corpori i càlid que permet però l'aplicació de consistències variables, té el mateix aspecte que el color dels cortinatges. El detall nº 3 correspon a la zona de les dents on la textura és la mateixa en els dos colors, sobre un blanc color os amb impureses, s'aplica una pinzellada uniforme i ben definida de color negre per dibuixar els detalls. L'últim el detall nº 4 corresponent a la zona dels cabells, mostra l'aplicació d'un color groc també amb impureses i sobre ell l'aplicació del perfilat negre amb un gran domini de la forma i execució per aconseguir els efectes desitjats.

<sup>105</sup> Per a més informació consultar la metodologia de treball.

Depenent del pigment que s'utilitza, canvia la textura de la capa pictòrica. Front a la pinzellada plana i quasi transparent del color més clar, es pot observar a les vestidures dels àngels, per aconseguir enfosquir les zones roges, un pigment d'una granulometria important, que ha estat molt poc mòlt, i amalgamat amb altres. En aquestes imatges la llum infraroja permet veure el que hi ha sota el pigment roig, i ací es diferencia l'existència d'impureses a la preparació.



Font: A. Rubio 2015

A l'esquerre imatge general de l'àngel esquerre i localització de les imatges preses, al centre i la dreta documentació gràfica de les zones dels plecs preses amb llum blanca, ultraviolada i infraroja

Com a referents de models i estil s'han localitzat entre d'altres els exemples<sup>106</sup> d'obres de pintura mural i policromies sobre taula que comparteixen nombrosos trets amb la policromia del reconditori, tot i que es desconeix si poguera existir relació entre ells. Són les pintures murals de l'àrea del Somontano a la província d'Osca, en concret de l'església de Santa Maria del Monte a Liesa<sup>107</sup>, les pintures del reracor de la Catedral de Tarragona (Buttà, 2014), i per altra banda la taula de San Pere, del *Musée Royal d'Art* de Brussel·les (Melero, 1997).

Les pintures murals comparteixen amb les d'Osca el fons blau amb el mateix aspecte, i les grafies dels noms, a més dels trets facials ulls, nassos, (tret de les orelles que no en tenen i no es pot comparar) i elements capil·lars doncs alguns dels personatges comparteixen model, el tret que és distint és el tractament de les mans, a la catedral tots els que assenyalen tenen el dit índex més llarg. Al respecte de les arquitectures que emmarquen l'escena a Liesa, són distintes i sols hi ha a la imatge de la titular. Coincideixen amb aquestes les pintures del reracor de la Catedral de Tarragona pel que fa als fons blaus estrellats, amb els noms dels personatges de tipologia semblant. S'ha de sumar a aquestes pintures les de l'Església de Sant Joan de Daroca, molt perdudes i sense restaurar, on es localitzen també marcs polilobulats que rematen amb arquitectures i rosasses, i on s'ha localitzat però un personatge reial molt semblant en trets i disposició al de Pilats del reconditori.

<sup>106</sup> Entre d'altres: Sant Joan de Daroca, la Pia Almoïna de Lleida, etc. Mes enllà de terres de la Corona d'Aragó, a la Catedral de Salamanca es troben les pintures de la capella de Sant Martí, datades i amb autoria són d'Anton Sánchez, segovià, que les pintà el 1262. Informació disponible a la web <http://artehistoria.com/v2/obras/21242.htm> [Darrera consulta el 08.04.15]. Aquestes pintures presenten les figures dins arquitectures, igual que les del reconditori de la Catedral de València i a més presenta el nom retolat sobre el cap dels personatges. Detall curiós és el motiu decoratiu heràldic d'ermíni a l'intern del mant de Sant Joaquim, que coincideix amb el Pilats de la cambra secreta. El mateix motiu es troba al retaule de Sant Pere de Brussel·les, al personatge de Sant Pau, a l'escena que es troba amb Sant Pere.

<sup>107</sup> Imatges de l'edifici i les pintures disponible en <http://www.romanicoaragones.com/3-Somontano/990399-Liesa3.htm> [darrera consulta el 21.07.15]

El retaule de Sant Pere de Brussel·les fou realitzat entre 1328-1330 (Melero, 1997: 26)<sup>108</sup>, i presenta un complex programa propagandístic en defensa del papat d'Avinyó. Pels seus trets formals es cataloga dins del gòtic lineal de tradició anglesa. Presenta diferències pel que fa a l'execució, hi haurien així dos mans (Melero, 1997: 32), la més acurada, la que podria tindre relació amb les pintures de la cambra secreta. Les figures allargades i estilitzades com les nostres i els rostres barbuts i bifis. Entre altres hi ha paral·lelismes a l'element de la ma divina, l'aparició des d'un núvol de franges concèntriques i ondulades de color.

La totalitat de les figures representades constitueixen un elegant conjunt, amb aguda expressivitat als rostres i moviment gestual del cos, dins un dens plegat de les vestidures. En les vestidures i cortinatge es troba un element característic, els plecs a la cintura en forma de C, i al cortinatge al terra, que sols s'han trobat a més a l'església de Sant Joan de l'Hospital<sup>109</sup>.



Font: <http://www.romanicoaragones.com/3-Somontano/990399-Liesa3.htm>  
[Darrera consulta el 08.04.15]

Font: A. Rubio 2009

Font: A. Rubio 2015

A l'esquerre escena del martiri de Sant Vicenç, molt semblant a la flagel·lació, a la pintura mural d'*Illiesa* (Osca), al centre detall de pintures de Sant Joan de Daroca, i a la dreta referència del personatge de Pilats al reconditori

La transposició de models tan en dibuixos de rostres i extremitats com arquitectures es va executar per incisió i s'observa fàcilment amb llum rasant, a més s'han trobat marques dels claus que suportaven els models a l'extrem superior del conjunt. Aquests models s'utilitzaren repetidament en els rostres dels personatges i vestidures, com s'ha pogut comprovar amb la realització de calcs i la seua superposició i que s'il·lustra a continuació.

<sup>108</sup> En aquest article Marisa Melero-Moneo fa un profund estudi d'aquesta taula pel que fa a l'estilisme i relacions amb altres obres gòtiques lineals.

<sup>109</sup> S'han trobat altres referències d'aquet model, a les pintures murals de la Pia Almoina, a la Seu Vella de Lleida, i al retaule de Sant Miquel del Mestre de Soriguerola conservat a la MNAC.





Font: A. Rubio 2015

A l'esquerre i centre detall dels calcs individuals dels rostres de Crist. A la dreta superposició i coincidència de models



Font: A. Rubio, 2015

- 1.- Realització del calc al rostre del jueu que increpa Crist a l'escena davant Pilats.
- 2.- Calc obtingut de l'acció anterior.
- 3.- Rostre del botxí dret a l'escena de Crist a la Columna.
- 4.- Calc del jueu sobre el rostre del botxí; s'observa les mateixes dimensions i trets principals, variant els cabells i boca

### Anàlisi de components

El conjunt es presenta sobre una base blava actualment molt alterada, aplicada sobre un fons de terres que li proporciona opacitat<sup>110</sup>, i que es decora amb nombrosos estels de vuit puntes ja siga pintats com en relleu. Els de relleu estan molt perduts, a més a més, es varen perdre la major part de decoracions on es varen utilitzar elements metàl·lics com també a les aureoles.

**Técnica pictòrica.** Les pintures estan executades sobre les juntes de carreu prèviament policromades, és així que a l'espai que ocupa la el conjunt pictòric, queden totalment ocultes.

<sup>110</sup> Blau ultramar sobre una capa grisa de negre carbó, calç i blanc de plom. Per a més informació vore el capítol de resultats.



Font: lvc+r 2010

A l'esquerra detall de la superposició del conjunt sobre les juntes de carreu. Al centre detall de la preparació i aplicació del color, i a la dreta consistència de la preparació i capa pictòrica

La tècnica pictòrica que s'utilitza en aquest conjunt correspon al que es trobaria a una pintura sobre fusta de l'època gòtica. Una preparació de sulfat i carbonat càlcic de quasi 2 mm de grossària, sobre la que s'aperceben traces de negre carbó integrades a la preparació, i sobre la que es va estendre una capa de cola animal. Sobre aquesta, una imprimació de blanc de plom llisa i polida serveix de base a la policromia, on l'aplicació evidencia la consistència de la mixtura amb l'aglutinant, oli de llinosa (Pérez, 2011: 60), i es fa visible la pinzellada corpòria. Sobre aquesta capa d'imprimació s'aplicà amb una ampla gamma de colors i elements metàl·lics.

Es troben pigments que pel seu color peculiar determinat i les seues característiques òptiques són identificables a simple vista com és el cas del mini i dels elements metàl·lics como són l'or (a les representacions arquitectòniques que separen les escenes) així com estany a les aureoles dels personatges i restes d'estels sobre el fons blau. Entre els pigments identificats al laboratori<sup>111</sup> (Pérez, 2011: 60) es troben els pigments terra per als marrons i ocres, negre carbó, el mini, blanc de plom, verdet i malaquita; i colorants com laca roja i blau indi. Com aglutinant orgànic ja s'ha apuntat, l'oli de llinosa.

A l'estudi analític fet a propòsit d'aquesta tesi a partir de noves mostres extretes s'han identificat el blau de fons com d'un lapislàtzuli, aplicat sobre una base grisa càlida o negra per donar-li profunditat. Aquesta base grisa es correspondria amb la *veneda* que anomena *Theophilus* al seu tractat. També s'ha identificat el pigment mini als cortinatges, sobre una capa de preparació, que també s'ha localitzat a la resta del conjunt, de sulfat de calci. Aquest sulfat càlcic presenta distints graus de preparació (molta i polit) depenent si s'havia d'aplicar a la superfície o a l'intern de la fornícula.

<sup>111</sup> Analítiques realitzades al laboratori de l'Institut Valencià de Conservació i Restauració de béns culturals (lvc+r) i l'Opificio delle Pietre Dure a Florència, informació consultada a la publicació esmentada.



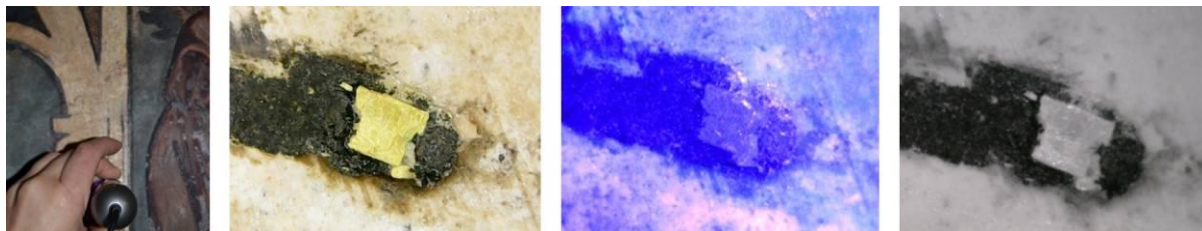


Font: A. Rubio 2015

A la dreta detall d'estel metàl·lic en relleu al fons. Al centre figura de Crist on s'observa el dibuix preparatori i l'ús de l'estany al nimbus. A la dreta es visible la superposició de capes: 1. Suport petri 2. morter de preparació i 3. capa pictòrica, i assenyalat amb fletxes les marques dels punts d'ancoratge dels models

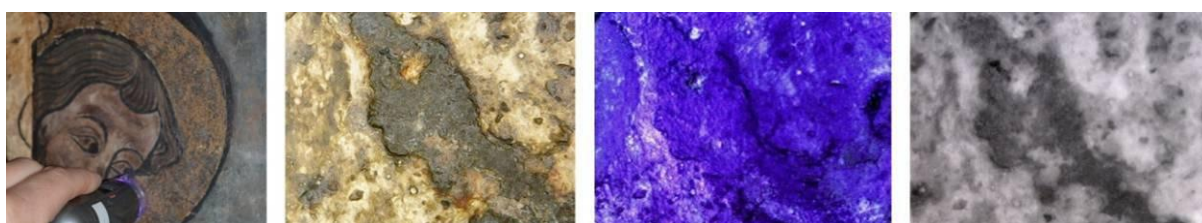
Existeixen elements aplicats sobre la pintura com són els metalls, dúctils són els que ací es troben. S'identifiquen restes de estany a les orles de Crist i als estels del fons, mentre que a l'arquitectura que perfila les escenes s'ha trobat traces d'or, sols un mil·límetre quadrat d'or que es desconeix si correspon al residu d'un intent errat de daurar aquestos marcs, o és l'única traça conservada del que estaria tot daurat en un principi.

Així s'observa com les zones que presenten elements metàl·lics tenen relleu respecte a la policromia, dons l'aplicació es realitza en full, com és l'or i en planxa (Cennini, 1982: 140)<sup>112</sup>.



Font: A. Rubio 2015

A l'esquerre, localització del punt d'or. Imatge amb llum blanca, ultraviolada i infraroja

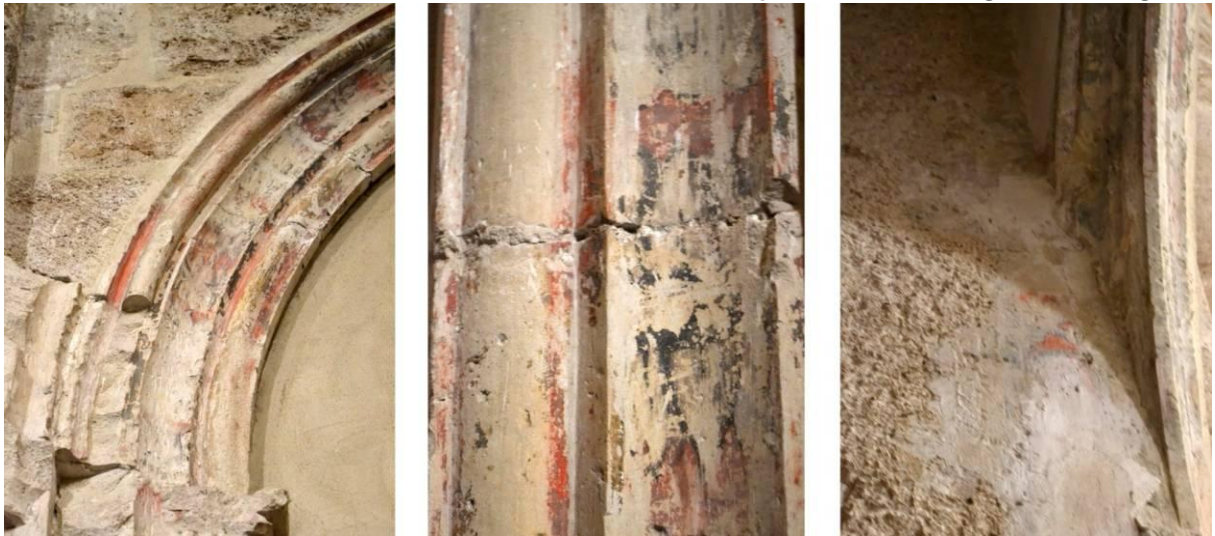


Font: A. Rubio 2015

A l'esquerre localització de l'estany i imatges amb llum blanca ultraviolada i infraroja

<sup>112</sup> Al tractat de l'autor es pot consultar per que s'usa l'estany, i com s'aplica sobre el mur.

### Arcs del costat de l'epístola. Restes de garlandes vegetals



Font: A. Rubio 2014

Detalls de restes de policromies als arcs i sòcol a la part de l'epístola.

### Introducció historicoartística

Les pintures es localitzen als arcs d'accés i voltants a les zones entre les capelles al costat de l'epístola, a ambdós costats de l'actual capella de Sant Josep, de construcció gòtica del s. XIII<sup>113</sup>. Es desconeix la data d'execució. Es conservaren sota la decoració neoclàssica que s'eliminà el 1982. Sols es conserven poques restes, on s'identifica una garlanda vegetal que cobriria la totalitat dels arcs<sup>114</sup>. Part d'aquestes garlandes es descobriren durant les obres d'adequació de la catedral per al muntatge de l'exposició de La llum de les imatges l'any 1999.

### Estat de conservació

Les restes es van descobrir i no han estat intervingudes. Es conserven la major part d'aquestes restes a més de 2 m d'alçada, i hi ha traces de policromies a l'alçada del sòcol. Hi ha menys del 5% del total que es suposa policromat, però tot i això es pot identificar algunes formes i colors. Es troben també restes al mur, on es pensa que continuarien les decoracions amb motius desconeguts, dels que sols han quedat restes de colors roig i terres ocre.

A les zones dels arcs, els pigments es troben molt pulverulents per la pèrdua de força de l'aglutinant, i per la superposició de capes afegides. En ser eliminades aquestes van provocar la pèrdua de l'original, doncs, molt a sovint estan més adherides a les capes afegides, que al suport.

A les zones dels capitells i del murs laterals s'observen els efectes d'una remodelació anterior on l'acció de la picoleta provoca pèrdues de suport i policromia, per crear una superfície rugosa on rebre les capes afegides. Per aquest motiu les restes a l'interior dels arcs estan molt picats, i a més coberts per restes de capes de calç, afegides en intervencions anteriors.

<sup>113</sup> Segons s'explica a la guia de la Catedral, a la revista Catedral de Valencia, p.95. L'obra de la capella va ser de projectada per l'arquitecte Arnau Vidal, primer mestre d'obres de la Catedral.

<sup>114</sup> Aquest tipus de garlanda es va identificar també als arcs gòtics del presbiteri, durant la intervenció als àngels músics. La part original dels arcs gòtics que quedà a la vista en retirar el floró barroc, presentava garlandes de similars característiques.

**Anàlisi estilística**

Predomina el color roig a les zones interiors dels bordons de les motlures, sobre un fons roig es perfilen elements vegetals com fulles i fruits, en blanc, negre i groc. Les restes que es conserven al mur no són identificables, les zones més altes presenten restes de colors roig i negre, mentre que les més baixes al sòcol, colors terrosos perfilats en color negre fent dissenys que no s'aprecien amb claredat.

**Anàlisi de components**

No es disposa d'analítica, així en un anàlisi visual s'han identificat quatre colors bàsics: blanc i negre, roig i groc, aquest últim en dos matisos, més intens que sembla imitar l'or i més terròs a la zona del sòcol.

El suport sembla ser els carreus, als que s'ha aplicat una capa subtil de preparació, sobre aquesta l'extensió del color de base, i al damunt els dissenys de la garlanda. Es desconeix l'aglutinant emprat.

## Capella de Sant Pere, mur capcer. *Escut*

### Introducció historicoartística

La construcció de l'actual capella de Sant Pere va quedar acabada el 1486, després de finalitzar la última nau de la Catedral que uniria el *Micalet*, amb el Sant Calze<sup>115</sup>. La capella es va construir sobre part de la llibreria o biblioteca capitular (Sanchis-Sivera, 1990: 268)<sup>116</sup>, i recolzada sobre el mur original exterior de l'antiga aula capitular, avui Capella del Sant Calze (construïda per iniciativa del bisbe Vidal de Blanes entre 1356 i 1369, quan Andrés Julià era mestre major de la Catedral).

La pintura que s'estudia es localitza a uns 6-8 m d'alçada, a la part dreta del que fou mur exterior de la capella del sant calze, i que actualment queda oculta pels llenços litúrgics exposats en aquest espai.



Font: A. Rubio 2012

A l'esquerre vista general de l'escut. Al centre detall de la cresteria central, i a la dreta detall del pigment roig del fals blau

A finals del segle XVII, al augmentar molt la feligresia es substituï la capella de Sant Lluís per la de Sant Pere, on es va traslladar el Santíssim Sagrament. Es varen començar els treballs en 1696 i es va concloure la seua remodelació en 1703, en un barroc ple.

Pels successos de la guerra civil espanyola de 1936, la capella va quedar totalment mutilada perdent part de les pintures, estucs i el retaule que es trobava ancorat al mur original del Sant Calze, on es localitzen les pintures que s'estudien.

### Estat de conservació

En origen ocupava una superfície total de 2 m<sup>2</sup>, del que queda 0,50 m. El mur va sofrir nombroses intervencions. Durant la crema de la capella a la guerra civil, el retaule ancorat al mur, en cremar, va fer pujar la temperatura del material petri, que va fer rebentar la major part dels carreus. Molts varen ser posteriorment substituïts, i la major part de juntes refetes. Es per aquesta raó que la configuració inicial del mur ha estat molt alterada, aquesta policromia s'ha conservat quasi miraculosament.

<sup>115</sup> Fou un procés que s'inicià més de quaranta anys abans per desig del bisbe Alonso de Borja, que volia construir una capella en honor a Sant Lluís bisbe de Tolosa, el cos del qual va ser portat a la Catedral de València per Alfons el Magnànim.

<sup>116</sup> Al seu llibre, del que es consulta la edició facsímil, Sanchis Sivera explica "... Como la capilla se había de construir en parte del sitio que ocupaba la librería o biblioteca capitular, el Cabildo, en cumplimiento de su acuerdo, derribó ésta y construyó otra nueva, para dejar expedito el terreno que había de ocupar la nueva capilla."



Es distingeix el perfil, d'un model d'estel de vuit puntes evolucionat. Presenta forma ovalada amb quatre extrems triangulars. Presentava probablement algun element heràldic a l'intern, que però, no ens ha arribat donat que la pedra que es troba al centre de la representació va ser substituïda per una nova; les juntes van ser també refetes amb un morter semblant a l'original. A la part exterior hi havia una decoració de fullatges que s'estenen més enllà de l'àrea policromada del propi l'escut, es conserven en molt mal estat i en menys de un 40% del total original.

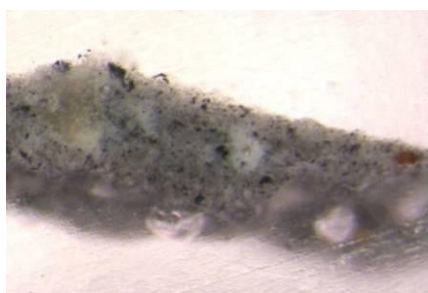
### Anàlisi estilística

El model representat es molt comú en aquesta època a la pintura mural, escultura i en documents medievals<sup>117</sup>. Ja s'han vist orles d'aquest tipus a la Sang de Llúria, hi ha a més a València al convent del Carme, i a Xàtiva al Convent de Sant Domènec (encara que aquestes últimes més tardanes). Es tracta d'un escut polilobulat on el perfil exterior està realitzat en negre, i una doble línia interior en roig. A l'intern tota la superfície estaria coberta per un fons gris, del que hui es conserva un 40%. La part exterior de l'escut estava decorada amb elements vegetals, que arrencaven des de les zones triangulars amb decoracions a mode de cresteries.

### Anàlisi de components

Sobre el mur de carreus, no existeix una capa de preparació com a tal (Rivas, 2008: 385), que si es conserva a l'àrea central. S'identifiquen a l'anàlisi visual quatre colors, els bàsics: blanc i negre, roig i gris-blavós (com ja s'ha comentat, producte de la mescla de diversos pigments, majorment el blanc i negre). Amb l'estudi de mostres de material extretes i estudiades a la lupa binocular<sup>118</sup>, s'observen les característiques òptiques dels pigments i morters, i l'existència al gris de traces de colors terres, així com l'amalgama de pigments de distinta granulometria. Amb la mateixa tècnica s'observa mitjançant la informació obtinguda a la imatge de l'estratigrafia, el color negre aplicat sobre suport petri, s'identifica una fina capa de color aplicada directament sobre el carreu.

L'observació de les mostres a la lupa binocular i la coloració pròpia, fan pensar que els pigments emprats en aquesta obra siguen: el blanc de calç, negre carbó de vinya i roig vermelló.



Font: J. Cabrera 2012



Font: A. Rubio 2014

A l'esquerre i centre estratigrafies del color gris a l'intern de l'escut, i del perfilat negre sobre els carreus. A la dreta facsimil de la portada del llibre d'actes capitulars 1376-1379 de la Catedral de Mallorca, al Museu de la Catedral de Palma, on es veu la forma similar a la que tindria l'escut de la capella de Sant Pere

<sup>117</sup> Com és el facsimil de la Portada del llibre III d'actes capitulars de la Catedral de Mallorca 1376-1379 al museu de la Catedral de Mallorca. O també les orles que conformen les branques laterals de la portada gòtica de la Catedral de València

<sup>118</sup> Als laboratoris de la UPV l'any 2014. Per a més informació consultar metodologia.

## VALÈNCIA. Església De Sant Joan De l'Hospital

---

### Edifici

La construcció de la primitiva església aprofita obra de la fàbrica d'anteriors construccions, data de entre 1238 i 1316 (Moltó *et al*, 2003: 71), i està qualificada com a Bé d'Interès Cultural per la Generalitat Valenciana amb el codi 46.15.250-176<sup>119</sup>.

El conjunt hospitalari fundat per l'Ordre de Sant Joan de Jerusalem (avui Ordre de Malta) es troba al centre de la ciutat. Estava format per una església, un hospital i un cementiri, dels quals avui es conserva l'edifici del temple i restes del cementiri.

A l'Església s'accedeix des d'un pati lateral on a l'entrada hi ha pintures murals en les que es representen les creus dels creuats del s. XIII; passat aquest, als peus de l'església es troba l'accés actual. Es un temple d'una sola nau amb capelles entre contraforts, i de presbiteri poligonal. La volta de la nau és de canó apuntat i de plementeria de pedra, igual que les capelles del costat de l'evangeli; tanmateix les del costat de l'epístola són de volta de creueria. A continuació de les terceres capelles es troben les portes laterals, la de l'esquerre dona al corredor des d'on s'accedeix al carrer, i la de la dreta dona accés a la zona del cementiri. Junt a aquesta es troba el sepulcre de Na Constança d'Entença, Emperadriu de Constantinoble, personatge important a l'època, i cabdal per a la història d'aquest edifici.

A la zona del cementiri a l'exterior de l'església junt al fossar, es troba la capella funerària o capella de Jaume I, formada per un tram de planta quadrada oberta pels costats, i la capçalera de volta de creueria de 5 costats, feta de taulell disposat a rosca.

L'església des del moment de la seua fundació va sofrir reformes, al s. XVIII s'afegeix la capella de santa Bàrbara i al s. XVIII el nou campanar substitueix el medieval. Al s. XIX per la desamortització, l'ordre perd la possessió del conjunt i passa a ser església parroquial. Després de la guerra civil el mal estat de l'edifici fa pensar en la seua demolició, però sobreviu gràcies a la intervenció de D. Elias Tormo, donant servei des d'aleshores per a distints usos, com el de cine. El 1967 el conjunt va ser cedit a la societat Sacerdotal de la Santa Creu i s'inicia el procés de recuperació, amb estudis arqueològics a més de la identificació i posada en valor dels importants conjunts artístics que conté.

### Introducció historicoartística

L'Església de Sant Joan de l'Hospital de València alberga un dels conjunts més complets de pintura mural gòtica de la Comunitat, localitzat a la capella de Sant Miquel Arcàngel, la primera capella del costat de l'evangeli. A més hi ha exemples de restes de policromies de juntes de carreus en varies localitzacions; fons barrats al presbiteri, i creus roges dels creuats, a dos llocs, a l'entrada a l'església des del carrer, i també a l'eixida de l'església des del costat de l'epístola cap al cementiri.

---

<sup>119</sup> Informació disponible a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana [http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=219](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=219) [Darrera consulta el 14.01.14]. En aquest lloc es troba la descripció del procés de construcció i canvis soferts a l'edifici.

**Capella De Sant Miquel. Passatges bíblics, al·legoria de l'Església i retaule de Sant Miquel**



Font: A. Rubio 2014

Vista general exterior i interior de les pintures de la Capella de Sant Miquel

### **Estat de conservació**

La capella de Sant Miquel té 5 m d'amplària, per 2,5 m de profunditat, i 7 m d'alçada, i conserva la finestra i els cans a l'exterior d'una primitiva cornisa. Per les nombroses intervencions que ha sofert l'edifici, les pintures, quedaren ocultes durant més de 300 anys, baix capes de calç i recobriments barrocs. El 1967, es començà el procés d'eliminació d'aquest revestiment barroc i a es descobrí un fragment de policromia sota les capes de calç i els carreus. Fou entre el 1995 i fins el 2003 que es dugué a terme la recuperació de les policromies

La intervenció es va executar, per tècnics de la Universitat Politècnica de València a l'any 1990 en varies fases, tret de la última. En la primera fase de restauració, es treballà a les claus gòtiques de l'entrada; en una segona fase es dugueren a terme els treballs a la capella de sant Miquel on es van eliminar les capes afegides sobre la policromia original i es va realitzar la consolidació d'aquesta; i en la última fase a càrrec del CTR (Centre Tècnic de Restauració depenent de la Conselleria de Cultura) es va reintegrar cromàticament el conjunt pictòric<sup>120</sup>.

<sup>120</sup> Per a més informació sobre els processos de restauració consultar les publicacions al respecte *Descubrimiento y restauración de las pinturas murales de San Juan del Hospital*. Moltó et al, 2003. I la publicació *Església de Sant Joan de l'Hospital de València. Obra recuperada del trimestre. Les pintures murals del segle XIII del museu conjunt hospitalari de Sant Joan de l'Hospital de València*. Ordeig et. al, 2003.



A la primera fase es varen eliminar les capes de morters i pintura que ocultaven la policromia original, amb mètodes mecànics: microincisors i bisturis; i químics: neteja amb d'aigua destil·lada sustentada per pulpa de cel·lulosa tipus Arbocel<sup>®</sup>, aigües carbonatades i resines d'intercanvi iònic de tipus catiònic Amberlite<sup>®</sup> 120 H, amb sepiolita com sustentant (Moltó, 2003: 75). També es van realitzar treballs de consolidació amb Primal<sup>®</sup> AC 33 dissolt a baixa concentració, injectat en zones amb perill de pèrdua, i que presentaven descohesió i problemes d'adhesió al suport.

En una segona fase es va reintegrar volumètrica i cromàticament les mancances, amb materials compatibles i tècniques discernibles, per tal de no falsejar el original. La recuperació del color es va fer utilitzant tintes planes per als fons, i a les llacunes de les figuracions, el ratllat vertical per tal de construir les formes de forma discernible.

Al frontal de la capella també es varen localitzar restes de representació figurativa i de restes de perfilats de juntes de carreu, en aquest cas però, l'escassa informació que aportaven no feia possible una correcta lectura i recuperació, per la qual cosa no es varen reintegrar.

### Anàlisi estilística

Ja durant la restauració dels pocs fragments complets de pintura apareguts s'evidencià el ric programa iconogràfic i la qualitat pictòrica d'aquest conjunt (Moltó, 2003: 72).

S'identifiquen diversos espais, marcats per l'altura de tres metres. Al parament de l'esquerre baix aquest nivell i fins al paviment, hi ha visible la construcció de carreus original amb les juntes perfilades en negres i tot sobre una capa de policromia almagra; i al parament de la dreta un retaule que representa escenes al·lusives a Sant Miquel.



Font: A. Rubio 2014

A l'esquerre vista general de la pintura del Retaule de Sant Miquel. A la dreta, detall d'una de les escenes on s'observen restes de policromies d'un altre retaule, es distingeixen dos rostres masculins i una mà

Aquest retaule es divideix en tres carrers: al central es representa la imatge del titular pesant les ànimes, (del qual falta la meitat inferior) sobre un fons roig; al carrer de l'esquerre es troba l'escena superior on es representa la *Psicòstasi*, la conducció de les ànimes bones al paradís, en aquest cas dins una espècie de llençol<sup>121</sup>, i a l'escena inferior es veu un altre moment d'aquest

<sup>121</sup> D'aquest model es troben paral·lelismes a altres obres del mateix temps com són les pintures murals de l'església de Sant Nicolau de Bierge, a la província d'Osca.

episodi on hi ha els àngels que prenen les ànimes i ajuden a aquest trànsit. Als carrers de la dreta es trobe l'expressió pictòrica de les ànimes que no arriben al paradís: la part inferior està perduda, tanmateix, a la part superior es veuen les ànimes roïnes carregades per un dimoni alat, representat amb garres i cua.



Font: A. Rubio 2014

A l'esquerre, detall de les ànimes que s'enduu el dimoni. A la dreta detall de les ànimes bones que pugen al cel, a la part inferior de la imatge s'aprecien les restes de les traceries de les pintures de cronologia distinta

Tota la superfície de les plementeries laterals, i la volta continua està policromada ininterrompudament. Es presenta emmarcada a la part exterior per un disseny pictòric geomètric que correspon a un fris dentat, on es manifesta la sensació de tridimensionalitat. La iconografia presenta simbologies varies de l'església oriental, la imatge de la *Nova Església*, referència eucarística i mariana; *l'Arca de l'Aliança* a més de representacions angèliques i demoníques al més pur estil tradicional (Moltó, 2003: 72). Cadascun dels laterals es divideix en tres franges: la inferior representa l'espai terrenal sobre un fons color taronja; la franja intermèdia la intervenció divino-humana o medi per a la redempció, sobre un fons blau; i a la superior, l'espai diví, de nou sobre un fons color taronja-rogenc.

A les escenes de l'esquerre abstraen i s'uneixen les narracions profètiques de l'Antic Testament i l'Apocalipsi amb la iconografia més tradicional i ortodoxa<sup>122</sup>. A la part inferior es representa la imatge de la nova terra promesa, amb arbres de fruit perenne de complex simbolisme bíblic, l'arca de l'aliança com a temple-església; el pelicà eucarístic i la imatge de Crist que entrega la sang per les criatures. A la franja intermèdia hi ha un cel estellat on estels de 8 puntes estan perfilats en blanc o en roig representant part del firmament. A la franja superior es veu una enigmàtica figura de l'Església, a qui l'Arcàngel fereix amb un dard travessant-li el colze i arribant fins el costat. Davant ella, hi ha quatre àngels que representen les quatre parts del món conegudes fins aquell moment.

<sup>122</sup> L'autora Margarita Ordeig (2003: 21 i següents) fa a l'obra esmentada una extensa descripció de les escenes i la seua significació iconogràfica, amb nombroses referències als episodis bíblics que descriuen.

Les escenes de la part dreta pertanyen al nou testament, amb una visió judeocristiana. A la part inferior a representació d'un Calvari, la figura de Crist al centre, a l'esquerre les dones i Sant Joan, i separat del grup del bon lladre; a la dreta hi ha restes de figures de soldats mirant a Crist, de les que és identificable part de l'elm, i a continuació el mal lladre, qui exhala l'ànima que és agafada per un dimoni amb ales de rata penada. A la franja intermèdia es veu de nou un altre fons estellat, que continuaria longitudinalment pel mur frontal fins unir-se al de l'altra banda, on hi ha la representació del sol i la lluna, la nova formula introduïda en el gòtic com a símbol de l'eternitat en substitució de l'alfa i omega –principi i fi- de la tradició romànica (Serra, 1995: 27). Sobre aquesta escena hi ha el Crist ressuscitat, en majestat sobre l'arc de Sant Martí, que té la ma dreta en actitud de beneir, i amb l'esquerra porta un bàcul; a la seua dreta un àngel possiblement de sis ales. Aquestes dues escenes superiors poden representar els esposoris místics de Crist amb la seua església.



Font A. Rubio 2014

A l'esquerre vista general dels carreus almagra, a la dreta detalls de les restes conservades de goteres dels cortinatges i marca de picapedrer entre les juntes de carreu

A la part esquerra sota les escenes figuratives, es remata el conjunt per la part inferior amb les goteres de cortinatges -que identifiquem per comparativa amb altres conjunts ja vistos com el de la capella de Sant Joan Baptista, a la Sang de Lliria-.

L'aplicació del color al tremp fa que les tonalitats siguen molt intenses i opaques, i que els colors, gràcies a no estar en contacte amb l'ambient per la capa de calç que els cobria, s'hagin mantingut inalterables. L'aplicació de la pinzellada és molt cuidada intentant construir volums mitjançant el

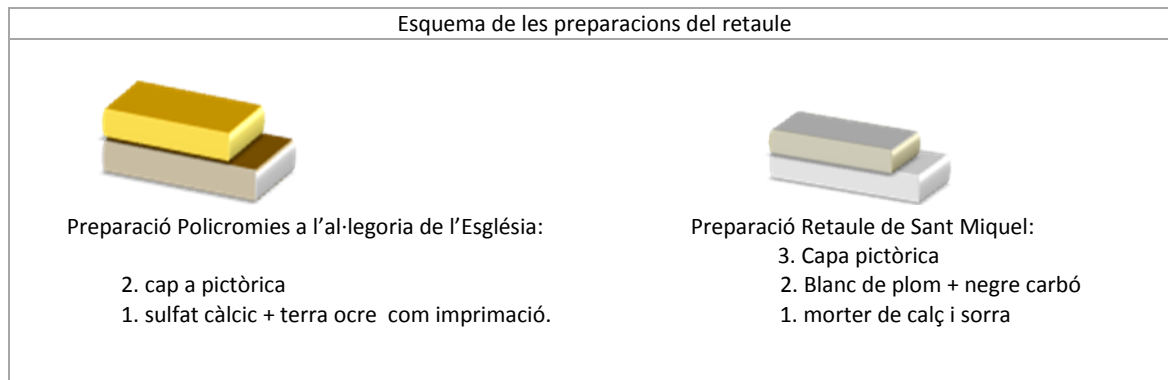
treball a les vestidures, on s'estenen i superposen distints pigments. Les línies negres que perfilen les figures tenen una grossària considerable i molt evident.

### Anàlisi de components

El suport mural de la capella està constituït per carreus, i sobre el morter que omple les juntes de carreu, existeix una fina capa de policromia, que perfila i emfatitza aquestes juntes amb una doble línia negra, com les vistes a altres conjunts com són els de la Catedral de València. Aquesta trama cobreix la totalitat de la capella, i encara es pot entreveure a través las policromies les traces de l'estil gòtic lineal. Pel que fa a les figuracions, no s'han detectat restes de dibuixos preparatoris.

Es presenten dos grups pictòrics clarament diferenciats, on a més, és distint el morter de preparació.

El programa pictòric principal es desenvolupa a l'espai entre la cornisa i el peralt màxim de la capella. Ací la preparació consisteix sulfat càlcic pigmentat amb terres ocre, sobre la qual la capa pictòrica està realitzada al sec. Els aglutinants identificats a les estratigrafies en varies capes són coles i olis (Moltó; 2003: 73). S'identificaren a més els pigments blanc de plom, blau ultramar, ocre groc, terres naturals, negre carbó, mini de plom, vermell, terra verda, resinat de coure i pols d'estany. La tècnica utilitzada pels artistes era doncs l'execució de la capa pictòrica sobre un fons d'algeps tenyit de groc aglutinat amb cola orgànica al que afegiren unes gotes d'oli, el tipus del qual no ha estat identificat.



El segon bloc pictòric correspon a les pintures del mur dret entre la cota 1.60 m i la cornisa, el corresponent al retaule de Sant Miquel. La preparació ací seria distinta per la utilització d'un morter base de calç i sorra i sobre aquest una fina capa de base de blanc de plom i negre carbó que correspon a la policromia de les juntes de carreus, a sobre la capa pictòrica on la paleta de color presenta terres roges i els pigments blanc de plom, ocre groc, terres naturals, negre carbó, blau de muntanya, i verd de muntanya.



## Entrada. Creus Gòtiques

### Estat de conservació

Aquest conjunt pictòric està localitzat a la primera sala des de l'accés al temple pel carrer Trinquet de Cavallers, a la part baixa del mur. Va ser restaurat per un equip de tècnics de la UPV l'any 1997. Donada l'accessibilitat que existeix i el gran nombre de feligresos i visitants, per qüestions de conservació preventiva es va col·locar un panell de vidre obert als laterals que el protegeix i conserva<sup>123</sup>.

### Anàlisi estilística

Es tracta d'un conjunt de sis creus gòtiques de hi ha les restes de color roig, que representen el símbol de la desapareguda Ordre de Sant Joan de l'Hospital, fundadora del conjunt hospitalari. Estan ordenades en dos nivells, a la part més alta quatre creus patents on les puntes són més amples que l'interior; i a al part inferior dos creus amb les puntes de forquilla tancades formant triangles, de major dimensions que les creus anteriors.



Font: A. Rubio 2014

Vista general de les creus dels Creuats a l'entrada del conjunt monumental

### Anàlisi de components

Sobre un mur de carreus s'aplica directament la policromia. No s'aprecia l'existència de morters de preparació, tanmateix es suposa que els carreus presentarien almenys una preparació amb aigua de calç o aglutinants orgànics (Rivas, 2008:385). No es disposa d'estudi analític de components, però per l'examen visual es suposa que es creu que es tracte d'una pintura al tremp de terres roges.

<sup>123</sup> Aquest tipus de protecció serveix al plànol físic, perquè evita el contacte directe i l'acció antròpica, però a nivell de conservació provoca l'efecte hivernacle, augmentant la temperatura i la humitat de l'àrea tancada darrere el vidre, evitant la correcta transpiració del material constitutiu.



**Presbiteri. Fons Barrats****Estat de conservació**

Al presbiteri poligonal de cinc costats, hi ha dos paraments que presenten decoracions policromades en bandes roges, que originalment recorrien els carreus en tota la superfície. Aquest parament està restaurat i es conserva sols policromia original a la part inferior dels murs, i no completament, està molt perduda i presenta zones d'abradió generalitzades.

**Anàlisi estilística**

Es tracta de bandes paral·leles que presenten, en la major part de la superfície, la mateixa amplària de color que l'espai existent entre elles. Estan executades directament sobre la pedra, no s'aprecia cap morter de preparació, podria ser un aigua de calç o una capa d'aglutinant orgànic per tancar els porus. Les restes conservades no permeten observar si existeix algun tipus de dibuix previ o preparació de la superfície per al disseny del conjunt.



Font: A. Rubio 2014

Al centre vista general del Presbiteri, a dreta i esquerre detalls de les policromies

**Anàlisi de components**

A falta d'anàlisi dels pigments, i de la mateixa manera que les creus de l'entrada al conjunt, es podria dir per observació directa que es tracta d'un pigment roig terra, aglutinat amb aigua de calç.

## Mur capcer de l'església i capella del presbiteri. *Juntes de carreus*

### **Estat de conservació**

Es conserven unes poques restes al mur interior capcer de l'església, sobre els carreus originals de la construcció del temple, junt a la nova porta d'accés i a la capella dreta del presbiteri, sobre el mur lateral esquerre. Les restes de policromies van estar descobertes i no han segut intervingudes.

### **Anàlisi estilística**

Es tracta de línies negres paral·leles, que a sobre el morter d'unió dels carreus, defineixen les dimensions de les pedres, i que com ja s'ha explicat a la capella de Sant Miquel, cobriren tota la superfície original de l'edifici. En general les línies són d'un traç uniforme i ferm, i la distància entre elles tenen unes dimensions de pocs centímetres.

### **Anàlisi de components**

Sobre el morter de les juntes del suport petri de calç i sorra, s'aplica una capa de calç blanca, de consistència opaca, i sobre aquesta la policromia definint les línies amb pigment de color negre (la seua funció i composició ja s'ha explicat al cas de la Catedral de València).

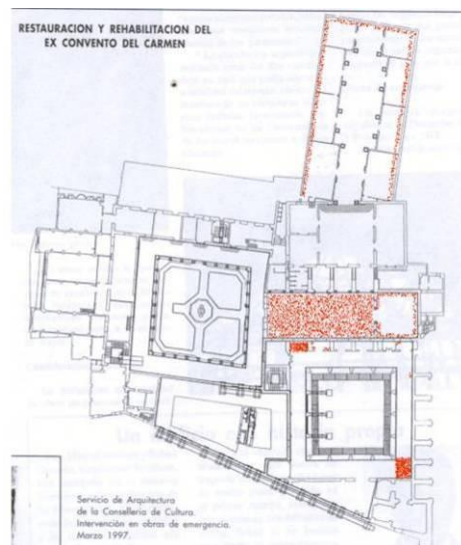
## VALÈNCIA. Ex Convent i Iglesia Del Carme

### Edifici

L'edifici que avui alberga el Museu del segle XIX, està catalogat com a Bé d'Interès Cultural, amb el nº 46.15.250-022<sup>124</sup>.

Fundat al 1281 pels carmelites calçats, al segle XIV ja contava amb refectori, el claustre gòtic, la sala capitular i una església que més tard seria ampliada i renovada. El claustre realitzat entre els ss. XIV i XV, presenta galeries d'arcs apuntats, cobertes de voltes de creueria sobre mènsules que representen figures antropomorfes, monstres i escuts heràldics. Les capelles que es formen al claustre presenten restes de policromies a les voltes. Es tracta d'imitació d'entaulaments amb decoracions florals, en color negre i roig. El refectori és de planta rectangular amb arcs diafragmàtics i sostre de fusta, i sobre ell el que es trobaven els dormitoris el 1377<sup>125</sup>. D'aquesta primera etapa constructiva es també la primitiva església, que segurament seguiria el model de les esglésies de reconquesta: planta rectangular amb arcs de diafragma amb coberta de fusta, capçalera recta i capelles entre contraforts. De la seua construcció sols es sap que en 1405 el *mestre piquer Francesh Thona* es comprometia a construir els tres trams que faltaven en el claustre nou del Carme.

Amb l'exclaustració del s. XIX, l'església va ser convertida en parròquia de la Santa Creu; la resta corresponent a la part conventual es va destinar a usos de caràcter civil i sobretot docents<sup>126</sup>.



Font: A. Rubio 2014

<http://www.cult.gva.es/SVI/Imagenes/46.15.250/022/F0003.jpg>

[Darrera consulta i modificació 160515]

Vista general interior del claustre, de la façana exterior, i en roig localització de les restes de pintures murals.

<sup>124</sup> Informació disponible a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana. [http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=243](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=243) [Darrera consulta el 14.01.14].

<sup>125</sup> Ídem.

<sup>126</sup> Per a més informació consultar <http://www.cult.gva.es/mbav/data/es0302.htm> [Darrera consulta el 16.05.15].

## Claustre. *Temàtica variada*

### Introducció historicoartística

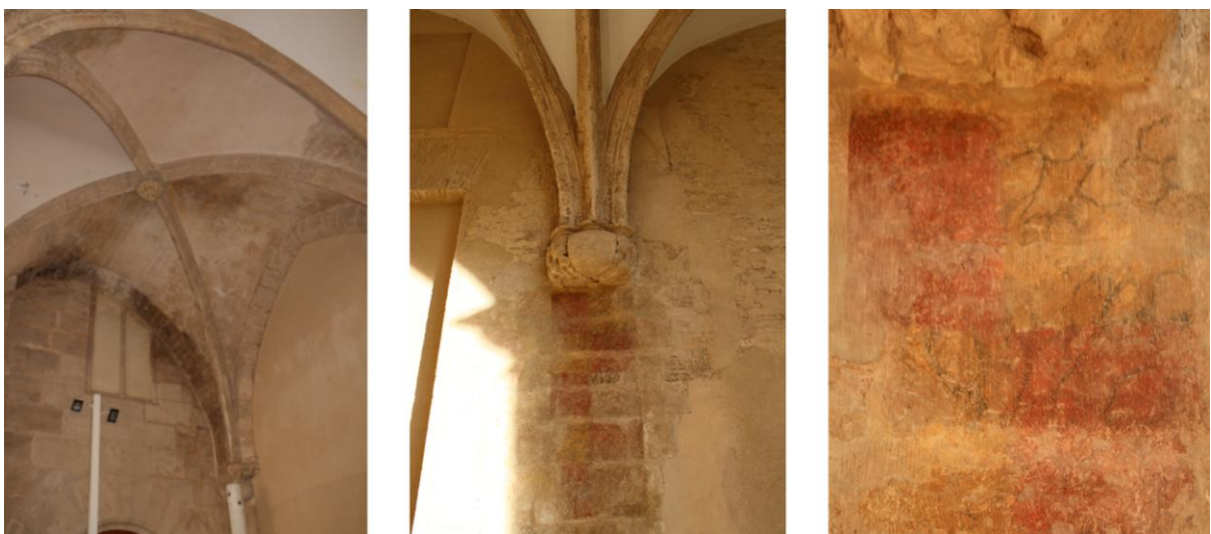
La configuració original del claustre va sofrir nombroses alteracions, essent la remodelació definitiva la que es va fer per a la instal·lació del Museu de Belles arts al 1869. Als anys 60 del s. XX canvià l'ús i s'instal·là a l'edifici la facultat de Belles Arts, durant aquest últim període la construcció va romandre desfigurada entre parets divisòries. És a partir de l'any 2000 que es fan noves obres per a la instal·lació del museu del s. XIX, i s'alliberen aquestos afegits del claustre i de la resta de sales, recuperant al màxim possible la seua configuració original. Posteriorment, es varen restaurar l'interior del refectori, l'aula capitular i les habitacions, trobant restes de pintures murals en totes elles.

### Estat de conservació

Durant la intervenció arquitectònica a l'any 2000 es varen trobar restes de policromia al claustre gòtic en diversos llocs, centrats en quatre espais:

1. Als carreus sota la cinquena mènsula dreta al mur est, i a l'interior de la capella cantonera del mur nord.
2. Als arcs torals de les dues capelles al mur nord al costat oest.
3. A la primera volta de creueria del corredor al cantó sud-est i a la capella més nord-oest. Al segon cas es troba completa, mentre que al primer en un 30% de la superfície.
4. Per últim, a l'exterior d'aquesta última capella, queden darrere l'arc (just a l'angle del claustre gòtic amb l'accés al claustre renaixentista), restes d'un escut que a hores d'ara s'encontra ocult per una tela metàl·lica (col·locada sembla, per evitar la nidificació d'aus).

També es varen localitzar policromies i grafits al corredor del costat est, a l'interior dels confessionaris, però aquestos no corresponen en la cronologia que s'estudia, són molt posteriors. Les restes de pintures existents han estat consolidades i reintegrades segons la mínima intervenció, sense completar les llacunes de morter i color.



Font: A. Rubio 2014

Restes de policromia existents a les capelles est del claustre. Detall del entaulellat fingit de les voltes i marbres

### Anàlisi estilística

De les distintes restes de policromia localitzades en diversos punts del claustre:

1. Policromies localitzades al mur est, als carreus sota la cinquena mènsula dreta, són imitacions de marbres en tons càlids, terrosos; policromies al parament interior de la capella al mur nord des d'on s'accedeix a la sala capitular on es representen motius decoratius florals tipus adomassat ; i al costat nord del claustre on la mènsula de la penúltima capella presenta dissenys geomètrics de línies negres.
2. Als arcs torals de les dues capelles al mur nord al costat oest, on es troben juntes de carreu perfilades en negre sobre el morter d'unió del suport.
3. A les voltes del corredor a l'extrem sud-est i la capella més nord-oest. Es troben restes de imitació de taulelleria que combinen, formant dibuixos, taulells plans i colorats en almagra.
4. A l'exterior d'aquesta última capella, just a l'angle del claustre amb l'accés al claustre renaixentista queden les restes d'un escut de pedra policromada, darrere l'arrencament de l'arc, que a hores d'ara s'encontra ocult per una tela metàl·lica (col·locada sembla ser per evitar la nidificació d'aus), i que es correspondria amb la primera representació de l'escut de la ciutat de València<sup>127</sup>, sostingut per Sta. Maria Magdalena i Sant Bernat, i un altre escut sobre la capa de lluit al parament lateral.



Font: A. Rubio 2014



Font: A. Rubio 2011



Font: A. Rubio 2014

Restes de policromia existents a les capelles nord. Policromies en mènsules, darrere els nervis (actualment ocultes), als paraments laterals (escut) i a les voltes (imitació de taulells)

### Anàlisi de components

No existeix anàlisi al respecte, tot i això per l'estudi visual es pot dir que les restes de policromia de mènsules, juntes de carreu i imitació de marbres estan realitzades amb negre carbó i colors terres sobre un morter de consistència subtil de preparació.

Les voltes de creueria, estan policromades sobre un morter que sembla de calç i sorra de pocs mil·límetres d'espessor, que cobreix la totalitat de la fàbrica.

<sup>127</sup> Segons conversa mantinguda el dia 17.01.15 amb Magdalena Monraval, arqueòloga i directora dels treballs de restauració i recuperació de les policromies, dutes a terme abans de la seua inauguració com a Museu del s. XIX l'any 2000. A hores d'ara la tela metàl·lica col·locada impossibilita el seu estudi i la observació d'aquests elements pictòrics.



L'escut policromat al parament (al costat de la mènsula oculta policromada), s'observa molt esvaït i immers entre carreus, com el vist a Lliria a la capella de Sant Joan Baptista, a més de l'existent d'aquest mateix edifici als dormitoris. Sembla haver-se emprat negre per als perfils, tons càlids a l'intern de l'escut i freds a l'orla, però la no accessibilitat i poca quantitat de material no permetemetre cap hipòtesi.

**Aula Capitular. Temàtica Variada****Estat de conservació**

A l'aula capitular es varen localitzar policromies a la part alta dels murs (a més de 4 m d'alçada). Als murs nord, est, sud, i als laterals de la finestra biforada de la part de l'oest. Les restes estan molt mutilades, tot i que permeten el completar visualment la decoració que tindria la sala en aquella zona. Es desconeix però, quines serien les policromies als 4 metres inferiors.

En aquesta sala també es va descobrir paviment original, peces ceràmiques algunes vidriades dividides en quatre quadrants d'estil gòtic mudèjar amb un estel de vuit puntes al centre<sup>128</sup>.

**Anàlisi estilística**

Les pintures representen un enrajolat de peces amb un motiu floral al centre, disposat en aparell isòdom, on cada rajola tindria unes dimensions aproximades de 30 x 40 cm. A la part superior existia un fris corregut en tota la sala, d'aproximadament 50 cm d'alçada, de fons de color roig, rematat a la part superior i inferior per tires dentades en color negre -xicotets triangles que es troben també com a decoració molt comú als tapajuntes dels enteixinats del s. XIII-.

**Anàlisi de components**

No existeix analítica al respecte, segons estudi visual (complicat donada la distància i escassa llum) tot i que s'identifica una superfície prou homogènia, i per comparativa amb altres conjunts, es suposa que es va emprar sobre la fàbrica de carreu i tàpia, un morter de calç i àrid fi de diversos mil·límetres d'espessor. Sobre el carreu de les finestres s'identifica el morter petri sota la pintura, per la qual cosa es suposa que hi hauria una subtil preparació de calç per rebre la policromia.

La paleta de color es redueix a blanc, negre i roig terra, colors bàsics emprats en la decoració arquitectònica com és aquesta.



Font: A. Rubio 2014

Restes de policromia existents a la finestra i la part alta de la sala

<sup>128</sup> Descripció dels panells explicatius localitzats a l'entrada de la sala, consultats el 15.10.14.

## Refectori. *Temàtica Variada.*

### Estat de conservació

Al igual que en l'aula capitular, al refectori es varen trobar policromies a la meitat superior de la sala als murs laterals, amb nombroses mancances de morter, per reformes i per haver-hi picat la superfície amb l'objectiu de que pogueren agafar sòlidament els morters afegits en temps anteriors.

A aquesta sala es troben policromies també als arcs diafragmàtics: a les dovelles, i a ambdós laterals. Les pintures van ser consolidades, netejades, i els morters mancants reintegrats al mateix nivell de l'original amb una tonalitat més baixa. Es va reintegrar cromàticament les línies negres i part de les representacions florals per tal d'entendre el conjunt.



Vista del lateral esquerre del presbiteri



Font: A. Rubio 2014

Restes de policromia al mur dret. Detall de l'escut i goteres del cortinatge

### Anàlisi estilística

El conjunt pictòric descobert té dos motius principals: la imitació de taulelleria a les voltes i part superior dels paraments laterals, i decoració de fris amb escuts i cortinatge a la part inferior dels paraments laterals.

Els motius representats repeteixen majorment els trobats a la sala capitular. A la totalitat dels arcs i en la part més alta dels paraments es troben imitació d'entaulellats amb una flor roja al centre. Al mur sud però, es localitza a més un fris situat a menys de 4m d'alçada que recorre longitudinalment la sala rematant la part inferior de l'entaulellat, i s'interromp just en arribar als carreus dels arcs. Aquest fris, d'uns 30 cm d'amplària, conté elements heràldics i geomètrics, i és del tipus vist a Lliria, amb motius de llaceries. Entre els quals es distingeixen: un escut roig sobre un fons blau, i una flor de 8 fulls a mode de llancetes sobre un fons roig.

A la part inferior del fris es distingeixen policromies corresponents a un cortinatge roig obscur, que cobriria el mur fins el paviment, uns 3,5 m aproximadament, i del que s'aprecia part de les goteres superiors en blanc perfilades amb línies negres.

### Anàlisi de components

No existeix analítica al respecte, com succeeix a l'aula capitular. Segons estudi visual, i per comparativa feta amb altres conjunts, es suposa que es va emprar sobre la fàbrica de carreu i tàpia, un morter de calç i àrid fi de pocs mil·límetres d'espessor, i sobre el carreu dels arcs per rebre la policromia, s'aplicaria una subtil preparació de calç. La paleta de color es redueix a blanc, negre i roig terra, colors bàsics emprats en la decoració arquitectònica com és aquesta.

## Habitacions. *Temàtica Variada.*

### Estat de conservació

Aquesta gran estància actualment es destina a sala d'exposicions temporal. La configuració original com a dormitori feia que existiren diferents espais, dels quals queden nombroses i variades empremtes decoratives als murs perimetrals, localitzats des del paviment fins una alçada màxima de 3 m. En aquesta sala de enormes dimensions, les pintures gòtiques han estat restaurades, mentre que altres però, no es van descobrir completament, es van deixar a la vista les cales de prospecció fetes i s'ha conservat les pintures posteriors que les oculten.

Les quantioses restes de policromies existents aparegueren molt fragmentades, i es desconeixen les dimensions totals de cada element.

Es varen alliberar d'elements superposats, netejar, consolidar i reintegrar volumètricament amb morters compatibles reposant les mancances de material a nivell dels originals. A més es varen reintegrar cromàticament amb colors reversibles alguns elements, unint punts originals per construir i poder entendre els dissenys i formes, sobretot les figuratives. Avui no s'entén el significat original, les restes conservades s'entornen molt descontextualitzades.

### Anàlisi estilística

S'identifiquen a aquesta gran sala distints tipus de decoració, com s'ha dit elements diversos que ara es connecten visualment, però que en origen estarien separats a l'espai. Hi ha elements que es repeteixen en varis llocs, són un lluïts grisos (negre + blanc) blavosos d'aplicació molt gruixuda, i línies de preparació del dibuix fetes amb llinyola de tonalitat almagra, a una alçada de 2 metres.

Entrant per l'actual porta d'accés al mur oest, es fa un recorregut de dreta a esquerre. Així es troba al parament sud, sobre una nova porta d'accés, restes de policromies obscures, un gris blavós o com ja s'ha anomenant "blau dels pobres" sobre un lluït molt rugós d'algeps. Al mur est i durant tot el tram fins passar la porta de fusta, es localitza tot un espai de 3 m d'alçària on es tornen a trobar aquestos lluïts rugosos aplicats molt toscament en forma d'aigües.

A continuació el voltant d'una fornícula al mur de dimensions humanes, hi ha policromies d'estels rojos de vuit puntes executats amb línies (que semblen els nostres asteriscs actuals), sobre fons obscurs als laterals del envà, i sobre fons clars a la part superior, combinat amb geometries roges<sup>129</sup>. A continuació a un altra obertura al mur, s'identifica una superposició de policromies, la superior del qual és un roig molt intens, però on hi ha una cala de 4 x 7 cm que ens deixa veure la policromia original, un tinta plana de color blau grisós. Seguint pel mateix parament cap al nord, es localitzen de nou fragments de dissenys geomètrics, de 30 cm d'alçària, prou més grans els anteriors, i que semblen representar escuts, executats en color roig sobre fons blau grisós.

Entre aquestos dos elements heràldics i a sobre en un morter d'un estadi anterior, es veu el disseny de formes orgàniques més arcaïques que les geomètriques, amb el mateix pigment, i entre els que es distingeix, la imatge del cap d'un cavall (que ha estat reintegrat cromàticament

---

<sup>129</sup> Aquestes geometries recorden les que es troben a la planta baixa del Palau de la Vila d'Ontinyent, seu de l'actual ajuntament, i també a les decoracions murals de la Llotja de Catí.



per a la seua lectura visual, al igual que la resta de representacions figuratives). A l'escut de la dreta una pèrdua de morter deixa a la vista part d'una policromia anterior també en roig i negre.



Font: A. Rubio 2014

Restes de policromia existents d'animals, arbres i estels al mur est

A continuació sobre l'obertura al mur d'una antiga finestra es localitzen restes d'un element heràldic, un escut de la mateixa tipologia que el que es troba al claustre, en color roig, negre i blau grisós.

Seguint endavant es troben una zona entre finestres d'1,58 m d'ample, que és la que més exemples i superposicions de policromia té<sup>130</sup>. Es tracta d'un espai amb dos estrats de morter, l'inferior més antic, que a la part dreta s'estén fins a dins d'una fornícula. Al parament lateral esquerre d'aquest espai es localitza la representació naturalista i molt solta de dos arbres de copa redona amb dos animals, dos ovins en color roig sobre uns grafits grisos.



Font: A. Rubio 2014

Detall de la superposició de policromies i grossària dels morters de factura posterior

<sup>130</sup> De la mateixa manera que a l'església de la Sang de Lliria existeixen policromies de l'època de la fundació i també posteriors però pràcticament dins el mateix estil.

A la part exterior del mur en la zona central hi ha a l'estrat antic, una tinta plana gris blava, i sobre aquesta queden restes superposades, pinzellades roges no definides i figuratives en negre (encara que hi ha traces de punts rojos) molt interessants. Són dibuixos lineals d'un ase amb carrega al llom, de 20 cm d'ample, i dos personatges també de 20 cm però d'alçària, que no han estat identificats. Semblen un personatge femení que porta un mocador al cap i un personatge masculí amb barba, tots dos amb vestidures fins els peus. A continuació hi ha restes de traços en negre sense identificar, i a l'esquerre elements de la passió de Crist; entre aquests elements es distingeixen una corona d'espines, part de la llança i dels claus de la crucifixió.



Font: A. Rubio 2014

Detall de les policromies figuratives existents al mur est de les habitacions

Al morter superposat de quasi 2 cm de grossària, s'aprecien restes d'un fris, de 20 cm, construït amb llaceries i a la part inferior les goteres, de 18 cm d'amplària, de similars dimensions als altres cortinatges coneguts, i que com aquells, cobriria el mur fins el paviment -és exactament l'element que ja es troba al refectori però amb molta menys informació visible-.

Dins aquest fris es representen escuts en color roig i també elements vegetals, que recorden les construccions de enteixinats mudèjars. A la part més alta del parament sobre el fris queden restes de dos escuts nobiliaris que es desconeix a qui correspondrien, que són de la mateixa tipologia que el del claustre gòtic.



Font: A. Rubio 2014

A l'esquerre vista general de la zona on s'ubica la superposició de morters, al mur est de les habitacions, i localització dels escuts a la part superior. Al centre i dreta detalls dels escuts.



L'escut de l'esquerre presenta a la part interior franges roges mutilades, i a l'escut que queda més de la dreta es poden distingir part de dissenys molt acurats i ben executats, sobre un fons blau de pinzellada solta i semitransparent. Es pot veure a la part superior restes de dibuixos d'una construcció de carreu perfilada en color roig, on hi ha una obertura d'arc de mig punt davant amb tres escalons, i a la part de baix, part d'un olla en color negre. L'orla que envolta l'escut és de color roig i presenta a l'interior elements vegetals entre els que es distingeixen flors de quatre pètals, a mode de llancetes.

A la zona final d'aquest parament est i continuant pel nord, es troba a una alçada de més de 3 m una fila de policromies imitació de carreus de colors<sup>131</sup>, com si fossin marbres, separats per juntes de carreu. A la part central del parament nord es trenca aquesta continuïtat per obertura d'una antiga porta. Crida l'atenció la representació a la part central corresponent a la zona de la cel·la del prior, on es troben decoracions que representen vegetacions i ocells no vistos abans en cap altre lloc, fets en color roig i blau, i rematats a la part inferior per una espècie de sòcol.



Font: A. Rubio 2014

Detall de la policromia que decorava la cel·la del prior, al cantó nord-est de la sala. A l'esquerre carreus policromats imitant marbres; a la dreta detall de vegetacions i ocells

Al mur oest hi ha també nombrosos exemples de policromies, ninguna d'elles figurativa. Començant des del el cantó nord es troba entre les dos primeres finestres restes de pintura gris blavós, de nou, sobre una preparació rugosa fent ones. Hi ha una línia roja a 2m d'alçada que sembla una marca de nivell, sobre ella es distingeixen incisions que semblen correspondre amb un personatge de dimensions reals.

Entre l'espai de les dos següents finestres es troben de nou traços de la línia roja de nivell a 2 m, que continua apareixent al següent espai, on es descobreix sobre ella una creu roja on el fust té

<sup>131</sup> Aquestos carreus marmoris, són iguals que els que es troben als paraments laterals exteriors de l'arc de la capella de Sant Joan de l'Hospital de València, i també als que hi ha al mur darrere el sepulcre de Pere III el Gran, al Monestir de Poblet.

30 cm d'amplària. Al següent espai entre finestres es troben restes de pintura mural a 1,5 m d'alçària sense intervenir, on es veuen punts rojos.

### **Anàlisi de components**

No existeix analítica feta dels materials compositius de les habitacions, però fent un estudi visual exhaustiu es poden distingir les característiques físiques dels elements.

Així s'observa que es tracta d'una fàbrica de tàpia valenciana, que combina l'amalgama de calç i àrid, en aquest cas d'una granulometria molt gran, amb atovons de fang cuit, i que és visible a les petjades d'incrustació d'elements anteriors, com són portes o finestres que s'obriren al mur. Als cantons de la fàbrica, s'hi troben pedres de carreu per suportar la màxima càrrega. La coberta és nova, no existint traces del possible enteixinat anterior. Els morters més antics varien del posteriors en la granulometria dels àrids. Les pintures més superficials es presenten sobre un morter més gruixut i sense tanta textura, segurament de calç i sorra, amb una fina capa de preparació i policromia aplicada al sec, que s'aprecia visualment de forma molt evident.

Les pintures aplicades sobre la fàbrica original tenen una capa de preparació rugosa e irregular. Tot i els nombrosos conjunts de restes pictòrics existents, la paleta de color emprada es reduïda i es repeteix a tota la sala: blanc, negre, roig, blau *dels pobres*, i blau més intens a la zona dels ocells. La policromia va ser aplicada al sec, i encara que es desconeix l'aglutinant emprat, per semblança amb altres exemples, es podria pensar que la tècnica emprada fos tremp de cola de gelatina.

## XÀTIVA. Ermita de Sant Feliu

### Edifici



Font: A. Rubio 2009

Vistes generals de l'Ermita. Exterior i interior

L'actual ermita de Sant Feliu de Xàtiva és una de les més destacades del tipus gòtic de reconquesta, si més no la més representativa pel que fa a l'edificació i decoració pictòrica, i a més de les més antigues existent a les nostres terres. És monument nacional des de 1930.

Els seu origen es remunta abans de l'edicte de Milà l'any 313. Els segles VI i VII al ser creada la diòcesi de Setabítania, la primitiva capella va ser transformada en catedral visigoda. És la única de les catorze basíliques visigòtiques de territori espanyol que ha arribat fins a avui en dia (Sarhou, 1954: 65)<sup>132</sup>.

L'ermita presenta una nau central de planta rectangular de 15 x 22 m, on l'espai s'encontra dividit per quatre enormes arcs ogivals de pedres adovellades i sense contraforts exteriors, que defineixen a l'interior del temple els espais laterals. Aquests espais laterals feien la funció de capelles i és on hi són algunes de les pintures murals, que al s. XV van quedar ocultes rere altars i retaules de fusta. El paviment original era de morter formigonat -ara ocult per un de nou-, i el enteixinat original era de fusta policromada a dos aigües, del qual sols queda testimoni per una part refeta.

La reutilització de materials durant la seua construcció és una de les característiques d'aquest temple, i així es detecta a l'exterior, on un peristil recorre tot l'espai amb sis columnes procedents de les edificacions antigues, i que conformen l'espai cobert on hi ha l'accés a l'ermita. Aquesta entrada lateral i original en la segona crugia, es fa través d'una porta d'estil romànic d'arc de mig punt, amb impostes de llaura trenada. És una portada molt interessant, no pas per el seu caire artístic, si no pel fet de ser un dels pocs exemples de romànic al nostre territori<sup>133</sup>. Hi havia a més un altra porta als peus del temple però està tapiada i així s'observa avui en dia.

El mur capcer pla, presenta tres espitlleres esbocades a l'exterior. Adossades a aquest mur, es troben edificacions no originals que conformen la vivenda de l'ermità.

<sup>132</sup> Sarhou explica al seu article que l'ermita fou reedificada al s. XIII, i després d'haver estat oberta al culte cristià durant la dominació àrab, al igual que en València ciutat succeí a l'església de Sant Vicent de la Roqueta; explica a més les restes visigòtiques conservades a l'actual museu de l'Almodí, i la conformació del peristil exterior amb peces originals de la construcció precedent.

<sup>133</sup> Junt a les portades romànica de la Catedral de València, d'Albocàsser i Sant Pere de Ternils a Carcaixent.



La construcció presenta uns potents murs de tàpia (De Selgas, 1908: 5)<sup>134</sup> i enormes carreus a les zones de suport de càrrega, als cantons del perímetre, als sòcols i als arrancs dels arcs, carreus que s'observen tant a l'exterior com a l'interior de l'edifici.

### Introducció historicoartística

El 1415 durant el regnat de Ferran I i pontificat del Papa Lluna, l'església va ser reconstruïda, degut a un incendi a l'ermita<sup>135</sup>. En aquesta intervenció s'eliminà tot l'enteixinat policromat, molt característic i important, tret de tres trams del presbiteri i de la capella adjunta, que es varen conservar. Encara hui es poden apreciar els caps de les bigues cremats que estan encastats als arcs sobre els murs. És al voltant d'aquesta data quan s'introdueixen els retaules gòtics de fusta que ornaven les capelles laterals.

A partir d'aquest moment es realitzen diverses intervencions però sense molta envergadura, actualment el temple conserva un aspecte formal semblant al del s. XV.

L'ermita, durant la guerra civil, va servir de magatzem d'obres d'art, les quals l'historiador local Carles Sarthou, artífex principal de la declaració de l'edifici com a monument nacional, va poder portar des d'altres llocs de la ciutat i conservar ací. Ell mateix, promogué el 1934 les obres de consolidació de les teulades del temple, essent en aquets moment quan es descobriren conservades, baix moltes capes de calç, les pintures murals de les quals es sospitava la seua existència<sup>136</sup>, aquelles existents a les capelles laterals i a l'arrencament de l'arc. Posteriorment, al 1939, es descobreixen les pintures murals del panell de Sant Nicolau del mur capcer<sup>137</sup>.

Als anys 1941 i 1942 es dugueren a terme treballs de eliminació de capes de calç, i es descobriren la resta de les pintures<sup>138</sup>.

L'antic temple va deixar de tindre culte des de la guerra del 36. El procés de recuperació dels seus elements originals, després d'un llarga espera es reprengueren definitivament a la dècada del

---

<sup>134</sup> En aquest article l'autor descriu els murs com *"... de un hormigón fortísimo, compuesto de arena y menudas guijas unidas por duro cemento, al que el tiempo ha dado consistencia de roca, muy usado por los árabes en las obras de fortificación que levantaron en la ciudad. Sólo aparece piedra tallada en los zócalos, esquinas y en el muro donde está el principal ingreso ..."*

<sup>135</sup> Segons explica l'empresa Coresal s.l. al seu informe final de restauració, citant l'obra de l'historiador Diuelafoya a *"Historia de España y Portugal"* obra escrita l'any 1920.

<sup>136</sup> Aquesta obra va ser dirigida per D. Jerónimo Martorell arquitecte, i per D. Carlos Sarthou Carreres, director del museu municipal. D. Carlos fou una figura cabdal a Xàtiva pel que fa a l'estudi i la conservació del patrimoni local, del qual trobem les primeres crides al treball especialitzat en qüestions de recuperació de patrimoni cultural, i així ho explica en aquest article a *Archivo de arte valenciano* *"... Tuve la suerte de descubrir las sospechadas decoraciones murales, cubiertas por repetidas lechadas de cal; trabajo que hubimos que suspender por falta de obreros especializados en estos menesteres, y a peligro de su destrucción por el picado. Aparecieron en los dos entropaños o capillas últimas del lado de la epístola cercanas al presbiterio. La primera es un gran retablo gótico con sólo terminado el cuadro central de un metro de anchura por metro y medio de altitud, representando una Madona sedente entre ángeles, bajo tracería ojival, y dibujando el resto del conjunto con trazado arquitectónico. Y en la siguiente capilla, al fondo mural, apareció pintado un calvario a guisa de espiga de otro retablo, y en el arranque del último arco toral, un cuadro del Salvador. Consideré importante este descubrimiento dada la escasez de pinturas murales en los templos antiguos valencianos –(solamente en Játiva, Liria, Segorbe y Sagunto). Dichas decoraciones son del siglo XIV seguramente. Posteriormente [...] el Agente de recuperación artística, descubrió más pinturas murales en el capcero de fondo de San Félix. También muy deterioradas, pero de mayor antigüedad. Unas y otras son merecedoras de una ligera restauración artística por pinceles peritos ..."*

<sup>137</sup> Les obres de rehabilitació s'executaren sota la direcció de D. José Chacomeli, director del museu municipal.

<sup>138</sup> Sota la direcció de l'arquitecte Alejandro Ferrant, qui també va intervenir els anys 1953, 1964 i 1971. L'any 1980 es fan obres a la coberta sota la direcció de Francisco de Asís Landínez i es desplaça la porta d'accés a la vivenda del guarda provocant la pèrdua de part del retaule de Sant Nicolau.

1990-2000, quan es van intervenir els murs i es varen restaurar els conjunts pictòrics que s'estudien. Tot i això encara existeixen problemes d'humitats per capil·laritat als murs, que cal solucionar per evitar l'aparició de sals i conservar les pintures en condicions òptimes.

### Tercera capella del costat de l'Epístola. *Retaule de la mare de Déu*



Font: A. Rubio 2009

Vista general del retaule de la Mare de Déu i detall de la zona central

#### **Estat de conservació**

El retaule de la mare de Déu ocupava en origen la totalitat de la superfície del parament frontal de la capella on s'ubica. La pintura està totalment restaurada, el morter de preparació es conserva en un 80% i la capa pictòrica en menys d'un 15%, però hi ha dades suficients per identificar la titular i molts dels elements representats.

Es distingeix una zona central on es troba la imatge de la titular, emmarcada per un arc i construccions al voltant que es conserva en un 80%. A la resta del parament hi hauria tot un retaule amb escenes que semblen de parelles de personatges on presenta pèrdues de color en més del 70%. Sols s'observen les línies de distribució de les escenes, els arcs que les emmarquen i la primera capa de policromia que defineixen en forma de taques, el perímetre dels personatges i els dissenys de les rosasses que hi ha dalt ells als cantons. S'han perdut les pinzellades que defineixen al voltant de la composició central detalls i elements del fons.

#### **Anàlisi estilística**

A primer cop d'ull, es troben tres zones de natura distinta. La part central on es representa la titular de la pintura, un espai molt treballat, acuradament dissenyat i acolorit i conservat en molt millor estat que la resta. Una segona àrea que circumda la primera, on per les marques de les divisions en forma de quadrícula, hi ha evidència d' almenys 36 escenes distintes, sense contar les que formarien el carrer extern a mode de polsera, i la part del banc a hores d'ara totalment perdut. Per acabar la tercera zona, que es troba a la part més alta, es compona per tot un seguit de barres roges, elements també identificats a Sant Joan de l'Hospital de València i a Sant Roc de Ternils a Carcaixent.

A més a la part baixa dels arcs diafragmàtics, als laterals de la capella, flanquejant la pintura es repeteix aquest motiu de franges roges, però més estretes i separades, que sols es conserven sobre el morter de la cornisa que remata el sòcol i junt a aquestes es conserven restes d'un element en forma de flor sota la cornisa de la dreta.

L'escena central representa una Madona sedent que porta al braç el Jesucrist infant (Sarhou, 1934)<sup>139</sup>. Es distingeixen les línies que perfilen el seient però la policromia queda confusa, a la dreta es veu de color groc i gris terrós i a l'esquerre roig intens, tanmateix es suposa que es tractaria d'un tro decorat amb formes geomètriques i vegetals com les Madones romàniques. Porta la Mare de Déu una túnica roja decorada amb elements blaus i roig obscur que no es diferencien. A sobre un mantell blau, (el color propi i distintiu de la figura de la Mare de Déu), que a la part interna també té decoracions vegetals, i és blanc a la part exterior que duu doblada sobre els muscles una esclavina a mode de capa<sup>140</sup>. Aquest element està rematat per una doble línia roja que correspondria amb una cinta o passamaneria. Sobre el ventre, baix la màniga del que seria la seua mà esquerra, hi ha pintat un element que a la part superior sembla una creu daurada amb pedres precioses, però que després continua fins la part més baixa de la figura. La seua mà esquerra porta una espècie de canut obert, sobre aquest es veu el fermall en forma de flor de lis que tanca el mantell, al qual li pengen el que semblen llàgrimes de cristall.

Un Jesús ros, hieràtic i vestit completament de blanc, sosté també aquest element amb les dues mans. Sobre el muscle esquerra de la Mare de Déu es recolza un bàcul de remat arrodonit i tancat, i en el plànol posterior a la figura central, i cobrint l'espai interior de l'arc, es troba una zona de fons roig obscur. Aquest fons -que presenta nombrosos motius decoratius no identificats- podria respondre a la decoració d'una tela rica i adomassada, molt usual a les representacions de Mares de Déus. Per el que fa als rostres el Jesús conserva la forma molt definida i dura, tanmateix la imatge de la faç de la Verge està molt perduda en general, sols es pot distingir el fons ros dels cabells, es suposa però, que els trets facials estarien executats de forma semblant als del xiquet.

La part interior dels nimbus, obscurs en origen per les restes que queden, han perdut aquest material, que suposem metàl·lic, alterant la relació amb l'entorn i la visió dels rostres, molt més il·luminats actualment del que segurament eren en origen.

L'arc que defineix l'espai on s'aixopluga la Verge i el nen, és un treball de factura acurada, que palesa el coneixement per part de l'autor de l'arquitectura de l'època. Presenta rosasses, arcs polilobulats que evolucionen a formes geomètriques, i cresteria a la part superior. Hui s'observa mancant de policromia, i és per aquesta raó que caldria fer un estudi de les restes de pigments existents per tal de definir el color original.

---

<sup>139</sup> La informació que a continuació es descriu està disponible a l'informe de Coresal (1996) on es cita aquest article de Sarhou Carreres, on aquest escriu amb gran minuciositat les pintures descobertes a la segon capella lateral de la Mare de Déu en Majestat baix el dosser gòtic “... las medidas de la figura son mitad que de tamaño natural y dicho arco de un metro de anchura por metro y medio de alto aproximadamente, incluso un palacio o catedral de complicada traza arquitectónica que sirve de fondo. La época más probable de esta pintura nos parece de principios del siglo XV, cuando aún no había retablos corpóreos de pintores valencianos que hoy atesoran el mobiliario de San Félix; y que quizás se surmontaron las mesas de altares con pinturas murales al estilo de los templos románicos de su época precedente”.

<sup>140</sup> (Astor, 1999; 220). Per a més informació sobre indumentària consulteu l'obra de l'autora.

Al igual que l'arc, l'arquitectura i resta d'elements de la zona central que envolten la figura titular, es tracta d'un treball de disseny i coloració delicada, acabat amb molt de detall que presenta tots els elements que es podrien trobar a una ciutat de l'època, com podria ser Xàtiva.

Així s'identifiquen: als sostres teula àrab, als paraments exteriors finestrals biforats i triforats; també es reconeixen voladissos on hi ha enteixinats decorats amb el motiu conegut com llengües de foc, en colors verd, roig, i blanc<sup>141</sup>. Aquestos enteixinats decoren la part superior d'un finestral triforat de belles i treballades columnetes, on al mig d'un mur de carreus es veuen al fons unes columnes. També es distingeix, a la part superior dreta, una escala de mà per a accedir a les zones altes, etc.

Hi ha un clar intent d'utilitzar la perspectiva a les torres del fons, a la part esquerra sembla incloure un minaret, de cúpula llisa de mitja esfera, i al costat el que sembla una poderosa torre hexagonal, on es diferencia un rosetó central amb un estel de 5 puntes.

A la base hi ha un mur amb merlets, que a mode de muralla recorre la resta d'arquitectures representades al mateix pla.

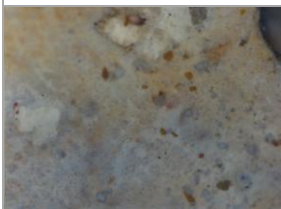
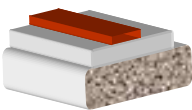
Pel que fa a les escenes que completen el conjunt, es diferencia al disseny de cadascuna de les cel·les l'existència a la part superior, de dos cercles que alberguen formes geomètriques tipus rosetons, que podrien variar d'un a altre. En molts d'aquests es conserven les taques que defineixen els perfils de parelles de personatges que interactuen entre ells, i pel que es pot diferenciar, amb indumentària pròpia de l'època.

Als extrems del conjunt dos tires més estretes a mode de polsera presenten a mitja alçada restes d'un escut que no es pot identificar, i que en fer-ho segurament podria donar informació sobre el promotor de la pintura.

### Anàlisi de components

Sols es té coneixement de la composició del morter de regularització, es tractaria d'un morter bastard, d'amalgama de carbonat i traces de sulfat, amb presència de grassa (Coresal, 1996).

Pel que fa als pigments, la paleta de color és molt rica, amb utilització a més dels bàsics com són blanc, negre, terres i roig, els blaus, rojos i el que semblen verds, per tal d'enriquir la figura de la mare de Déu.

Retaule de la Mare de Dëu			
macrofotografia	estratigrafia	morter	aglutinant
		<p>Característiques macroscòpiques:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Mortor tipo pasta de color blanc amb punts ocres. Fratasat en una de les cares, de textura no molt homogènea amb oquetats.</li> </ul> <p>Anàlisi microquímic</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Carbonat de calç + mínima quantitat de sulfat càlcic i Ferro. S'ha detectat la presència de grassa</li> </ul>	Proteic-oleic

<sup>141</sup> Que es troben a nombrosos palaus de la Comunitat, com per exemple al Palau dels Escala a la ciutat de València i al Palau Castell de Llutxent.



#### Quarta capella del costat de l'Epístola. *Retaule del Salvador*



Font: A. Rubio 2015

Vista general del retaule del Salvador restaurat i detall de la minuciosa factura del rostre del titular

#### **Estat de conservació**

Al igual que la resta, aquesta pintura està totalment restaurada. Abans de la intervenció, l'estat era d'estar totalment picades, per aplicar el lluït de noves pintures del s. XVIII que les ocultaven (Coresal, 1996: 19).

Originalment el retaule ocuparia tota l'amplària del parament entre els arcs, però sols la meitat de l'alçària. De la totalitat original sols es conserva un 10% de la superfície que es suposa policromada. Del total del retaule sols es distingeix la figuració del carrer central, la imatge del Salvador titular del conjunt, ben conservats els trets de la cara i mans i molt perduda la resta del cos, a més de la representació d'un calvari a l'àtic, també s'insinuen les bandes que funcionen com a marcs dels carrers, tant en vertical com horitzontal, en els quals està dividit el retaule.

Tot i que en intervencions estructurals anteriors es varen solucionar els problemes de filtracions d'aigua, encara continuen afectant aquest lateral de l'església, essent molt visibles els seus efectes sobretot a la part més baixa. El fet de la gran acumulació de material a la part exterior del mur, fa que la humitat ascendeixi per capil·laritat i apareguin a la superfície eflorències salines, provocant així pèrdues de material tant original com aquell aplicat a la restauració.

Hi ha un fet curiós que és l'existència de dos calvaris superposats en el mateix estil, i del qual es suposa que no passaria molt de temps entre l'execució d'ambdós. El més superficial no coincideix, es troba desplaçat un poc més a dalt de l'altre. La imatge del Salvador molt perduda no presenta definició en les formes, sols taques que marquen els espais. Durant la restauració es reintegrà a

partir de les nombroses dades existents, el dibuix del rostre amb línia negra molt fina, i les bandes que marquen els carrers laterals.

L'estat de la policromia fortament adherida a les capes superposades i que podia perdre's en forçar la neteja, feu que quedaren sobre l'original restes de capes afegides, i difícils d'eliminar, així com resines aplicades durant el procés de restauració. En certs espais, aquestos elements dificulten però la identificació visual, com és el cas de l'observació al microscopi, fet que és preferible en qualsevol cas, a la pèrdua de pintura original.

### Anàlisi estilística

El retaule del Salvador presenta tres carrers, del qual sols es distingeixen elements figuratius al carrer central. Com s'ha comentat repeteix model del retaule de Sant Nicolau, d'aquesta ermita, en la representació de la imatge central i la del calvari. Aquest calvari és idèntic a aquell i per comprovar-ho caldria aprofundir a l'estudi prenent mesures i realitzant un calc, per saber si ha estat fet amb la mateixa plantilla i fins i tot la mateixa mà; cosa que en aquesta investigació no s'ha pogut dur a terme.

La figura del titular presenta una gran definició i dibuix prou complet als trets facials i a les mans, (més perdudes), on duu guants com el Sant Nicolau, com s'ha comentat anteriorment. La figura del Salvador porta una túnica clara coberta per un mantell obscur d'una tonalitat negra blavosa. A l'escena del calvari, es distingeixen els dos Cristos a la creu, i els personatges de Maria i Sant Joan als costats per duplicat. A la part superior hi trobem un sol humanitzat amb cara, millor conservat que la lluna que hi ha a l'altre costat de la creu. A fora del perfilat de l'escena, es troben pinzellades, en colors ocres terra, de formes orgàniques, com siluetes de llàgrimes una sobre altra, que no tenen continuïtat i no es poden definir el que representen.



Font: A. Rubio 2009

Detall de les escenes del calvari, a l'esquerra del retaule de Sant Nicolau, a la dreta del retaule del Salvador

Degut a l'estat de conservació s'identifiquen escassos detalls a la capa pictòrica, sols s'aprecia un grafisme baix la mà esquerra que no es sap a que podria correspondre.

Un motiu clarament diferent dels altres retaules i entre les distintes escenes, és el marc que delimita el conjunt i separa les vinyetes. Es tracta d'un marc en pigments color terres, d'unes

dimensions entre 6-7 cm d'amplària, que al calvari presenta motius d'enllaçats<sup>142</sup> d'influència mudèjar, però que és llis a la resta de verticals del retaule. Per altra banda, els marcs que divideixen horitzontalment els carrers laterals, es distingeixen per les restes de sanefes de traçat en ziga-zaga més amples que la resta, de 10 cm, i que semblen de cintes en forma de prismes tridimensionals.



Font: A. Rubio 2015

A l'esquerre imatge general del retaule i localització de les imatges 1 i 2 que es detallen a la dreta.

1. Marcs horitzontals de separació entre les escenes, s'aprecien les eflorescències salines en superfície.
2. Restes de policromia no identificades

### Anàlisi de components

El suport murer es creu, com a la resta de paraments que no són carreus, que es tracte d'un morter de tàpia. Gràcies a la analítica (Coresal, 1996) es coneix la composició d'alguns dels materials compositius del conjunt, dels morters i de la capa pictòrica. La paleta de color en aquest cas prou rica presenta blanc, gris, negre, diferents rojos, grocs i blau.

De tots aquestos s'ha analitzat i identificat, d'una mostra extreta de la representació del sol amb 2 capes de policromia la inferior original, i la superior la del repintat. El morters de preparació que es troben en aquesta mostra son dos capes superposades.

La primera capa de 50 µm sobre el suport de color blanc amb una tonalitat un poc marró i esponjosa, a base de sulfat càlcic i amb un mínim carbonat càlcic on no s'ha detectat aglutinant de tipus orgànic. La segona capa de preparació més grossa, de 150 µm de color blanc composta per carbonat càlcic i amb presència de grans negres, de negre carbó, i rojos positius al ferro; com aglutinant s'ha detectat la presència d'oli i en un lleuger grau proteïnes.

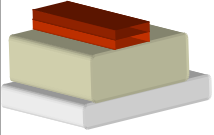
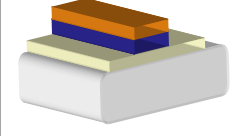
<sup>142</sup> Presenten la forma de cintes llaçades que trobem en enteixinats i altes elements de influència àrab, i també a les pintures del Palau Vell de Llutxent.

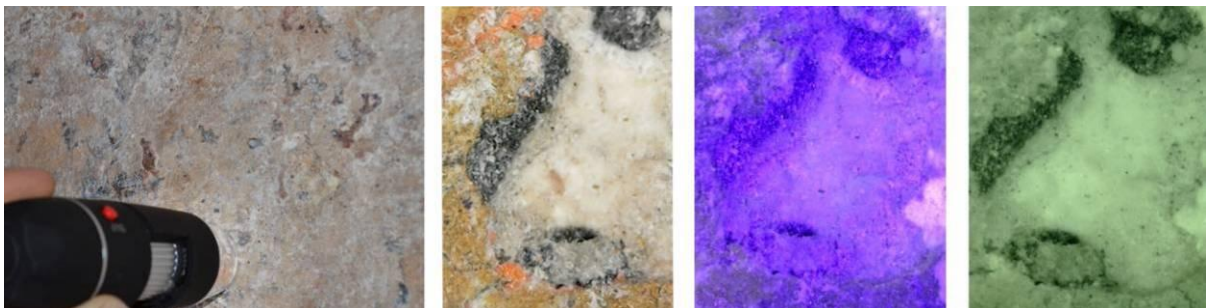


La capa original de 15 µm d'espessor de pigment roig terra, de gra fi positiu al ferro s'aglutina amb matèria proteica i oleica ( la capa no original superposada sobre la anterior es distingeix per el color roig a base de pigments de gra més gros, també positius al ferro i als grans de negre carbó, i per la presència detectada de matèria resinosa).

D'aquest panell també s'analitza un altre to terròs, un groc rogenc que no es té identificat on està pres per a l'anàlisi de la mostra extreta. Mostra dues capes de policromia diferents la inferior original, la superior corresponent al repintat, que però en aquest cas canvia de color. La preparació de 75 µm d'espessor és blanca, a base de carbonat càlcic i aglutinant proteic oleic. La segon capa de preparació de 15 µm té una tonalitat blavosa. Es va detectar la presència de sulfur, indicant un blau ultramarí, tanmateix no es va poder corroborar donada la poca quantitat de mostra. El blanc és un carbonat de calç; l'aglutinant és positiu a proteïnes i oli. La capa original de color té 12 µm d'espessor de color blau, similar en pigment i factura a l'anterior i la capa superposada de color groc rogenc va donar positiu al ferro, on l'aglutinant és oleic<sup>143</sup>.

A continuació es presenta un quadre comparatiu estratigràfic de la composició d'aquestos materials.

Mostra roja analitzada			
Localització	Estratigrafia	morter	aglutinant
Sol Calvari. No identificat		Capa pictòrica: <ul style="list-style-type: none"> <li>Repint superficial: terra roja + grans negre carbó</li> <li>Capa pictòrica original: terra roja</li> </ul>	Proteic-oleic resinós
		Preparació: 2 capes: <ul style="list-style-type: none"> <li>Carbonat càlcic + grans negre carbó i roig , de 150 µm</li> <li>Sulfat càlcic i mínim de carbonat càlcic, 50µm</li> </ul>	Proteic-oleic
Localització		Capa pictòrica: <ul style="list-style-type: none"> <li>Repint superficial: terra groga rogenca</li> <li>Capa pictòrica original: blau (ultramar?) De 12 µm</li> </ul>	Oleic Proteic-oleic
		Preparació: 2 capes: <ul style="list-style-type: none"> <li>Carbonat i Sulfat càlcic 13 µm com a imprimació.</li> <li>Carbonat càlcic, 75µm com a morter de regularització.</li> </ul>	Oleic Proteic-oleic



Font: A. Rubio 2015

Detall de l'obtenció de les imatges en una superfície irregular de llacunes microscòpiques, amb restes de capes de calç superposades, i de materials de consolidació

<sup>143</sup> Informació extreta de l'informe de Coresal s.r.l. 1996.

Arc lateral quart de l'Epístola. Quarta capella. **Sant Cristòfol**

Font: A. Rubio 2009

Vistes generals i detall de la imatge de Sant Cristòfol

**Estat de conservació**

El panell del Sant Cristòfol està realitzat sobre els carreus de l'arc toral del costat de l'epístola, ja dins la segona capella. Es troben dos zones amb distint estat de conservació, la part alta on existeixen nombroses pèrdues per despreniment de capa pictòrica, i la part inferior on s'aprecia un desgast en general, amb pèrdua de la definició de la forma, tot i que les taques de color encara defineixen per les distintes tonalitats les àrees policromades.

La pintura va estar restaurada amb criteri de mínima intervenció, així les mancances de color no es reposaren completament, sols el mínim necessari per a tindre una lectura unitària del conjunt. Així una vegada reintegrades cromàticament les llacunes es pogué distingir amb claredat el personatge del qual es tractava, clarificant el tema representat.

**Anàlisi estilística**

L'àrea pintada ocupa una superfície aproximada de 1 m<sup>2</sup>, emmarcada per una línia marró de 5 cm de grossària. La preparació no es conserva totalment, i no defineix bruscament els límits de la pintura a l'extrem inferior, sinó que s'ha anat perdent-se abans d'arribar a la part més baixa.

La imatge de 110 cm d'alçada, representa la clàssica figura del gegant Sant Cristòfol que porta als muscles el xiquet Jesús.

Com s'ha comentat anteriorment, l'advocació a Sant Cristòfol fou de gran profusió durant l'edat mitjana<sup>144</sup>

<sup>144</sup> Per a consultar la iconografia vegeu, a aquest treball, la fitxa de les pintures de Castellfabib.



Així es distingeix la palmera amb la què es recolza, i queda el terç inferior més perdut, on hi ha restos de blau que es correspondrien amb les aigües que creua, i potser alguns peixos. Sant Cristòfol vist amb túnica grisa i capa roja, que recull a la cintura per tal de no banyar-se la part baixa, deixa així al descobert dels genolls cap avall. Els nimbus dels dos personatges són distints, mentre que el del sant està rematat per una línia de formes lobulades, el del xiquet presenta una creu inscrita en roig, de la qual sols són visibles tres dels quatre braços.

La paleta de color emprada, i factura de les cares i disseny general, on destaquen els traços del nas puntegut i resolt amb una perspectiva desviada, tenen una certa semblança amb el retaule de Sant Nicolau.

A l'església de Sant Pere, també a Xàtiva, es localitza un altre Sant Cristòfol amb el qual s'hi troben poques semblances, sols pel que fa a la configuració del nimbe del Jesús.

### **Anàlisi de components**

Com s'observa clarament, el suport murer és petri, es tracta dels carreus de l'arc. No es disposa d'anàlisi de la zona però la preparació seria com ho és a la resta, dos capes de no molt gran espessor, on la primera regularitza la superfície i la segona acull la pintura, de mescla de sulfat i carbonat càlcic, en distintes proporcions. La paleta de color és molt similar a la del retaule de Sant Nicolau existent al mur capcer: verd, blanc, negre, i dos tipus de roig, el més intens que sembla tractar-se del pigment mini a la capa del sant i al nimbus, i pigment de terres roges al fons general i als detalls en els dissenys de robes i altres elements.

### Mur Capcer lateral dret. *Escena de Màndorla amb personatges desconeguts*



Font: A. Rubio 2009

Vista general de la pintura de la màndorla. Detall dels personatges de la zona inferior dreta

#### **Estat de conservació**

Tot el conjunt de 118 cm d'amplària ha estat restaurat, i no es va tenir constància de la seua existència fins que començaren les últimes obres de restauració. Es va poder recuperar part de la policromia, tot i que la totalitat de la superfície estava desgastada, i es conservava molt poca quantitat de la pel·lícula pictòrica original. En més del 80% de superfície es pot veure el morter de fons. Els únics elements que es distingeixen clarament són els perfils dels marcs, les línies negres que defineixen els espais, i a més, per la manca de color, a l'interior de les figures. Es conserven blancs del fons, negres, i terres roges a la meitat inferior de l'escena, en diferents intensitats, encara és present un roig més llavat a la part dreta, i més consistent al vestit de l'esquerra.

#### **Anàlisi estilística**

L'escena està emmarcada per un disseny geomètric a mode de cinta bicolor, de 12cm d'amplària, més gruixuda que la que es descrivia al retaule anterior.

Presenta una figura central dins una orla en forma de màndorla, que sembla vestir una túnica i en la que es distingeix el que seria el nimbus al cap.

Als voltants, en els cantons superiors i l'inferior dret, figures humanes no identificades representen diferents escenes. A la part lateral esquerra superior, hi ha dos figures de distinta mida que, amb les mans juntes, s'adrecen a la figura central, la més gran i dempeus a l'esquerra, que pel tocat al cap sembla ser un personatge femení, i la més menuda agenollada en actitud orant, sobre la que sembla haver-hi restes d'unes lletres que podrien identificar-la, que no es distingeixen però, amb claredat. A la dreta dalt, hi ha una sola figura humana dempeus també amb les mans juntes. A la part esquerra inferior queden les restes incompletes de dues figures enfrontades que mantenen un diàleg, mentre que a la part inferior dreta presenta una taca roja, que és difusa a la part més alta i gris blavosa a la part inferior. Aquesta taca ocupa tota superfície sense poder distingir-se cap figura, tot i que s'identifiquen algunes incisions de cercles i modulacions al color que podrien correspondre's amb nimbus de personatges o elements decoratius.

A la part superior de la màndorla, a la dreta sobre el marc exterior, hi ha un element rodó dins una corba còncaua que es podria suposar que es tractés de la mà divina de Déu, com es troben a altres obres de l'època, i com exemple més proper, a l'escena central de les pintures del reconditori de la catedral de València.

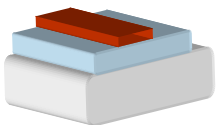
La poca definició del traç conservat no permet conèixer l'aplicació del color i la consistència de la matèria.

### Anàlisi de components

El suport murer es creu, com a la resta de paraments, que es tracta d'un morter de tàpia, que no carreus. Gràcies a la analítica realitzada durant la restauració<sup>145</sup> es coneix la composició del morter de preparació. Es tracta de dos capes superposades, una primera de 40 mm sobre el suport a base de carbonat càlcic de color blanc i més porosa, i una segona més subtil de 13 mm de color blanc blavós i més compacta, composta per una mescla de carbonats i sulfats càlcics; en ambdues capes l'aglutinant és proteic.

La paleta de color, malgrat les poques restes existents, és molt variada, blanc, negre, roig, gris i *blau dels pobres* (blanc+negre). De tots aquests colors existents a la capa de policromia s'ha analitzat i identificat el color roig terra, que es tracta d'un roig de 2 mm d'espessor, que reacciona al ferro, presenta un aglutinant proteic i on s'han detectat traces d'olis.

Amb aquestes dades concloem que es tracta sense dubte d'una tècnica al sec sobre una preparació de morter bastard de calç i algeps.

Estratigrafia de la mostra roja analitzada		
	morter	aglutinant
	Capa pictòrica: terra roja Preparació: 2 capes: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Carbonat i Sulfat càlcic 13 mm com a imprimació.</li> <li>• Carbonat càlcic, 40mm com a morter de regularització.</li> </ul>	Proteic - oleic Proteic

<sup>145</sup> Consultada a l'informe final de restauració realitzat per l'empresa Coresal.

**Mur capcer. Retaule De Sant Nicolau**

Font: A. Rubio 2009

Vista General del retaule de Sant Nicolau i detall de la imatge del titular

**Estat de conservació**

El retaule es va descobrir el 1939 i es va restaurar durant el període entre 1996 i 1999. Es varen eliminar les capes de calç que el cobrien, es va retirar el cablejat elèctric que passava per damunt i es varen recuperar les policromies existents, d'un total de 2,18 m d'amplària, i que comprenen un 80% del total original suposat. Al terç inferior hi ha a l'esquerra una gran llacuna, per l'obertura el 1980 d'una porta; a la part dreta es troba una la capa pictòrica conservada molt desgastada, on s'ha perdut la sanefa del marc i no es distingeix l'escena que representa.

Abans de la restauració<sup>146</sup>, la capa pictòrica s'encontrava en general ben adherida a la tàpia, tot i que hi havia algunes bosses i clivellats sobretot a la dreta del calvari. El morter de preparació, molt irregular en algunes zones, presentava nombroses pèrdues superficials, a través de les quals s'observava l'àrid de la tàpia.

També presentava marques de les eines utilitzades per desencofrar, a més de restes de materials afegits: calç, fang, gotes de noguerina de les intervencions fetes a l'enteixinat i brutícia en general.

<sup>146</sup> La informació aportada per l'empresa Coresal s.r.l. a l'informe previ de restauració és la utilitzada per conèixer l'estat inicial de l'obra i estudiar aquest conjunt, a més del nostre examen visual a l'any 2009 i el 2015.

### Anàlisi estilística

Fora de l'espai ocupat per la pintura, a 20 cm d'alçada sobre el retaule mural, hi ha una franja de policromia roja horitzontal, que es desconeix a què poguera correspondre, i que continua rere el retaule de fusta del titular del temple, potser es tractés d'una línia de nivell.

El retaule pictòric representa escenes de la vida de Sant Nicolau, que va ser bisbe del mediterrani oriental a l'època del imperi romà. Va morir a a Myra (a l'actual Turquia) i les seves restes van ser robades l'any 1087 i traslladades a la ciutat de Bari (Itàlia) on es conserven. Es un sant molt venerat i popular a l'edat mitjana al nostre territori i a tota Europa, té el privilegi de pertànyer a la Iglesia grega i al mateix temps a la llatina (Reau, 1997: 428). És així que el culte de Sant Nicolau no va patir el cisma, servint de vincle entre les dos meitats de la cristiandat.

El retaule presenta tres carrers, el central on hi ha la imatge del titular i a la part alta un calvari, i ambdós costats dos carrers on, en sis escenes, s'expliquen passatges de la vida de sant Nicolau. Es desconeix si en origen presentaria un banc inferior, doncs no queden restes.

Totes les escenes presenten dos espais separats per una cresteria polilobulada que emmarca un rosetó de circumferències concèntriques, que es remata amb fulls enrotllats tret de l'escena del calvari. A la part superior hi ha arquitectures que rematen cada vinyeta<sup>147</sup>, i la inferior on hi ha la representació de la narració de cada episodi, totes executades sobre un fons verd.

A les arquitectures de totes les escenes, tret del remat al carrer central, es repeteix el model, la part externa representa dos torres rematades per merlets plans, i la part central una construcció bifront, on a les dos façanes hi ha carreus a la part inferior, una finestra i dos troneres al pis central, i un finestral a la part més alta.

Les escenes representades i que s'identifiquen són:

Al carrer central el remat és un calvari on es representa Crist, Sant Joan a la dreta i la Mare de Déu a l'esquerra. Sobre la creu, a l'esquerra el sol, i a la dreta la lluna, interpretació gòtica de l'eternitat<sup>148</sup>. A la part central hi ha el titular, representat com es fa a occident (Reau, 1997: 433), tocat de mitra i recolzat sobre un bàcul i, en aquest cas, imberbe. Porta una casulla oval roja que sembla presentar restes de policromia imitant un teixit adomassat, sobre una dalmàtica verda i alba i estola que no són visibles en aquesta escena, però sí a la resta, on es conserva representat complet. A les mans duu guants, i està beneït amb la dreta; amb l'esquerra sosté el bàcul i d'aquest guant li pengen els maniples.

Al carrer de l'esquerra, l'escena superior -malgrat que no s'identifica el milacre representat-, es veu el sant predicant, sobre una estructura que sembla tenir forma rectangular, davant un grup de gent que estan asseguts a la primera fila i drets al darrere. A aquesta escena es distingeixen caps masculins, i els que semblen estar coberts per un tel, que podrien ser femenins. Sota aquesta, continuant al carrer esquerre es troba una escena que es repeteix a la mateixa alçada al carrer extern de la dreta, i és el sant amb un llibre a la mà que increpa el dimoni, mentre aquest

---

<sup>147</sup> Presenta la mateixa solució per a la distribució de l'espai narratiu que les pintures del reconditori de la catedral de València, i en aquest cas, més encara el model de les *Cantigues de Santa Maria* d'Alfons X el Savi.

<sup>148</sup> L'equivalent a alfa i omega, principi i fi al romànic, i que ja s'han vist i analitzat a les pintures del conjunt de Sant Joan de l'Hospital de València.



sembla anar-se'n. El sant està en posició dialogant i el dimoni escolta. Aquest dimoni és un ser horrible, pelut i cornut que té una gran cara dibuixada a la panxa, dos més als genolls i altres dos als colzes, (a l'escena del carrer extern de la dreta aquestos rostres afegits no existeixen) i una cua també peluda; a la ma dreta porta una branca, el remat de la qual no es conserva. Hi ha diverses escenes de la iconografia del sant on apareixen dimonis<sup>149</sup>, però aquesta no sembla correspondre amb ninguna d'elles.

Les escenes del pis inferior estan perdudes, així sols queda la escena superior del carrer dret. En aquesta es descriu l'episodi del milacre de la salvació dels tres xiquets<sup>150</sup>, on es narra la historia de tres menuts morts per un carnisser a qui havien demanat hospitalitat, i que varen ser tallats en trossos i posats en sal, i que el sant beneeix i ressuscita. En aquest cas es representen tots tres dins el mateix perol.



Font: A. Rubio 2009

Escenes dels milacres de Sant Nicolau

Tot el conjunt, cadascuna de les escenes i en general a la part externa, està emmarcat per una sanefa en banc i negre, de 7 cm d'amplada, que recorda una greca o gelosia vegetal. Aquesta, baix les escenes dels carrers laterals es repeteix i canvia de motiu. Al marc sobre les escenes del primer pis, als carrers externs, hi ha dos escuts iguals, perfilats en roig, que dissenyen una torre on la porta és una creu, es desconeix el que s'identifica amb aquestos emblemes.

<sup>149</sup> Reau (1997: 438, i ss) enumera i explica les escenes de la vida i milacres del sant, d'aquest llistat, apareixen dimonis en tres, d'entre elles les possibles representades a Xàtiva: Sant Nicolau tombant un arbre consagrat a Artemisa, on hi viu un dimoni, per acabar amb la idolatria el sant tala l'arbre; Sant Nicolau salva una nau del naufragi, en una tempesta provocada per un dimoni, el sant dempeus en la nau recol·loca el pal de la nau que s'havia partit; i per últim el milacre del foc grec, on el dimoni fa preparar per tres mags un oli infernal amb la intenció de cremar l'església de Sant Nicolau, un oli que dona als pelegrins que embarquen perquè empasten els murs, el sant descobrint la intenció del dimoni se'ls apareix i els fa tirar l'oli per la borda.

<sup>150</sup> Reau (1997: 438) explica com aquest episodi és una evolució, per una falsa interpretació, de la història dels tres oficials arrencats a les mans del botxí, com eren de baixa estatura amb relació amb el sant, se'ls va confondre amb xiquets. També diu, potser podria tractar-se d'una escena de baptisme mal compresa, la regeneració pel baptisme assimilada a una resurrecció.

L'estructuració de les imatges es fa amb colors plans i compactes, la pinzellada és solta i el traç definit i fort. Existeixen multitud de detalls i gran definició en els trets facials dels personatges.

Cal destacar la marcada similitud pel que fa a l'execució del disseny de les escenes del carrer central: calvari i imatge del titular, amb les del retaule *del Salvador* d'aquesta mateixa ermita i que s'han presentat prèviament. La imatge del titular sembla ser de les mateixes dimensions que les d'aquell retaule, fins i tot la cara, canvia aquest tret que el Sant Nicolau no té barba, mentre que el Salvador sí ne porta, també pel que fa a la disposició de les mans canvien, les de Sant Nicolau està amb els braços oberts i el Salvador les té davant del tors; coincideixen que ambdós les porten cobertes per guants.

També es troben similituds pel que fa a la imatge del *Sant Cristòfol*, amb els personatges dels carrers del retaule de *Sant Nicolau*, el sant gegant presenta trets facials semblants als personatges d'ací, com és el nas gran i executat amb una perspectiva desviada.

### **Anàlisi de components**

Es localitza una estudi estratigràfic molt definit a l'informe final de restauració (Coresal, 1996: 26), i que ajuda a analitzar les característiques matèriques del conjunt pictòric.

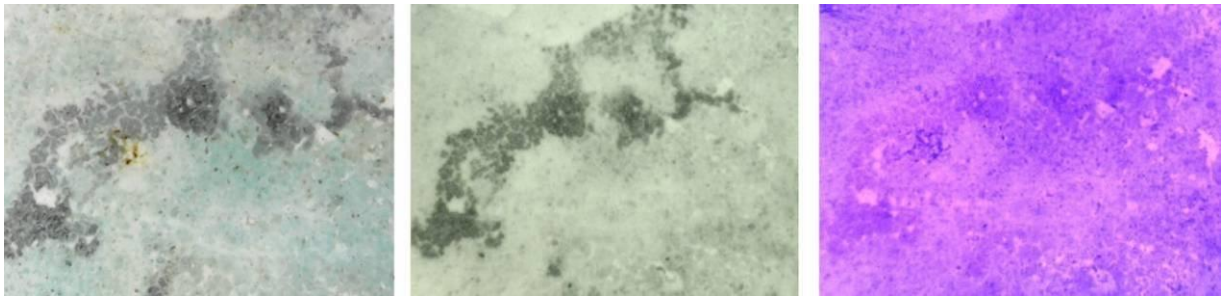
La pintura s'estén sobre les zones que conformen el suport murer: tàpia, la major part de la superfície, i carreu, existent als cantons corresponents a les àrees de descàrrega, i en aquest cas en elements constructius com són les espitlleres.

Sobre la tàpia existeix un morter fi sobre el que es disposa la policromia, i que continua fins 75 cm per dalt d'aquesta zona policromada. A les zones on no hi ha morter de preparació, la pintura es troba aplicada directament sobre el carreu, preparat amb tota seguretat com s'ha comentat a altres conjunts.

La paleta de color emprada presenta a més del blanc, negre i roig típics, el color verd, molt abundant i amb un gran protagonisme cromàtic a aquest conjunt.

No existeix analítica feta d'aquest retaule, però per l'estudi visual i fotogràfic realitzat, i per comparativa amb l'altre conjunt més semblant que trobem al mateix edifici, el del retaule *del Salvador*, es pot pensar que presente una composició similar. El morter de preparació ha estat aplicat en dos capes, la inferior de sulfat càlcic i amb un mínim de carbonat càlcic; i una superior composta per carbonat càlcic, i amb presència de grans negres de negre carbó i terres ferroses.

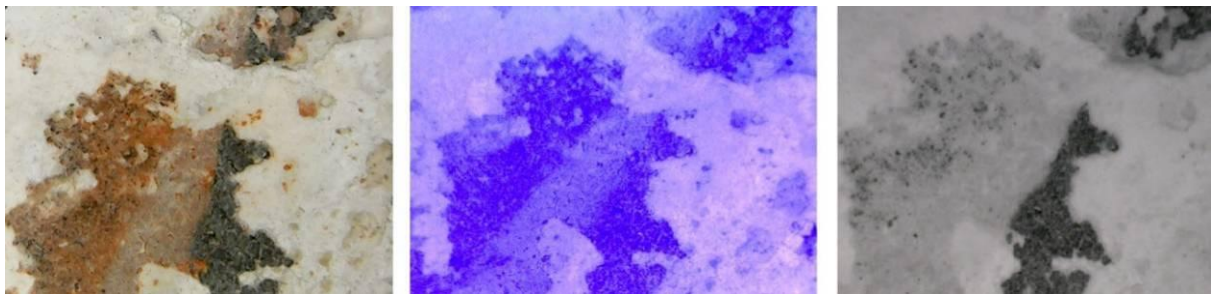
A la imatge –obtinguda amb el microscopi digital USB, que es presenta a continuació– s'aprecien els grans negres a la capa superficial de preparació, així com la transparència de la capa de color verd i el clivellat de la pinzellada negra superficial. Aquest fenomen succeeix per efecte assecant del coure, que provoca que la capa on és aplicat tinga un procés d'eixugat diferent a la resta de capes, i aquesta diferència en el temps fa que aparega aquest efecte crepat al material.



Font: A. Rubio 2015

Vista de policromia verda a l'escena inferior dreta. Amb llum natural,  $\lambda$ = Infraroja i  $\lambda$ = ultraviolada

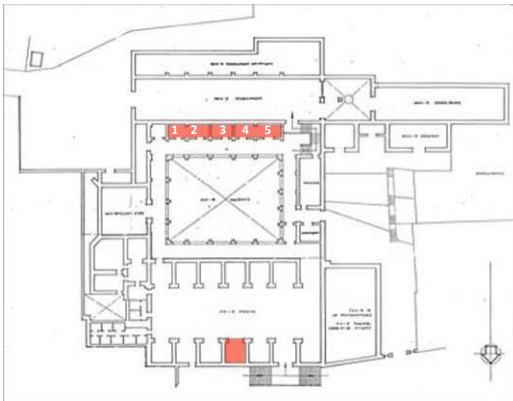
En aquest exemple es pot observar com l'autor primerament cobreix la superfície amb el color principal, a continuació executa les llums i finalment perfila amb el negre. En aquest cas és visible la consistència de la capa de preparació i l'esquerdat de la capa pictòrica.



Font: A. Rubio 2015

Vista de policromia roja, llum i ombra, a l'escena inferior dreta. Amb llum natural,  $\lambda$ = Infraroja i  $\lambda$ = ultraviolada

## XÀTIVA. Convent De Sant Domènech



Font: Tormo 2011 [a] "La reconstrucción de la sala capitular de Convento de Sant Doménech de Xàtiva" modificat

Font: A. Rubio 2009

A l'esquerre plànol del conjunt i localització de les zones amb policromia. A la dreta façana exterior de l'església

### Edifici

Catalogat com a Bé d'Interès Cultural (BIC) amb el codi 46.23.145-015<sup>151</sup>, es troba en la part alta de la ciutat. El monjos de l'Ordre dels Dominics compraren l'edifici en 1285 i s'instal·laren al convent de la desapareguda ordre de la Penitència de Jesucrist, situat junt a l'hospital intramurs de la ciutat. Varen mantindre el refectori de planta rectangular, al primer terç del segle XIV alçaren l'església. Entre els anys 1329 i 1336 es va construir la sala capitular al costat est del claustre, ocupant l'espai entre el refectori i l'església. El claustre, de traça irregular, va ser construït amb diversos materials com pedra de carreu, taulelleria i algeps. La part més regular corresponia a l'ala sud, adossada al refectori, realitzada en carreus amb arcs apuntats i voltes de creueria.

A l'incendi de 1707 l'església va perdre el sostre de fusta, i a la segona meitat del segle XVIII es varen dur a terme reformes al convent. Al claustre s'edificà una lògia superior de taulell i les andanes; es va recreixer l'antic refectori i compartimentat en altura per albergar les cel·les, i es va construir un nou refectori i un nou pati on es varen ubicar les noves cuines i dependències annexes.

A partir de la desamortització, des de l'any 1837, el convent quedà deshabitat. Passà a mans privades que transformaren les dependències en edificació residencial plurifamiliar, llogant les cel·les com vivendes. També s'instal·là a dins el recinte una fàbrica de fòsfors, i posteriorment fins el 1966 es va ubicar un quartell de la guàrdia civil (Tormo, 2011: 1422).

Entre 1966 i 1976 el convent va ser assolat, conservant-se únicament l'església, utilitzada per a usos civils, com a teatre i cine.

<sup>151</sup> Disponibilitat de la fitxa de la catalogació a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Conselleria de Cultura [http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=291](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=291) [Darrera consulta el 20.01.14].

El 1981 va ser adquirit per l'ajuntament, i a partir de 1982, quan es va declarar com a BIC, es dugueren a terme obres de recuperació, amb campanyes de desenrunament en la que varen aparèixer restes del claustre, sala capitular i refectori.

A les dues últimes dècades el conjunt conventual ha estat immers en un procés de recuperació i restauració dels edificis que el formen.



### Claustre. *Escenes decoratives i Vides de Sants*



Font: A. Rubio 2009



Font: A. Rubio 2015

A l'esquerre estat abans de l'arrencament de les pintures, a la dreta estat final de la reconstrucció de l'ala sud del claustre

### Introducció historicoartística

El claustre de planta rectangular de 27 x 37 m articulava les distintes dependències del convent. Va ser construït al llarg de diverses èpoques, segons les quals eren distintes les voltes de creueria. La part sud, adossada al refectori era la més antiga, construïda a partir de les donacions de Na Maria de Cardona, esposa de D. Alons Roger de Llòria, entre els anys 1354 i 1360 (Tormo, 2011: 1423).

Aquestos paraments de la zona Sud on es troben les pintures, són originalment la part exterior del refectori a les capelles que es conformen entre els seus contraforts. La seua construcció data de 1298, quan es posa la primera pedra, i és anterior a la construcció del claustre últim. Tots aquestos espais estaven tancats amb voltes de les quals encara quedaven restes dels arrencaments, i són les que s'han recuperat a la recent intervenció.

El claustre està afegit sobre aquesta construcció prèvia, existeix una diferencia de nivell de més d'un metre entre els fonaments del refectori sobre la roca, i els del claustre. A la capella anomenada 5, a l'extrem sud-oest s'aprecia com s'alçaren dos noves pilastres del claustre darrere les qual hi ha pintures murals. Així es poden datar les pintures de la primera meitat del s. XIV.



Font: Torregrosa, 2009

Detall de restes de policromies existents al període 1983-1986. Les de la dreta, on s'observa un rostre amb els cabells rossos han desaparegut, les de l'esquerre s'han conservat però s'entrecenen en pitjor estat

Als anys 80 per tal de conservar les restes que encara quedaven en peu en tota aquesta àrea, s'alçaren dobles envans, emprant per a tal fi blocs de formigó, al llarg de tots els paraments, amb l'objectiu de protegir-los de les inclemències externes. Amb això s'ocultaren completament, i s'impossibilità el control de l'estat dels conjunts pictòrics, tant dels suports petris com de les policromies.

### Estat de conservació

La passada dècada entre 2009-2013 s'ha dut a terme la recuperació arquitectònica de la zona est del claustre, i la intervenció restauradora a les pintures.

Abans de la intervenció de tot el claustre quedava en peu fins uns 2 m d'alçada, els primers trams de contraforts i estreps de l'ala sud, i restes menys contundents de l'ala nord i est, l'ala oest quedà totalment destruïda.

A l'ala sud es conservaren, sobre els contraforts del refectori resistent en aquest costat, algunes impostes i *dovelles salmer* de les nervadures. Més o menys deteriorats també es conservaven impostes i *salmeres* adossades a l'església.

En aquestos 2 metres d'alçada conservats a l'ala sud, on hi ha part de paraments originals amb els seus lluits, s'hi identificaren restes de policromies que formaven part d'un conjunt pictòric repartits entre les diverses capelles, amb programes iconogràfics diversos.

Per tal de conservar-les i poder dur a terme la intervenció arquitectònica, es va realitzar un procés d'arrencament i col·locació de les pintures en un suport exempt.

Es localitzaren sobre plànol i s'identificaren totes les restes pictòriques en les diverses capelles; es protegiren i arrencaren. S'ubicaren sobre un suport exempt i es restauraren, reubicant-les al seu lloc original una vegada finalitzada la restauració arquitectònica del claustre. Avuí en dia es conserven a l'interior de l'edifici de l'església.



Font: S. Gómez 2009

Restes d'escuts pintats sobre carreus i als paraments conservats abans de la restauració

### Anàlisi estilística

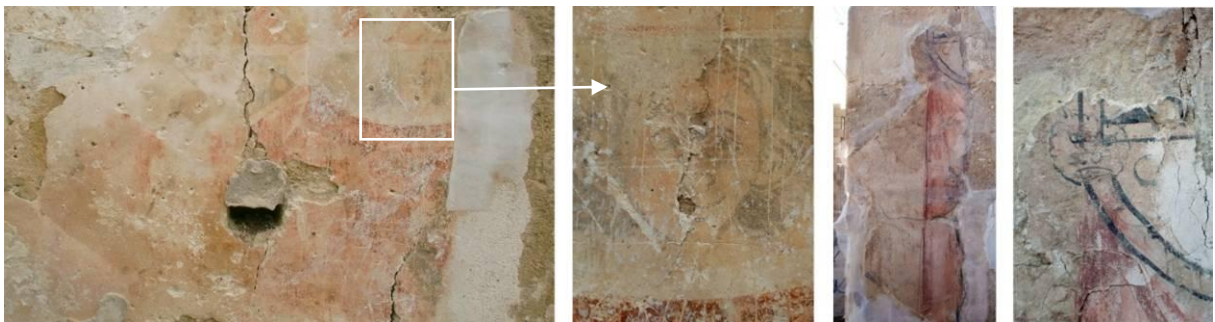
Es tracta de diversos conjunts pictòrics que responen a diverses escenes. Es descriuen cadascun de forma individual, a partir de l'estat que presentaven l'any 2009, previ a l'arrencament de les policromies

**Capella 1:** No hi ha restes conservades.

**Capella 2:** Presenta en els cantons restes dels paraments d'arrencament de les voltes de menys de 0,5 m<sup>2</sup> on hi ha restes de policromies. Al parament central, a més de 2 m d'alçada, hi ha el que



sembla el nimbus del personatge central; i al parament lateral dret, part del cortinatge que decoraria aquest mur. Es tracta de pintures molt interessants per la seua factura i per els elements representats. A un metre d'alçada sobre el nivell original del parament (1 m per dalt de l'actual) s'identifica part d'un cortinatge i la gotera que remata per dalt, en color roig almagra molt semblant al que es vorà al Palau Vell de Llutxent, menys estilitzat aquell, i que també s'ha estudiat a la cambra secreta de la catedral de València. Dins aquesta gotera hi ha la cara d'un personatge de trets propis del gòtic lineal: colors plans i perfilat en negre, on la factura dels cabells arrissats i els ulls ametllats, recorden a les figures del reconditori. Sobre ella s'identifica una sanefa on hi ha cintes creuades a mode de fris dentat. Restes de cortinatges es trobaren també a la capella 5, però més mutilats i en pitjor estat de conservació.



Font: A. Rubio 2009

Restes de cortinatges conservats i detalls de rostres humans a les goteres. Estat de les policromies previ a l'arrencament. A l'esquerre cortinatge a la capella 1. A la dreta cortinatge de la capella 5 on també s'aprecia el rostre d'un personatge

**Capella 3:** Hi ha restes poc definides, grafits i pinzellades no identificades. Únicament la representació d'un nus en pigment negre molt perdut.

**Capella 4:** És la capella amb el programa més complet per les restes que es poden identificar, però no recuperable pel lamentable estat al que va arribat. Al mur esquerre hi ha policromies en tons ocres que representen un enrajolat on les línies obscures, que s'han perdut i es veu el dibuix en negatiu. Sobre aquest fons geomètric hi ha una forma orgànica en tons almagra que sembla unes vestes al vent, o elements fibrosos d'una mida desmesurada.



Font: A. Rubio 2009

Estat de les policromies previ a l'arrencament. A l'esquerre vista general i detall de les construccions ocres al parament lateral esquerre de la capella. A la dreta imatge general i de detall de les edificacions almagra

Al parament central s'hi troben restes del que es pensa va ser un pintura mural a mode de retaule que es creu dedicat a Sant Miquel. A l'escena de la dreta sols es conserven restes del marc que la tanca i policromies roges on s'identifiquen restes d'edificacions que estan assolant-se, així s'observa la part alta d'una torre i a la dreta i quasi horitzontal, part d'un edifici amb merlets. En aquestes es repeteix l'efecte on les juntes dels carreus estan en negatiu per la pèrdua del pigment que els perfilava. Al seu costat separat per línies verticals que corresponen a restes del marc, es troba part d'un banderí perfilat en roig sobre fons blanc, i a la seua dreta el titular de la pintura.

Es creu que el personatge representat pugua ser Sant Miquel, donat que a l'escena central es troben les incisions i traces de color que ajuden a identificar un personatge amb nimbus, ales i una llança a la mà dreta, tots elements que ens indiquen la seua identitat. A ambdós costats d'aquest personatge unes línies verticals tanquen l'escena, són marcs amb frisos dentats en dos colors, gris i almagra, que es repeteixen a la mateixa capella.



Font: S. Gómez 2009

Restes de policromies conservades al parament central de la capella 4, estat previ a la intervenció. A la dreta detall de la policromia on es distingeix un personatge barbut

A la part dreta, tancant el parament, s'identifiquen restes del marc i un escut en blanc i roig. Al mur dret sobre un fons ocre queden restes de policromia almagra decorada amb motiu repetitiu orgànic, que sembla podria ser una estampació vegetal. Aquest tipus de decoració apareix al mateix mur més cap a la dreta i més baix. Per l'aspecte que presenta podria tractar-se d'una tela a mode de cortina o vestidura.

**Capella 5:** En aquesta capella es troben dos pilastres del claustre afegides sobre la construcció original, i que oculten parcialment les pintures murals. Hi ha restes d'elements solts que no permeten identificar escenes completes

### Anàlisi de components

S'identificaren com a suport murer carreus als llocs de càrrega, i tàpia en els paraments llisos. Sobre aquests una capa de morter de regularització i damunt d'aquest una capa de preparació per aplicar la pintura. La paleta de color és variada, s'identifiquen a més del roig, blanc i negre típics, un ocre que s'utilitza com a base i imitació de daurats i elements metàl·lics.

## LLUTXENT. Palau Vell

### Edifici



Font: A. Rubio 2015



Font: A. Rubio 2011

Vistes del Palau Castell. Detall de guerrer al mur nord de la sala noble, el color ha estat reintegrat virtualment

El *Palau-Castell* o també conegut com *Palau Vell* o *Palau dels Pròxita*, està catalogat com BIC amb el codi 46.24.150-003<sup>152</sup>. La construcció es localitza a la part alta de la població de Llutxent i pertany al conjunt d'edificis civils defensius de l'època, entre els quals es troba el castell de Fornà, al qual en origen s'assemblaria el de Llutxent (Climent *et al*, 2008: 109).

L'edifici original es construí *ex-novo* pels successors de Joan de Pròxita, a qui el Rei Pere III donà el districte cadastral de Llutxent constituït en Baronia el 18 de febrer de 1277 (Canet, 1996: 375). El 1487 va ser venut a Pedro Maza de Lizana i es remodela substancialment, incorporant elements segons els gustos de l'època com a residència nobiliària. Passa per nombroses mans al llarg del temps fins que al s. XIX un dels últims propietaris, el Marques de Dos Aigües el ven a particulars, i l'edifici és compartimentat en cinc vivendes, perdent així completament la seua configuració original, i debilitant-lo estructuralment.

A la última dècada del s. XX, l'ajuntament de Llutxent inicia l'expropiació del Castell i dels edificis adjacents, i comença la seua recuperació, tant a nivell constructiu com dels elements artístics que alberga, amb l'actuació d'un equip multidisciplinari d'arquitectes, arqueòlegs i restauradors.

<sup>152</sup>Informació disponible a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana [http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=3474](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=3474) [Darrera consulta 08.07.2010].

A la seua fitxa es descriu com: "sus muros son de tapial y los forjados están conformados en la planta baja por bóvedas y en las plantas superiores por artesonados de madera. La disposición de las aspilleras, así como mechinales y huecos de paso en los muros de tapial dan una aproximación de los primeros niveles de utilización de la fortaleza".



El Palau Vell, presenta planta quadrada de 27 x 28 m<sup>153</sup>, amb pati central de 11 x 11 m, i torres als cantons. Hi ha dues plantes a cada ala, més un soterrani a l'ala oest

### Sala Noble. *Escenes de Lluites i sanefes decoratives*



Font: A Rubio 2015

Vista general exterior de la sala noble on es troben les pintures. A l'esquerra vista des del pati interior, a la dreta vista del mur exterior on s'observa clarament l'estructura de tàpia

### Introducció historicoartística

Els murs són de tàpia, on l'alçada dels encofrats és de 90 cm d'alçada i l'espai entre agulles entre 50 i 55 cm<sup>154</sup>. Els forjats estan conformats a la planta baixa per voltes i teginats de fusta, i en les de la primera planta per enteixinats de fusta policromada, que representen diversos tipus de decoració: llengües de foc, i en dos d'elles motius vegetals a la part inferior de les bigues.

Els seus orígens de fortalesa són visibles en les espitlleres que es conserven als murs, i les petjades dels merlets a les torres. Elements que es conserven d'aquest moment constructiu, tant arquitectònics com decoratius, són els arcs de mig punt, els enteixinats de puntes de fletxa (que a l'ala sud es redecoren posteriorment sobre els originals), i les pintures murals de la sala noble a la primera planta de l'ala nord.

Durant els segles XIV-XV l'adequació al nou gust senyorial, incorpora elements petris com són les finestres coroneles biforades i els festejadors; més tardanes però també d'estil gòtic són les motllures, en aquest cas d'algeps, a les portes, marcs, i llocs de pas entre les diverses sales, que responen a formes d'arcs conopials i carpanells, i estan decorats amb formes orgàniques<sup>155</sup>.

### Estat de conservació

L'edifici ha sofert nombroses intervencions, i des del 1995 s'ha treballat en la recuperació dels elements estructurals i identificatius més importants.

<sup>153</sup> Ídem

<sup>154</sup> Mesures preses a la part inferior exterior del mur nord, que coincideixen a les identificades al Palau de la Cinta de Gandia.

<sup>155</sup> Aquestos arcs entrarien dins el model vist a Carcaixent, i que Giner (2007) estudia amb profunditat

Es descobriren en aquell moment les pintures murals a la sala noble i el 1999 es feu un exhaustiu estudi previ del conjunt pictòric (al qual la que subscriu va tindre l'ocasió de treballar). La sala noble estava -i a hores d'ara encara es conserva- dividida en dos per un envà central, aquestes dos noves sales havien estat a més dividides horitzontalment amb la inclusió d'un nou forjat:

- La part de l'oest on hi ha localitzada la major quantitat de pintura, el nou forjat va ser ancorat just sobre la franja d'escenes figuratives que s'estudien posteriorment, provocant la desaparició d' almenys el 50% de la figuració total.
- La part est presentava -i presenta avui encara- dos altures, en aquest cas per un element de gran importància, unes voltes d'aresta gòtica construïdes amb molta probabilitat per Pere Compte. Al pis superior hi ha visibles restes de policromies originals que en part queden ocultes per les voltes gòtiques. Les voltes es conserven i es va intervenir el paviment al pis superior.



Font: A. Rubio 2009

Esquerra. Vista general de la zona més ampla descoberta i protegida. Dreta, detall de lluita cavallers, estat previ a la protecció amb paper japonès

En 1999 es va dur a terme sobre la zona de les pintures una intervenció d'urgència, consolidant els estrats de les zones amb perill de pèrdua, per injecció i segellant a més les voreres amb morter hidràulic lliure de sals. A més es varen protegir superficialment les zones de policromies que es trobaven a la vista amb una resina acrílica i paper japonès. Aquesta intervenció es realitzà per tal de poder eliminar amb total seguretat les bigues ancorades, per a la conservació de les restes de morter i policromies gòtiques originals.

L'estudi de les pintures es va realitzar a les zones que quedaven al descobert, i que avui en dia encara es troben sota la protecció de paper, i la resta baix les capes de lluïts de calç i pintura que s'han anat acumulant al llarg de la seua història. Tota aquesta actuació que es suposava provisional durant el temps que duràs la intervenció arquitectònica, s'ha convertit en duradora, és un problema que es troba i que es repeteix massa sovint al nostre patrimoni.

Les contínues modificacions estructurals dutes a terme a l'espai de la sala noble com la inclusió de portes, rebosts, llars, el citat forjat, etc, han provocat la pèrdua de material sustentant i pictòric. També el fet que la sala, en tindre obertures totals en el mur sense protecció, quedés a l'aguait de les inclemències de l'oratge i d'animals no domesticats, la qual cosa va provocar la seua degradació irreversible.

Per altra banda, les zones de policromia que encara estan ocultes sota les capes de morters i lluïts afegits, amb prou certesa, en ser descobertes perdran part del material que quedarà adherit a la capa superposada. Es per aquesta raó que aquest treball de descobriment haurà de ser compaginat amb la consolidació del morter, que presenta problemes de cohesió en gran part de la superfície. Tot i això, el fet que els motius representats siguin majorment repetitius (llevat de la zona figurativa, la més perduda) fan que la recuperació de l'aspecte general del conjunt pictòric siga possible.

A l'ala sud existeix una zona consolidada posteriorment que no va ser protegida, i on s'observa l'estat de la policromia al descobert. S'observa la capa pictòrica, escatada i pulverulenta, així com pèrdua de la força de l'aglutinant. Hi ha nombroses llacunes de color i sobre el conjunt, les restes d'escorrenties de l'aigua de pluja, que han deixat dipòsits del material arrastrat sobre la superfície.



Font: A. Rubio 2015

A l'esquerre vista general de la sala noble, a la dreta detall de la protecció de la zona central



Font: A. Rubio 2011

Sala noble zona est. A l'esquerre vista del pis inferior on s'observen les voltes atribuïdes a Pere Compte i a la dreta vista del pis superior després de la consolidació del paviment

Durant la intervenció arquitectònica del conjunt es varen cobrir els paraments laterals amb plàstics, i fustes, per protegir-los durant les obres i evitar mals majors. Actualment encara resten els plàstics al lloc, i en totes les obertures originals s'han col·locat teles metàl·liques fines per evitar l'entrada d'animals, que permeten la ventilació.



## Anàlisi estilística

Es tracta d'una decoració pictòrica mural civil, de la qual es conserven pocs exemples a la Comunitat Valenciana, com són els conjunts del Palau d'En Bou a València ciutat, i al Palau Ducal de Gandia.

La policromia que es pot observar s'encontra a més de dos metres d'alçada, presenta un programa decoratiu d'escenes de cavallers que estan emmarcades a la zona superior i inferior per sanefes de elements geomètrics i vegetals, i que, quasi desaparegut a la part inferior, presenta un gran cortinatge roig que cobriria tota la part inferior fins el paviment.

A la banda de dalt el conjunt pictòric es remata amb frisos dentats que proporcionen il·lusió de tridimensionalitat per la combinació de plans de colors blanc i roig, flanquejats per bandes de llaceries i cintes perlades en aquestos mateixos colors.

Al mig es troben les escenes figuratives, que es descriuen més endavant i a sota més sanefes. Aquestes sanefes de la part inferior comencen amb una nova línia de cintes perlades en blanc i negre; baix aquesta hi ha una altra sanefa en color gris decorada amb motius vegetals. Aquestos últims presenten un joc de fullatge en forma de triangulacions, i es separen de la següent decoració per diverses línies horitzontals i paral·leles de color roig i negre.

La part inferior està decorada amb un gran cortinatge executat en color roig terròs utilitzant el mètode dels "tres bols" per fer les zones de llums i ombres. Aquest cortinatge presenta a la part superior una gotera on, sobre un fons blanc, es decora amb palmetes i motius de formes orgàniques en color negre. Aquestes palmetes són més grans i amb molts més detalls que les que s'han identificat a altres conjunts pictòrics de la mateixa època. A la part de dalt de la gotera es separa dels elements anteriors per un encintat de llaceries.



Font: A. Rubio 2009

A l'esquerre detall de la gotera del cortinatge, al centre restes d'un cordatge i a la dreta detall d'un escut.

Totes les imatges han estat reintegrades cromàticament de forma virtual

La part central, de les escenes figuratives responen a episodis bèl·lics, o de tornejos medievals. S'identifiquen episodis, tots ells mutilats, on es distingeixen ja sigui un cavaller musulmà que porta un escut polilobulat, o altre de cristià que porta un banderí amb la creu de Sant Jordi, tots ells a cavall. També s'observen restes d'escuts on es veu un castell, o una gualdrapa rematada amb cascavells o fins i dissenys de cordes.



Font: A. Rubio 2009

A l'esquerra i al centre detalls de les sanefes superior e inferior de la zona figurativa. A la dreta detall de la gualdrapa amb cascavells que s'encontra al mur sud.

Totes les imatges han estat de forma virtual reintegrades cromàticament

### Anàlisi de components

**Suport.** Es tracta com s'ha comentat anteriorment d'un edifici de fàbrica de tàpia<sup>156</sup> la configuració de la qual és visible per al part exterior dels murs. A l'interior de la sala, a les mancances de morters es poden apreciar els materials constitutius: argiles i àrids de distintes granulometries.

**Tècnica pictòrica.** Les pintures murals es troben executades directament sobre el lluit original que cobreix el mur de tàpia, que podria correspondre amb el *calicostrat* de l'execució de la tapia. Aquest morter de preparació està compost bàsicament per calcita, amb impureses, de sulfat de calç i àrids. Sobre aquest morter hi ha una imprimació molt subtil per sustentar la capa pictòrica; de tan sols cinc micròmetres que està composta de sulfat de calç a més d'impureses, encara que en quantitat menor que la capa anterior.

Les pinzellades són molts subtils i a simple vista, hom no pot apreciar la superposició de colors, tanmateix, en l'observació de la mostra a la lupa binocular sí es pot distingir com s'han aplicat les capes de preparació i la successió de capes de color. Donada l'escassa quantitat de policromia conservada a la vista i l'estat en que es troba, no es té informació sobre l'execució del dibuix o transposició de models; s'haurà d'estudiar una vegada descoberta tota la superfície pictòrica.

A les anàlitzes dels materials constituents realitzats en laboratori -al 1999 als laboratoris de la UPV, per els pigments i aglutinants; i noves mostres el 2010 als laboratoris de materials de l'Ivc+r per estudiar la distribució de les capes de preparació- a partir de mostres extretes, s'identificaren els **pigments**: roig vermell de tonalitat roja molt intensa, terres roges, negre carbó, procedent de la combustió de materials orgànics i molt utilitzats a l'antiguitat (Cennini, 1988: 64).

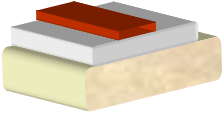
<sup>156</sup> La tàpia és aquella fàbrica que es realitza mitjançant la utilització d'un encaixonat de fusta denominat tàpia, recuperable i de fàcil manipulació, dins el qual s'aboca i es picona el material en capes successives fins reblir la totalitat del calaix, moment en el qual es desmunta aquest per procedir a la repetició de la mateixa operació en el tram següent de mur (Gurriarán, 2002: 564). Les raons de l'èxit de la tàpia com a tècnica constructiva en nombroses aplicacions arquitectòniques, rau en la major facilitat de la seva posada en obra enfront d'altres tècniques com l'obra amb carreus, a la qual avantatja en economia de temps, recursos, i versatilitat. En cada lloc s'aprofita el material més adequat, comú i assequible, havent de recórrer únicament, a la importació de la calç.. Aquests factors impliquen que ens trobem davant d'una tècnica que permet obres pràcticament autosuficients i independents d'activitats exteriors al propi procés edilici i que, a més, no necessita d'abundant mà d'obra i pot executar-se amb escassa preparació tècnica.



També s' identificaren amb les mateixes tècniques el blanc de calç i un blau grisós, aquest últim obtingut per la mescla de blanc de calç i negre, conegut com el "blau dels pobres" -potser existeixi un compost orgànic per intensificar la tonalitat blavosa, que no és possible identificar amb el microscopi electrònic d'escaneig emprat, sí amb altres tècniques, però que per l'època i zona podria tractar-se del blau indi-.

A les capes de preparació s'identificaren el morter de calç i àrids de base, una primera capa de regularització de carbonat càlcic i material silici, i sobre a questa una capa molt subtil d'algeps per rebre la capa cromàtica.

Com aglutinant es va identificar la cola animal, per la detecció de la proteïna hidroxiprolina indicativa de l'existència d'una gelatina animal.

Estratigrafia dels materials		
	composició	aglutinant
	Policromia: roig, negre i blanc i "blau dels pobres" Preparació, 2 capes: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sulfat càlcic como imprimació.</li> <li>• Sulfat càlcic, carbonat càlcic i àrids: morter de regularització sobre la tàpia.</li> </ul>	Proteic

## GANDIA. PALAU DUCAL. Sala De La Cinta



Font: A. Rubio 2014

Vistes del Palau Ducal. Façana exterior i interior

### Edifici

El Palau Ducal dels Borja a Gandia, declarat Bé d'Interès Cultural des de 1964, amb el codi 46.25.131-001<sup>157</sup>. És un important edifici civil, representatiu del patrimoni valencià, situat en ple centre històric de la ciutat, a prop de la Col·legiata de Santa Maria. La seua austeritat exterior contrasta amb el seu interior profusament decorat que els seus successius habitants, els ducs de Gandia amb els Borja i els Osuna, i finalment els jesuïtes han anat transformant al llarg de la història.

El Palau Ducal conserva així, tot un ventall de diferents estils artístics que van del segle XV fins al XIX. La sala on s'ubiquen les pintures gòtiques que s'estudien, és la coneguda com la "Sala de la Cinta", i pertany a la zona més antiga de l'edifici, que en la actualitat està ocupat per una escala que comunica els distints nivells del Palau.

### *Imitació de Taullelleria, Inscripcions i Escenes Profanes*

#### Introducció historicoartística

Les pintures murals foren descobertes l'any 1894 (Solà, 2004: 123)<sup>158</sup> durant les obres de remodelació de la sala de l'arxiu, i quan ja s'havia picat la major part dels murs laterals i perdut gran part de policromia.

Baix una gruixuda capa de més de 5 cm es descobriren les pintures en tots els paraments, amb unes dimensions totals (segons Solà) de 9,55 x 5,40 m de perímetre i 7,70 m d'alçada.

Solà en aquest moment descriu la troballa explicant com a la part superior hi ha una sanefa, amb fullatge i escuts, que recorre tota la sala. Així mateix i sota aquesta, hi ha una franja amb una inscripció llatina on les paraules de caràcters gòtics s'alternen en roig i negre, i estan separades per rosetes. Diu la inscripció, començant per la finestra que donava al riu, -i que avui ens és

<sup>157</sup> Segons informació consultada a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana, [http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=100](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=100) [Darrera consulta 08.07.2010].

<sup>158</sup> Aquesta obra és facsímil de la publicada al 1894.

impossible desxifrar-: AVE · GRATIA · PLENA · DOMINUS · TECUM · BENEDICTA · TV · IN ·  
MVLERIBVS · ET · BENEDICTVS · FRVCTVS · VENTRVS · TVI · + · SPIRITVS · SANTCTVS · SVPER ·  
VENIET · IN · TE · ET · VIRTVS · ALTISSIMI · OBVMBRABIT · TIBI.



Font: A. Rubio 2014

Vista general actual de l'antiga Sala de la Cinta i detall de l'espai policromat

Avui en dia s'observa com baix aquesta inscripció es desenvolupa tot un entramat de greques entrellaçades, que cobreixen la superfície fins la meitat de l'alçada. A aquest nivell es troba un altra zona figurativa amb escenes profanes, baix aquesta i fins el paviment a mode de sòcol una decoració del tipus, popularment conegut com, "taulell del mocadoret" en blanc i negre. El fet que els escuts, que apareixen a la part més alt d'Aragó i Sicília, no mostren elements Borgians, ens duu a la dominació de Gandia per reis i infants d'Aragó. Aquest fet data del 1240 al 1399, època de la creació del ducat reial de Gandia per el rei En Martí a la Seu de Saragossa.

### **Estat de conservació**

Les pintures es troben actualment en la sala de l'escala que distribueix l'espai a l'edifici. L'espai i el conjunt pictòric foren restaurats a l'any 2010, sota la direcció facultativa de l'arquitecte Carlos Campos i per un equip dirigit per la restauradora Sofia Gómez. Es desconeixen les mesures totals que tindria la policromia, es suposa però que cobriria tot el conjunt dels murs a l'alçada on s'han trobat restes, així de la pintura existent als paraments localitzats es conservaria al moment del descobriment en menys del 30%.

A aquesta intervenció es realitzà una restauració conservativa, recuperant tota resta de morter i policromia original existent. Es varen consolidar i reforçar les voreres i es va reintegrar mínimament a nivell cromàtic les llacunes, per completar la lectura dels fragments conservats allà on hi havia morter original que havia perdut el color, emprant una tècnica discernible, el ratllat vertical, i amb materials reversibles, les aquarel·les.

Es conserven suport murer, morters i policromia en diferents estadis de conservació i on són visibles els talls estratigràfics, la qual cosa ajuda a poder estudiar-los individualment.

Pel que fa a la part de representació figurativa està extremadament mutilada, tant que no es coneix el que representaria, sols s'identifiquen parts d'alguns personatges, d'escuts i de la inscripció.

A la capa policroma, els colors conserven la seua intensitat i consistència, sobretot els verds i taronges. Els negres i grisos es troben més esvaïts.

### **Anàlisi estilística**

Com s'ha comentat anteriorment, el motiu representant és un fris d'escenes figuratives i a la part superior i inferior del mateix, hi ha sanefes decoratives de diversa natura. Aquestes sanefes, en les zones decoratives de major superfície semblen imitar panells ceràmics, per la utilització de models repetitius al llarg de tot el parament.

En ordre ascendent, des de la part inferior fins a la superior, s'han identificat les següents decoracions:

- Un panell de taulelleria tipus “del mocadoret” en blanc i negre, de 1,5 m d'alçada que recorre tota la part inferior de l'antiga torre. Les dimensions dels taulells no són totalment regulars, i varien des de 13 a 17 cm d'alçada.
- Sobre l'anterior hi ha un encintat taronja i verd d'aproximadament 15 cm d'alçada, sobre un fons blanc i perfilats en negre. Recorda un disseny ceràmic, de tipus corda seca molt comú als aixovars de l'època. La poca quantitat de mostra conservada no permet apreciar la tècnica de transposició del dibuix.
- A continuació es localitza la primera franja figurativa, de 40 cm d'alçada. Ací hi ha una preparació a base de calç de fins 2-4 mm de grossària. En aquestes figures si sembla haver-hi el dibuix previ, donat que s'observa una línia negra molt subtil baix la pintura. Els espais alternen zones de garlandes vegetals que estan dissenyades en almagra, i zones de figuració on el dibuix sembla fet en grafit, observable a les mancances de policromia de l'interior de les figures, i els fons estan coberts amb el pigment mini de color taronja. En ambdues existeixen distintes grossàries de línia negra segons els elements que es perfilen.
- Sobre la franja figurativa anterior es localitza una sanefa geomètrica de 15 cm d'alçada en un fons de preparació blanc, on els espais han estat dissenyats per incisió, i les franges horitzontals distribuïdes amb roig almagra. Ací s'ha tingut l'oportunitat d'observar la policromia amb microscopis digitals<sup>159</sup> l'execució de la pinzellada
- Sobre l'anterior un gran espai decoratiu, una nova taulelleria a mode de sòcol, de creus gamades i recrescudes de manera que s'enllacen pels extrems, formant espais que emmarquen flors de sis pètals. Aquests elements florals s'alternen en color blau i verd.

---

<sup>159</sup> S'han emprat dos tipus de microscopis digitals, els ja esmentats, el de llum blanca i el de llum de longituds d'ona infraroja i ultraviolada.

- Seguint cap a dalt trobem una sanefa de 33 cm d'alçada amb motius d'arabescs, sembla una inscripció en tons rojos que està molt perduda, però que el Pare Solà transcriu completament com s'ha citat prèviament. A hores d'ara però, sols es distingeixen i molt poc, algunes lletres soltes. Està emmarcada tant per dalt com per baix per línies roges i reblides entre elles amb el, ja esmentat a altres conjunts, blau-grisós, i repartit entre elles escuts no identificats que també estan decorats amb motius àrabs. La situació excessivament alta d'aquesta sanefa no permet observar l'existència d'incisions o dibuix preparatori, però sí la seqüència d'execució que és: preparació blanca sobre el morter, distribució d'espais, disseny de les lletres i escuts sobre fons rojos i per acabar el perfilat de les figures i escuts.



Font: A. Rubio 2014

A l'esquerre detall del fingit de sòcol amb taulells del *mocadoret* i sanefes superiors tipus de corda seca i la figurativa.

Al centre detall de representació figurativa de la mateixa franja de l'altre costat de la sala.

A la dreta motiu de creus gamades i estels i a sobre la franja amb inscripció i dalt part de la nova sanefa de figuració i escuts

- Per acabar la última sanefa on es representen garlandes, escuts i figuració no identificada. Té una alçada entre 28-30 cm, i la seqüència d'execució pictòrica és igual a l'anterior.

L'aplicació del colors i manipulació dels materials per part dels artistes s'ha pogut estudiar detingudament amb un estudi visual a nivell microscòpic, amb un microscopi digital amb llum natural i de longitud d'ona infraroja i ultraviolada, amb el qual s'han observat les característiques òptiques dels materials i la seua seqüenciació en l'execució de la capa pictòrica.



### Anàlisi de components

Tot l'espai està molt alterat respecta a la seua configuració original, per les grans pèrdues i la inclusió de l'escala que distorsiona la visió de conjunt. Malgrat la gran confusió que existeix pel que fa a la idea general de la sala i el conjunt pictòric que alberga, es poden observar les tècniques originals de construcció, que permetrien fer una reconstrucció virtual del conjunt.



Font: A. Rubio 2014

Detalls de les sanefes sobre el fris del mocadoret. Detall de l'execució de les línies i mesures reals. Detall de l'escut amb les barres d'Aragó existent a la sanefa superior, a la part més alta conservada

Als murs s'utilitza la tècnica de tàpia, on son visibles les juntes entre les caixes i encara s'hi troben restes de les agulles de fusta per falcar la base de les caixes. L'alçada de caixó és de 90 cm i la distància entre les agulles és de 55-60 cm; és visible l'àrid emprat, de canto rodad i els additius utilitzats com són fibres de fusta i canya.



Font: A. Rubio 2014

A l'esquerre dimensions del caixó que marca els límits superior e inferior de la tàpia, i ubicació de les agulles. Al centre composició del morter on s'observen les fibres vegetals que li donen elasticitat, i a la dreta detall de la grossària de les capes de morter sobre la tàpia

Sobre el mur de tapia, en la zona que quedà al descobert per haver perdut els morters de preparació i la policromia existeix una fina capa de calç, es suposa que sí continuaria ací tota la seqüència de capes de preparació i policromia com a la resta del conjunt pictòric.

Els morters tenen distinta grossària depenent on es troben. Hi ha un primer de regularització del tapia gruixut fins 1 cm, i sobre aquest un lluït de preparació de pocs mil·límetres.



Font: A. Rubio 2015

Aplicació de distints tipus de rojos: piments mini i rojos terra a l'esquerre, ocre roig al centre i a l'esquerre perfilat negre sobre un fons roig terrós

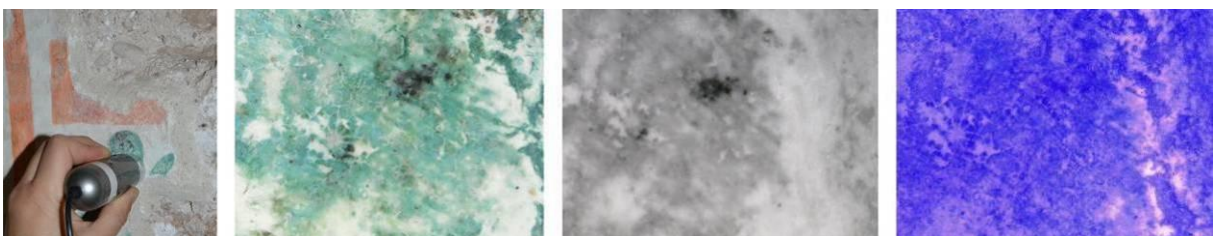
Existeix una paleta de color prou variada: el blanc, negre i roig de diversos tipus que es repeteix a altres conjunts, existeixen a més verd, blau i taronja.

S'ha dut a terme l'estudi organolèptic de les qualitats dels components i a nivell macroscòpic els microscopis esmentats, usb i SEM.

A l'anàlisi realitzada s'ha detectat un morter de preparació de sulfat càlcic per rebre la capa pictòrica, on s'han caracteritzat un ampli ventall de materials inorgànics.

Per als colors rojos hi ha de distinta natura, i aplicats seguint l'ordre marcat als tractats medievals, la base amb terres roges i sobre aquest el pigment mini.

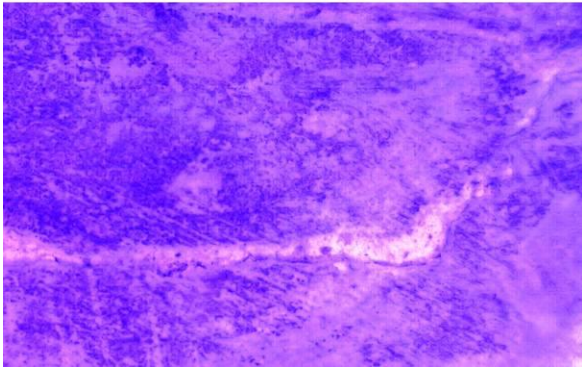
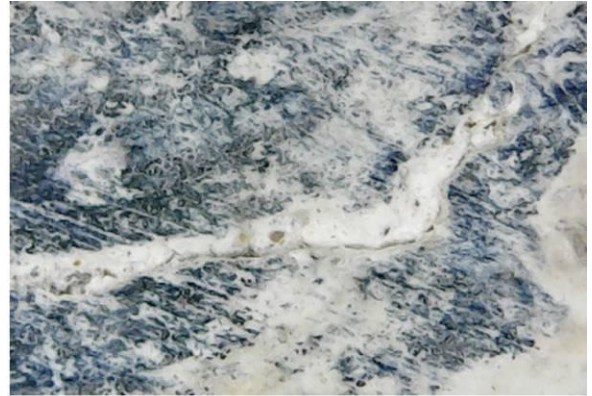
En el cas dels blaus, s'ha detectat el mateix procediment pictòric que per els rojos, l'extensió sobre la preparació d'una base de color, en aquest cas grisa, que aporta opacitat, i sobre aquesta una barreja de colors entre els quals s'han identificat partícules del pigment blau ultramar. Per als verds s'ha identificat verd de coure amalgamat amb altres pigments, majorment terres.



Font: A. Rubio 2015

Detall de l'aplicació del color verd. D'esquerre a dreta: presa de les imatges amb el microscopi, imatge amb llum blanca,  $\lambda$ = infraroja i  $\lambda$ = ultraviolada





Font: A. Rubio 2015

Aplicació del color blau a les flors de la zona de les creus gamades. D'esquerre a dreta, dalt: presa de les imatges amb el microscopi de llum blanca, imatge obtinguda amb llum blanca; baix: amb la  $\lambda$ = ultraviolada i amb la  $\lambda$ = infraroja

### **2.2.2. Pintures figuratives gòtiques de trets lineals i execució posterior**

Els conjunts pictòrics que a continuació s'exposen, tot i que responen als trets estilístics del gòtic lineal, són més tardans, palesen la influència d'aquests models i la seua extensió en el temps. No es disposa de la data d'execució de la majoria, però si de la d'alguns dels edificis on es troben, que determinen la seua factura.

## **MORELLA. Convent De Sant Francesc. Sala Capitular**

---

### **Edifici**

El convent de Sant Francesc de Morella s'ubica a l'interior del recinte del Castell de la mateixa ciutat. Es va fundar el 1270, va ser el segon que s'alçà a les noves terres meridionals conquerides després del de la ciutat de València (Adell; 1999:36).

El 1272 començaren les obres de l'església i del claustre, molt semblant al de Palma de Mallorca. L'església del convent es va renovar quasi totalment en la segona meitat del s. XIV (Zaragoza, 2000: 39)<sup>160</sup>, i a finals del s. XVIII fou revestida en estil classicista, que actualment ha estat eliminat recuperant la fàbrica medieval.

És una de les esglésies construïdes amb els arcs de diafragma de major dimensions, junt a les altres conventuals de san Francesc i san Domènec a Xàtiva, i Sant Antoni a la ciutat de València.

L'aula capitular es localitza a l'interior del recinte del Castell, oberta al claustre en el cantó al nord-est. La sala del capítol va ser alçada per Andreu Tarrascó, mestre d'obres entre 1427 i 1442, coincidint amb un moment de bonança econòmica, canvi d'usos social, preocupació per la sort de l'ànima i desitjos d'immortalitat, que duu a introduir en aquest tipus de construccions la dimensió funerària.

---

<sup>160</sup> L'arquitectura i vicissituds sofertes per aquest edifici, estan perfectament relacionades al llibre Arquitectura gòtica valenciana.



### Mur est. *Dansa de la mort*



Font: A. Cañizares 2015

A l'esquerre vista general del conjunt pictòric, a la dreta detalls de l'escena de la dansa de la mort

### Introducció historicoartística

La dansa de la mort és una temàtica molt estesa a la baixa edat mitjana, quan existeix una estreta vinculació de l'ordre franciscana amb el conreu i la difusió del ball macabre (Massip, 2002: 283).

A Morella el tema de la composició mural mostra *la mort unificadora*, una representació híbrida entre dansa i trànsit.

La representació de tota la composició mural ocupa una superfície d'uns 50 m<sup>2</sup>, és una lliçó moralitzadora que parla de la penitència i temor front el fi de la vida. En una segona lectura de les pintures convida al plaer i al goig de la brevetat de l'existència (Adell, 1999: 39)<sup>161</sup>, donat que els distints estaments ballen en cercle, però amb ells no hi dansa cap mort. Més be es tractaria d'una dansa dels vius, tot i que al centre de la rotllana hi ha el finat nu, estès dins d'un sarcòfag, com a turmentador mirall dels vius (Massip, 2002: 283)<sup>162</sup>. Aquesta versió del ball macabre plasma la realitat social, política i econòmica de l'època, doncs els personatges que componen aquesta representació són majoritàriament dels estaments eclesiàstics i noble, ordenats jeràrquicament segons la seua importància a la societat medieval (Adell, 1999: 39).

La representació d'aquest tema no té una ubicació espacial casual, es va disposar la realització del tema macabre a la *Sala De Profundis*, això és, l'espai que als cenobis franciscans servia per exposar el cadàver d'un frare, fins que era sepultat, i on la comunitat vetllava i celebrava l'ofici dels difunts cantant el psalm *De Profundis* entre d'altres psalms i antífones.

<sup>161</sup> Adell afirma que aquesta dansa s'entén com un ball, no una confrontació vius - morts. Ho explica així "... la danza de Morella es una representación híbrida entre Danza y Tránsito, se puede entender como un baile, el entrelazado de las manos y el pautado musical así lo confirman, es también advertencia o visión simbólica del momento de la muerte, con la confrontación del esqueleto o cadáver (tránsito) y los personajes vivos. En la danza de Morella la confrontación entre el personaje y su homólogo muerto no existe, como en las danzas europeas. En ella observamos la presencia de la muerte (cadáver) alejada de los vivos; el tono de amenaza es distinto, la confrontación no es directa, los vivos danzan en un ritual entorno a un difunto, un "TRANSITO" en el interior de una sepultura que presenta las manos entrelazadas sobre el pecho y mira al espectador con ojos vacíos, saliendo de sus labios una filactelia en la que se inscribe "Fuit quod estis eritis quodque fuit".

<sup>162</sup> Massip al seu article tot i que centra el seu treball al descobriment d'un capitell de l'actual casa Estorch de Girona, que podria procedir del convent franciscà de la mateixa ciutat, explica el tema del ball macabre relacionant-lo amb a la resta de convents franciscans a terres de la corona d'Aragó.

Pel que fa a la datació de la pintura, Adell (1999: 41) proposa que podria tractar-se d'una còpia d'algun model ja existent, i atenent els estudis de la professora Francesca Español, situa el conjunt en la segona meitat del s. XV, per les característiques paleogràfiques de les inscripcions. Aquesta teoria s'explica i reforça per la paleta de color existent, analitzada i estudiada a partir de mostres de pigments. Els resultats d'aquesta anàlítica es veu més endavant, segons el informe de restauració aportat el 1995 per l'empresa executora dels treballs C&R Consultores. Es així com s'identifica a més de forma analítica que es tracta d'una pintura a la calç, possiblement un fresc amb retocs en sec<sup>163</sup>.

### **Estat de conservació**

L'obra va ser restaurada el 1993-94. El fet que el morter sobre el mur presentés una grossària variable va condicionar la conservació de la pintura i les tasques de restauració.

La sala Capitular va patir directament durant molt temps les inclemències de l'oratge, donat que s'havia perdut part de la coberta de la sala<sup>164</sup>, i els conjunts pictòrics havien quedat a l'aguait de l'oratge exterior.

El conjunt pictòric es conserva in situ, al contrari del que ocorre amb el seu paral·lel del mur est. Va ser restaurat en 1995 per un equip multidisciplinari sota la direcció de D. Miguel Peinado Pérez, de l'empresa C&R consultores de Madrid. Previ als treballs de restauració es dugué a terme un estudi analític de materials molt exhaustiu, a laboratoris del CSIC a Madrid, on es van obtindre interessants resultats pel que fa a l'origen i composició de pigments, morters i aglutinants.

El conjunt presentava afegits de morter procedents d'actuacions anteriors. La pintura es conservava en la major part oculta baix nombroses capes de morters i calç, que es van haver d'eliminar mecànicament amb cura, mentre es realitzava una fixació superficial de la policromia original.

Es van retirar els morters afegits impropis, i es va consolidar estructuralment els diferents estrats originals; simultaniejant la fixació de morters disgregats i engassant les zones on hi havia perill de pèrdua. També es van reforçar a l'interior de les llacunes de gran dimensions inserint una malla de PVC, i es varen segellar les esquerdes amb un morter de composició semblant a l'original, calç i pols de marbre. Es va dur a terme una segona neteja de les restes de calç en superfície, i elements metàl·lics i bigues encastades que degueren servir com a punts d'ancoratge per a elements decoratius posteriors. Es van reblir a nivell totes les llacunes de les capes de preparació, amb un morter de calç i pols de marbre tenyit amb pigments minerals, per obtindre així un to semblant al de l'original.

La reintegració cromàtica es va fer amb la tècnica del *tratteggio*, emprant la mateixa paleta pictòrica que el original, amb colors aglutinats amb resina al Paraloid®, emprant aquesta resina com a segelladora per a evitar l'excessiva absorció de pigments pel mur.

Com a tractament final es va protegir tota la superfície amb una resina acrílica, no identificada a l'informe, aplicada per nebulització.

---

<sup>163</sup> Segons s'explica a l'informe final de restauració dipositat i consultat a l'arxiu de la Conselleria, a la seu de l'Ivc+r a València. Existeix a més un fullet explicatiu, signat pel director de la restauració i publicat per la Conselleria de Cultura l'any 1996, que presenta tot el procés de restauració dut a terme a les pintures, i del qual s'extrau la informació al respecte exposat en aquest treball.

<sup>164</sup> Segons l'informe final de restauració de CR Consultores.

## Anàlisi estilística

La composició està dividida en escenes distintes, tres d'elles representacions macabres amb un complet programa iconogràfic.

**L'escena a la dreta** és la que millor es conserva, una dansa de la mort, acompanyada a la part inferior d'una sèrie de textos en llatí i en català medieval, molt extensos i de tetragrames en el que s'escriu part de la dansa "*Ad mortem festinamus*", recollida al Llibre Vermell de Montserrat, amb poques diferències (Adell, 1999: 42). A l'esquerra del text un personatge sona i acompanya la dansa amb la trompeta.

Com s'ha comentat anteriorment, la ubicació dels personatges al ball macabre respon al seu estatus dins la societat del moment, i tot i que és una dansa el conjunt no presenta massa animació. El grup dansa al voltant d'un cadàver, un transi, amb senyals de descomposició.

Tal i com es veu, i seguint la descripció de Francisca Adell, es distingeixen els següents personatges: a la part superior i de front els màxims representants, a l'esquerre els poder polític, el Rei i la Regina coronats i a la dreta el religiós, el Papa ricament abillat que segueix el Rei, al seu costat el Cardenal, i a continuació un Patriarca o Abat mitrat.

A la part dreta i representats de perfil es conserva la representació de dos membres del poder eclesiàstic, de menors dimensions i definició, i són un franciscà i un dominic, la resta està perdut. Al costat esquerre de la Regina i de perfil s'aprecien: un Duc, un personatge noble, un sergent d'armes i una dama jove elegantment vestida amb arracades i cintes al cap.

D'esquenes s'identifiquen: un xiquet, de la ma de la dama (interpretat com a tal per les seues dimensions més reduïdes respecte a la resta de personatges), una altra dama, un dominic, un burgés (que Adell identifica amb un advocat o metge), un camperol, un cavaller i de nou un franciscà del que queden restes del cap. Tot i que no és habitual la presència de dones al ball, al model literari apareixen a finals del s. XV i són donzelles o dones d'ofici com forneres o peixateres.



Font: P. Mercé 2011

Detalls de l'escena de la dansa i dels textos i partitures

**L'escena central** representa en l'esquelet la figura de la mort, amb buirac i arc, disparant fletxes cap a l'arbre de la vida. D'aquest esquelet ix una filatèlia avui il·legible (Adell, 1999: 40)<sup>165</sup>.

Aquest arbre presenta dos espais el superior amb la copa, i la inferior el tronc i la terra. A la part de la copa s'hi representen nombrosos personatges, tots amuntegats però seguint un ordre; està dividida en altres tres parts, la primera tota la part de dalt on s'hi ha distingeixen en una filera deu figures humanes, encara que podrien hi haure més per les restes existents. La part de baix, on els personatges presenten una actitud llicenciosa gaudint dels plaers de la vida al seu voltant, està subdividida en dos zones, a l'esquerre, dempeus hi ha sis personatges masculins, i a la dreta cinc de femenins jugant als daus al voltant d'una taula. Totes aquestes figures romanen alienes al que ocorre al seu voltant, on la fletxa de la mort ja ha penetrat a l'arbre on s'entrecoren.



Font: P. Mercé 2011

Detalls de l'escenes descrites del sol acordonat i de l'arbre de la vida

A la part inferior de l'arbre, el tronc gruixut i fort està sent rosegat a la base per dos rosegadors de grans dimensions (que podrien simbolitzar la pesta) i que es troben ,com l'esquelet, sobre una base ocre que podria ser la terra, o fang, símbol de la matèria fecunda.

Sobre l'escena del fang a la part superior, hi ha un altra escena de la qual queden pocs vestigis, i que correspon amb una *Roda de la Fortuna*, que expressa la qualitat transitòria de les grandeses mundanes.

**A l'esquerre** de la composició es distingeix una figura que mai va ser policromada, un esquelet gitat, amb les mans creuades sobre el pit, incidit a punxo sobre la capa de morter, que correspondria amb un penediment compositiu (Adell, 1999: 41).

**A la part central** i baix les tres escenes anteriors, s'hi presenta la representació d'un sol roig, representant de la divinitat; també és una representació relacionada amb l'arbre de la vida que s'identifica amb el raig solar, que amb els rajos rogençs participa de l'esperit del totpoderós.

<sup>165</sup> Adell explica com generalment aquestes filatèlies transcriuen pensaments realistes sobre la mort extrets de llibres de sants, i el fet que la mort estiga representada per una figura en moviment és característic del realisme del s. XV, on es representa més per les conseqüències físiques que pel seu significat espiritual.

Segons la representació solar està circumscrit per un cordó ple de nus, representatiu de l'ordre franciscana, i que també representa l'ascensió.

Apareixen disperses per les zones inferiors del mural, restes de policromies o traços negres de factura posterior i de menor qualitat, que no formen part de la composició i interpretació iconogràfica medieval

### Anàlisi de components

El **suport murer** es compon de maçoneria i adob<sup>166</sup>. La tècnica d'execució pictòrica és el fresc. Varia l'aplicació dels morters de preparació respecte al fresc tradicional, pel fet que ací no s'executen jornades, si més no bastides, conegudes com *pontate*<sup>167</sup>.

Sobre el suport murer existeixen varies capes de morter amb distintes grossàries. Així es troba l'*arriccio*, o morter de regularització sobre la maçoneria, amb grossària variable des de 0,2 cm fins 7 cm.

Gràcies a la caracterització mineralògica<sup>168</sup> dels components del **morter**, s'han trobat tres tipus de morters emprats que combinen carbonats i algeps com a principals components, amb presència de materials argilosos en distintes proporcions, a més de partícules de carbó (procedents amb tota probabilitat del procés d'obtenció de l'aglomerant dels morters).

S'identifiquen doncs: **morters de calç**, on el principal component és el carbonat càlcic, en forma de calcita i freqüentment també en forma de dolomita, els sulfats si existeixen és en quantitats mínimes; **morters d'algeps**, algeps amb traces de carbonats; i els coneguts com **morters bastards**, d'amalgama de calç i algeps<sup>169</sup>. Pel que fa a la identificació de compostos orgànics per espectroscòpia d'absorció infraroja, s'ha detectat *sabó càlcic*<sup>170</sup>, açò és grassa reaccionada amb calç trobada en distintes graus. A més en quasi totes les mostres de morter es va detectar presència de nitrats en quantitats variables,.

L'**aglutinant** identificat a la pintura és la calç, es tracta d'una pintura executada bàsicament al fresc, amb retocs a la calç.

Pel que fa a la identificació de **pigments**, l'empresa CR consultores va prendre mostres de la major part dels colors existents, i es varen analitzar amb tècniques microanalítiques inorgàniques, interpretant els resultats de la següent manera:

- Per al color rosa pàl·lid utilitzat per a la carnació: ocre roig + carbonat càlcic,
- Per al negre del text: negre d'ossos,
- Per a grís verdós de vestidures: terra verda amb molta quantitat de Fe+

---

<sup>166</sup> Segons l'informe final de restauració de C&R Consultores, on es fa un ampli estudi de la composició de totes les capes i materials.

<sup>167</sup> Que es correspon a l'aplicació del morter per files de la bastida, ocupant de forma horitzontal tota la superfície a policromar i no perfilant les figures, com es fa a la tècnica del *buon fresco*.

<sup>168</sup> Segons l'informe aportat per C&R Consultores, la caracterització mineralògica va ser feta amb espectroscòpia d'absorció infraroja a l'estudi fet als pigments per el Doctor en ciències químiques Fernando Dorrego.

<sup>169</sup> Considerats de cal i algeps, o algeps i calç segons el compost majoritari de la mostra.

<sup>170</sup> Doerner (2005: 29) explica aquest fenomen de la formació de sabons de pigments actius com "*...de los pigmentos para pintar hay algunos como el blanco de Plomo, el blanco de cinc, el minio, algunas clases de amarillo de cinc y los óxidos de manganeso de las umbras, que poseen carácter básico, y pueden por tanto reaccionar con los ácidos contenidos en los aceites y formar combinaciones metal-ácido oléicas que reciben el nombre de jabones*".



- Per a ocre de vestidures: siena natural o ocre obscur amb molt Fe+
- Mostra de roig de l'arbre de la vida: ocre roig
- Mostra de color marró del cap del rei: siena natural amb poc Fe+
- Mostra de color violaci de la vestimenta del bisbe: blau esmalt (no hi ha Fe+ ni Cu-)

Els resultats han sigut determinants per datar l'obra, donat que a més de l'ús de pigments terrosos comuns a totes les èpoques, s'ha trobat el pigment blau esmalt, usat àmpliament al s. XV a Europa.

La identificació de l'esmalt situa el conjunt fora del període propi del gòtic lineal (reforçat per al data de construcció de l'edifici), tot i que continua presentant els seus trets característics.

Mur oest. *Lignum Vitae*



Font: F. Medina 2009

Vista general del panell arrencat i exposat al Museu de Castelló, i detall dels fragments, i dins d'aquest, d'un dels personatges

### Introducció historicoartística

La pintura es localitzava originalment al mur est de l'aula capitular, oposada al de la dansa de la mort descrita anteriorment, i donada la data d'execució de l'arquitectura, es suposa que van estar realitzades més o menys al mateix temps, a la meitat del s. XV.

El arbre de la vida o *Lignum Vitae*, té un significat redempcionista i propi de les esglésies franciscanes i dominiques, i suposa un recorregut que mostra sintèticament el camí de salvació que assumeix la mort de Crist. A l'antiga corona d'Aragó es conserven altres dos exemples d'aquesta temàtica que ens ajuden a entendre aquest conjunt i són els de L'Arboç a Tarragona i el de Puigcerdà a Girona (Medina, 2009: 1)<sup>171</sup>.

L'arbre de la vida conjuga la crucifixió de Crist amb l'arbre, símbol de fecunditat i regeneració cíclica de la natura, i de resurrecció de la vida. A les sagrades escriptures el cristià troba referències a aquesta relació, a la visió de profetes i al llibre de l'Apocalipsi (Medina, 2009: 2)<sup>172</sup>.

En aquest *Lignum vitae* es troben tres elements principals: la figura de Crist crucificat, els fruits i els profetes. Crist que amb la mort redemptora és ell mateix arbre de vida, que dóna cada mes el seu fruit, i els apòstols que representen els dotze mesos són els pilars de l'Església. Els fruits, regenerables, aliments dels gentils, tradicionalment es representen com a pomes i en cadascun dels que pengen del les branques de l'arbre, es podia llegir una inscripció sobre els dons i virtuts de Crist. Els profetes com antecessors de Crist que anuncien la seua vinguda, es representen amb

<sup>171</sup> Per a la identificació de l'obra morellana, Medina fa un estudi comparatiu amb altres exemples existents a la península, on es troben actualment diverses representacions paradigmàtiques pròpies del gòtic lineal, dos a Catalunya i una a Navarra. Les primeres a l'església parroquial de l'Arboç a Tarragona, a l'antic capcer, ca. 1310-1320, i les de l'església del convent dominic de Puigcerdà a Girona de 1330-1340, que estaven sobreposades a una pintura anterior d'imitació de carreus, (situació similar a les pintures del reconditori de la catedral de València). Avui en dia han estat intervingudes, varen ser arrencades i col·locades sobre fustes, i reubicades al seu lloc original. A Navarra és cabdal l'obra de Joan Oliver procedent del claustre de la catedral de Pamplona i que es conserva al museu de la mateixa catedral.

Pel que fa al significat, aquestes representacions de sentit redempcionista, resumeixen la totalitat de l'ordre moral, com la suma de les virtuts teològals i cardinals. L'exaltació d'aquestes virtuts és la que inspira les inscripcions que es llegeixen en cadascun dels fruits.

<sup>172</sup> Com presenta l'autor la relació entre l'arbre i la creu part de la visió d'Ezequiel (Ez. 47,12) passatge arrellegat després a l'Apocalipsi per a traçar la imatge de la Jerusalem celestial (Ap. 2, 7; 22,2), i la referència de Moisès (Gènesis 2,9)

filatèlies a les mans, en les que podria haver cites de l'antic testament que fan referència a l'arbre de la vida.

### **Estat de conservació**

La pintura es troba conservada en un panell, en fragments, al Museu de Castelló. La intervenció duta a terme l'any 2004 per l'empresa Tekne, conservación y restauración S.L., va permetre salvar aquest conjunt de la pèrdua total<sup>173</sup>. Per el seu estat d'extrem deteriorament es va decidir que les restes d'aquesta escena s'intervingueren arrencant-les, per col·locar-les a un suport extern i exempt per a la seua correcta conservació.

Abans de la intervenció es va documentar l'original conservat, menys del 50% del total, amb un estudi fotogràfic i mètric de les zones amb policromia, per registrar i ubicar en plànol les restes originals existents.

El procediment dut a terme per a la seua recuperació va ser el traspàs de les zones policromades a un suport extern mitjançant un *stacco* (Medina, 2009: 2)<sup>174</sup>. Aquest terme defineix la separació amb medis físics de la capa pictòrica i part del morter del suport murer. En aquest cas, com és habitual, es va protegir prèviament amb gasses i adhesius la superfície a arrencar.

Aquest procés de traspàs va consistir primerament en la intervenció de les peces pel revers, eliminant morters irregulars i aplicació d'un nou morter de calç i sorra. Es va disposar una malla de fibra de vidre per a donar major consistència a les peces, i abans de l'adhesió al nou suport exempt, es va col·locar una capa d'intervenció per assegurar la reversibilitat del procés. Una vegada adherit al nou suport, es realitzà la intervenció per l'anvers, eliminant les gases de protecció, i a continuació la neteja de la superfície policromada, consolidant el morter. El criteri d'intervenció volumètrica va ser el de no reposar totes les mancances, però per l'estat de gran degradació del morter original es van omplir amb estuc les llacunes de majors dimensions, i també les zones on al voltant hi havia policromia, per tal de disposar d'una superfície per poder reintegrar cromàticament. La reintegració es va limitar a les zones clarament identificables amb la tècnica del *rigattino*.

### **Anàlisi estilística**

Les escasses restes conservades i el mal estat que presentaven, a més de les alteracions de color de les zones existents, feren en un principi difícil l'estudi iconogràfic. Hui es distingeix sense dubte la representació d'un *Lignum Vitae*; s'identifica al centre la figura del Crist a la creu, els fruits en forma de pomes a ambdós costats i flanquejant la composició les figures dels profetes. Sobre aquests últims, a la part dreta es distingeix un text escrit amb grafia gòtica, pràcticament igual a la de la *Dansa de la mort*.

<sup>173</sup> Aquest procés ve explicat al fullet informatiu (Medina, 2009) on la part tècnica està signada per l'empresa TEKNE, autora dels treballs de restauració de les pintures murals.

<sup>174</sup> Segons s'explica al fullet informatiu publicat amb motiu de l'exposició, al Museu de Belles Arts de Castelló del "Mural de l'arbre de la Vida. Convent de Sant Francesc de Morella" on s'ubicà aquest mural a les instal·lacions del Museu on es conserva fins a avui en dia. En aquest fullet es fa un estudi de temàtica, simbologia i es presenta el procés d'intervenció sofert per l'obra mural.

Es tracta d'un conjunt del qual les escasses restes de color que queden, es troben molt alterades, així el seu estudi visual es troba molt minvat.

De tota paleta cromàtica es poden distingir els colors terra, el negre carbó, el blanc calç, i en el fragment inferior, el pigment vermell.

### **Anàlisi de components**

No existeix analítica realitzada sobre els materials, però per al complementarietat amb el conjunt amb que enfrontava, -del qual es disposa de l'analítica de components (CR consultores, 1994)-, i per les dades aportades al fullet informatiu (Medina, 2009) del procés de restauració, es suposa que els materials emprats per a l'execució d'aquesta escena són semblants al seu paral·lel.

Es suposa doncs que, la tècnica i materials emprats serien els mateixos: morter de calç i sorra. Es tractaria d'una tècnica de pintura al fresc amb retocs a sec, i coloracions obtingudes amb pigments, blanc de calç, negre carbó, blau esmalt, terres ocres grogues, roges i verdes.

## CASTELLFORT. Ermita de la Mare de Déu de la Font

### Edifici

L' ermitori de la Mare de Déu de la Salut és Bé d'Interès Cultural (BIC) des de l'any 2007 i té el codi 12.01.038-005<sup>175</sup>. Es troba al camí d'Ares a Castellfort, i és un conjunt de construccions formats per l'església - hostatgeria, la confraria i una porxada.

La construcció primera del santuari data del segle XV (1450-1476)<sup>176</sup>, on es localitzen les pintures murals que s'estudien. Aquesta capella s'encontra junt a una cova on hi ha un ullal natural, que dona nom a l'ermitori; i la resta del temple es construeix adossada a la mateixa, a partir de 1522.

Es tracta d'una església d'una nau rectangular amb tres crugies i d'absis poligonal. La entrada és lateral, pel costat de l'epístola. La coberta exterior, a dos aigües està construïda sobre cabirons de fusta, i els paraments laterals fets amb murs de carreus i maçoneria.

### Capella gòtica. Escenes de la vida de Crist i àngels músics



Font: A. Rubio 2009

A l'esquerre vista general de la capella des de la nau central; al centre la volta decorada i a la dreta detall de les policromies amb la imatge d'un àngel músic

### Introducció historicoartística

La decoració pictòrica es localitza a la part superior de l'interior de la capella original de l'ermitori: a les nervadures de la volta gòtica, a les claus, i a les llunetes laterals i l'arc toral de la capella. Es desconeix l'autoria i datació de les pintures, amb tota seguretat són posteriors al 1450, inici de la construcció de la capella.

Hi ha una peculiaritat que crida l'atenció, i és la superposició dels paraments laterals de les llunetes sobre part de les claus dels arcs. Observant però aquest element a l'arc toral, es veu que ja està truncat, la qual cosa fa pensar que siga un element original. Hi ha una cornisa sota la qual hi ha pintures de períodes posteriors, iguals a la de les carcanyols de la part exterior.

<sup>175</sup> Informació disponible a la web de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana. [http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=1157](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=1157) [Darrera consulta el 20.01.14]

<sup>176</sup> De *Paisajes Sagrados*, Llibret editat per a la difusió de les activitats de La Llum de les imatges.



### Estat de conservació

Com s'ha comentat la capella policromada es localitza just al constat d'un ullal on contínuament brolla aigua, aquesta situació suposa l'exposició dels materials de construcció a l'efecte d'humitat. La part inferior de la cornisa està policromada, sols es conserva la part més alta, la part més propera al paviment es va perdre per l'efecte d'aquestos accessos d'humitat.

La última intervenció va ser realitzada durant els anys 2004-2005 amb motiu de la exposició *La Llum de les Imatges*, de la que l'edifici fou seu en l'edició nomenada "Paisatges Sagrats", per tècnics restauradors d'aquesta fundació, dels quals l'autora d'aquest estudi va formar part durant la última etapa d'intervenció.

En aquesta intervenció la part més baixa de la capella fins un metre d'alçada aproximadament, va ser refeta, junt a altres zones baixes de tot l'edifici. També es recuperaren esgrafiats a les voltes de l'església, pintures barroques als paraments laterals i les pintures murals de la capella gòtica. Durant aquesta restauració es netejaren les superfícies, es varen consolidar les parts en perill de pèrdua i es varen reposar els morters desapareguts. Es varen reintegrar les mancances de policromia amb colors a l'aigua, aquarel·les, emprant la tècnica del *reglatino*. Aquesta tècnica consisteix en la reintegració de les llacunes per imitació de l'original, i sobre aquesta el ratllat vertical de tota la superfície, reposada amb línies de color paral·leles, executades amb l'ajut d'un regle, i en aquest cas emprant llapis aquarel·lables.



Font: A. Rubio 2009

Escenes del naixement de Crist i adoració dels pastors, localitzades a les llunetes laterals de la capella

### Anàlisi estilística

Tot l'espai de cornisa cap a dalt, paraments laterals, arc i volta, presenta policromies tant figuratives com decoratives. Als paraments laterals es representen les escenes del *Naixement de Crist* i de l'*Adoració dels mags d'orient*.

Les voltes presenten bandes de color en tons terra i decoracions geomètriques, línies negres paral·leles al llarg de tots els nervis; presenten també daurats (no originals) a les claus, on s'hi representen bustos de personatges no identificats.

Els paraments llisos a les voltes estan decorats amb elements vegetals. L'arc d'entrada presenta quatre àngels músics, inscrits en una arquitectura polilobulada, que sonen tres elements de corda, un violí, un arpa, i un altre que sembla un llaüt, a més d'un de vent.

A les llunetes les escenes figuratives presenten nombrosos personatges. Al *Naixement* hi ha l'escena on estan el Sant Josep i Maria, que porta un vestit de tela adomassada, i qui presenta el Jesús sobre la part baixa del mant. Darrere d'ells una construcció que seria l'estable, d'arcs de mig punt i teula àrab, on hi ha el bou, l'ase estava desaparegut.

Davant la construcció hi ha un cor d'àngels músics que porten a les mans les partitures, i a la dreta del Sant Josep dos pastors vestits al mode de l'època, carregats amb el que semblen dos animals. Sobre aquestos personatges últims es troba la imatge de l'àngel que anuncia el naixement, de traços molt lliures, que porta una cartel·la on no hi ha cap inscripció.

A l'escena de *l'Adoració dels Reis*, a la imatge del Sant Josep s'inverteixen els colors de les vestidures, la túnica és roja i el mantell blau obscur. El Jesús porta al coll un penjoll no identificat, (potser un coral, com a l'escala del cor de Morella) i seu a les falces de Maria, per esser presentat davant els Mags. El grup dels adoradors es compon de sis personatges, els tres Reis Mags dos dempeus i un agenollat, estan ricament abillats amb voluptuosos vestits, i els personatges que es troben drets porten teixits on s'imiten adomassats. Presenten pentinats i barrets d'una moda més avançada. El mag que està agenollat porta un vestit d'amples mànigues, que recorda les armadures dels soldats del Calvari de Lliria. En els personatges de darrere s'observa l'existència d'un altre noble personatge, i altres dos dels quals hi ha poques restes. La figura que està a l'extrem dret de l'escena, sembla portar un barret roig, un escut amb una creu dissenyada al centre i part d'una roda de molí. Als peus dels mags i al fons es distingeixen representacions vegetals, davant tipus brossa i darrere arbres i matolls.

La paleta de color emprada a tot el conjunt és sumària: blanc, negre roig i terres ocres.

### **Anàlisi de components**

No existeix analítica realitzada sobre els materials, es desconeix la tècnica emprada tot i que visualment s'identifica com una pintura al sec per la consistència de la capa pictòrica. Els pigments semblen ser terres ocres roges i grogues, blanc de calç i negre carbó.

## CASTIELFABIB. RACÓ D'ADEMÚS. Església de Nostra Senyora dels Àngels

La introducció explicativa d'aquest edifici es localitza a l'apartat de les pintures gòtiques lineals, on s'han descrit altres dos conjunts pictòrics localitzats a la mateixa església.

### Capella lateral epístola. Restes de retaule, escut i vestidures de personatges no identificats



Font: A. Rubio 2015

Vista general frontal i laterals de la capella coneguda com *De Los Espejos*

### Introducció historicoartística

Les restes pictòriques que ens ocupen es troben a la segona capella de l'epístola, la capella coneguda com "*De los Espejos*", nomenada així per la família que la pagava i que va ser soterrada en ella.

Tota la capella es trobava policromada, la majoria estan ocultes parcialment per les capes afegides que ocupen tot el llenç murer. Sols les pintures del parament lateral esquerre són les més visibles i intervingudes.

La volta de la capella és de creueria, i al centre té l'escut de la família. Les pilastres i capitells de pedra que tanquen la capella als laterals amb la nau central, són igual que les de la resta de l'església, aquestes però, recobertes en una intervenció posterior amb element d'algeps policromats. Aquestos recobriments han permès que els element petris conserven baix ells la capa pictòrica originària.

Al parament frontal central, hi ha restes no identificades del que seria un retaule mural, s'observen línies verticals que semblen configurar la separació entre escenes.

Al parament lateral dret hi ha restes de policromia no identificades; es conserva part de la cornisa afegida sobre la que s'identifica tonalitats de color de la decoració, molt semblants a l'escut que hi ha a la part d'enfront.

Al parament lateral esquerre es presenten les dos escenes de les quals hi ha més pintura a la vista, i que estan dividides per una cornisa policromada en color roig. A la part inferior es veu un element heràldic emmarcat per unes cortines i a la de part superior restes de vestidures i vegetació.

### Estat de conservació

De tota la capella sols el parament esquerre va estar intervingut, eliminant morters afegits per descobrir l'escut, i consolidant part de les esclotxes.

La resta del conjunt està intacte, presenta gran part de la superfície coberta per morters i capes de calç afegides. Tot el conjunt està molt afectat per les filtracions d'aigua que han deixat el seu efecte visual i estructuralment. És per això que hi ha disgregació de material compositiu als morters i capa pictòrica. A més, grans clivells estructurals s'han obert al mur separant longitudinalment les capes de morter, i també separant els diversos estrats.

També hi ha separació entre els elements petris i els afegits d'escaiola, que deixa vore part de la policromia anterior original, oculta per aquestos elements.

### Anàlisi estilística

Al **parament central** es conserven policromies a la part dreta, on es diferencien dos espais separats per una banda vertical ocre groc, perfilada a la dreta per un encintat blanc. A la part esquerre es conserven restes de color roig, que podrien correspondre a les vestidures d'algun personatge, sobre un fons obscur quasi negre. A la dreta sobre un fons clar es distingeixen formes orgàniques en forma de branques o rajos que parteixen del mateix punt, i sobre aquestes restes de policromia roja. A la part superior l'escena es remata amb una espècie de banderins, o remat d'algun cortinatge o dossier en color blanc i perfilat en negre. A dalt d'aquestos, es troben de nou restes de policromia en ocre groc.



Font: A. Rubio 2015

Policromia del parament frontal de la capella de la meitat dreta. Estat general i detall de la policromia conservada



Al **parament esquerre** de la capella, més prop de l'altar, es distingeixen dos espais, inferior i superior, separats per una cornisa de pedra policromada en blanc, roig i negre, sobre la qual s'ha recrescut el volum amb algeps i policromat de nou amb terres roges. Al parament dret sols es conserven els elements arquitectònics, la cornisa divisòria i els capitells.

Al parament esquerre hi ha a la part inferior un conjunt policromat on es veu un cortinatge en tonalitat roja, que obert presenta al centre un escut que simula estar penjat als extrems superiors per dos claus, sobre un parament decorat amb estampacions en roig que semblen flors, i rodejat per un cortinatge que penja de la part baixa de la cornisa. En aquest element heràldic es representen sobre un fons taronja, cinc elements redons<sup>177</sup> de fons blanc i perfilats en roig. Es desconeix a qui pertany, tot i que es suposa que seria a la família coneguda com "*De los Espejos*" benefactora de la capella.

A la part superior hi ha restes de vestidures que són part al menys de dos personatges, separats per un element vertical en color ocre, que podria ser un arbre o la basa d'un element arquitectònic o d'una gerra. Els dos tenen un fons blanc perfilat en negre, i un d'ells està decorat amb flors vermelles, que són semblants a les de les vestidures de la mare de Déu a l'anunciació del Bon Pastor de Lliria.



Font: A. Rubio 2015

Vista general del lateral esquerre, part inferior, i detall dels elements que configuren l'escut

Als peus d'aquests dos personatges, restes de policromies es correspondren amb una representació vegetal, sobre un fons gris, elements filiformes es repeteixen, en diversos colors i formes, blanc i roig, que recorden les vegetacions en la base, en aquest cas de l'escena del Calvari, també del Bon Pastor de Lliria.

Aquest fons està separat en dos escenes, no simètriques, per una banda de color taronja semitransparent adornada amb punts i línies blanques.

La paleta de color és rica, malgrat l'estat de degradació que presenta es distingeixen terres roges i grogues molt intenses, blanc, negre, blau dels pobres, i taronja.

<sup>177</sup> Que ens recorden l'escut dels corporals de Llutxent.





Font: A. Rubio 2015

Vista del lateral superior esquerre, i detall de les vegetacions que hi a als peus

### Anàlisi de components

No existeix analítica feta, però per l'estudi organolèptic, i al igual que la resta de paraments de l'època en aquest edifici s'identifica, sobre la tàpia de maçoneria un morter de regularització compostat per calç i sorra, i sobre aquest la capa de preparació d'algeps que rep la pel·lícula pictòrica.

Per les restes visibles es distingeixen el colors propis i bàsics de les pintures d'aquesta època: blanc, roig i negre, amb diferents gradacions dels mateixos, a més del groc i del taronja.

Com anteriorment s'ha apuntat, manca l'analítica, i s'identifiquen visualment els materials com: a l'escena de baix; mini a l'intern de l'escut, i almagra als cortinatges; a l'escena de dalt blanc de calç als fons dels vestits i a les vegetacions als peus, pigment negre als perfils de les figures i al fons vegetal mesclat amb blanc donant el to gris, i també roig vermelló (sulfur de mercuri, HgS) al les flors del vestit i a les vegetacions combinant amb pinzellades de mini. Per la tonalitat, fa suposar que s'ha utilitzat mini mesclat en blanc per als dos elements verticals que separen la escena tant de les vestidures com de les vegetacions.

Cal afegir a aquest llistat el pigment groc molt intens que s'ha localitzat al parament frontal i que podria tractar-se d'una terra ocre groga.

### Capella als peus, costat de l'evangeli. *Restes de personatge femení*



Font: A. Rubio 2015

Vista general de la capella, detalls i mesura de la policromia

#### **Introducció historicoartística**

Aquestes restes es troben al mur capcer exterior, a la capella del costat de l'evangeli, al laterals del finestral gòtic inserits al mur. Es una pintura de la qual s'ha perdut més del 50% de l'escena. Ocupa la part del parament de la meitat superior que deixa lliure el finestral, i sembla més tardana que els conjunts vistos anteriorment.

Al cantó inferior sobre el carreu que conforma el mur hi ha una zona del morter original, amb pinzellades en negre que matèricament s'assembla molt l'escena dels peixos que es troba dos trams més cap al presbiteri.

#### **Estat de conservació**

Les pintures estan en molt mal estat, molt afectades per les filtracions d'aigua patides a tot l'edifici. No han estat intervingudes, presenten mancances de morters en el 50% de la superfície, a més els que s'han conservat estan afectats de descohesió interestrats i disgregació de materials, sols el de l'extrem inferior s'encontra en millor estat.

La policromia es veu ben cohesionada sobre el morter, però queda parcialment oculta sota capes de calç afegides que impedeixen la correcta lectura.

#### **Anàlisi estilística**

L'escena presenta un personatge femení de llargs cabells i exquisida factura, fet amb pinzellada negra sobre un fons monocrom de color morter. La dama o santa s'encontra agenollada i duu al davant un pal sobre el qual es recolza. Al davant a terra, hi ha un element ovalat que sembla un coixí i al darrere es veu un fons arquitectònic d'imitació de carreus, que podria ser una torre, o qualsevol element decoratiu.

Podria tractar-se d'una *Santa Bàrbara* o d'una *Maria Magdalena*, de llargs cabells, es repetiria d'aquesta manera l'advocació per la santa que també es troba a la localitat propera d'Ademús.

**Anàlisi de components**

Per l'estudi organolèptic, i al igual que la resta de paraments de l'època en aquest edifici, s'observa que la construcció del mur és de carreus a les zones de càrrega i d'elements decoratius com les finestres, i de maçoneria de pedra irregular per paraments i rebliment dels arcs. Sobre el mur hi ha un morter de regularització compostat per calç i sorra, i sobre aquest la capa de preparació d'algeps que rep la pel·lícula pictòrica.

El disseny monòcrom sembla estar executat amb negre carbó al tremp, amb un aglutinant orgànic.

## ADEMÚS. Ermita de la *Virgen de la Huerta*.

### Edifici



Font: A. Rubio 2015

Vista general exterior i interior de l'ermita

L'ermita és l'edifici més antic conservat de la vila d'Ademús. Està catalogat com a Bé de Rellevància Local (BRL) amb el codi 46.09.001-002<sup>178</sup>, va ser construïda al segle XIII<sup>179</sup>.

De l'exterior destaca el porxo, sostingut per dos columnes, l'espadanya de dos llums i la seua portada de tradició romànica, presenta sobre un morter afegit una inscripció moderna en hebreu.

L'ermita presenta planta rectangular, separada en tres naus, la central és el doble d'ampla que les laterals, delimitades per dos sèries d'arcs gòtics ogivals que en origen presentarien decoracions pictòriques, i que a dia d'avui es troben ocultes i alterades.

L'edifici ha sofert continues transformacions al llarg de la seua història, tant pel que fa a temes constructius com decoratius. La zona de la capçalera al s. XVI es va ampliar amb l'adició de dos capelles laterals on encara es conserven les voltes de creueria, que es suposen també policromades. Aquestes són les capelles de dos famílies notables de la zona, els Visiedo i els Arguedas<sup>180</sup>. Al 1676 es va construir el nou presbiteri en estil barroc i del que es conserva la taulelleria al sòcol, i al s. XVIII es va afegir a la part de l'epístola la capella de S. Antoni.

### Pilastres de la nau central. *Magdalena*

#### Introducció historicoartística

S'han localitzat pintures murals gòtiques a la part inferior de l'arc segon de la part de l'evangeli, que ja han estat intervingudes. Aquestes pintures es conservaven sota decoracions que existeixen en quasi tots els paraments dels murs i arcs del temple i que responen a motius florals i decoratius de garlades. A les bases de les pilastres hi ha decoració imitant marbres en tons rosa i ocres.

<sup>178</sup> Informació disponible a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana. [http://www.cult.gva.es/dgpa/brl/Detalles\\_br1.asp?IdInmueble=1923](http://www.cult.gva.es/dgpa/brl/Detalles_br1.asp?IdInmueble=1923) [Darrera consulta el 14.01.14].

<sup>179</sup> I segons la informació a la web consultada, tot i que es desmarca dels models típics de reconquesta.

<sup>180</sup> Text consultat al panell informatiu exposat a l'exterior de l'ermita, signat per R. Eslava, no especifica la data.



La pintura gòtica ja descoberta i intervinguda es localitza segon arc del costat de l'evangeli, a l'intradós dels arcs que divideix la nau central de les naus laterals. Es la primera policromia que existeix directament sobre el carreu, i es suposa que a l'altre costat de la nau central, simètricament hi ha un altra encara oculta amb la qual faria parella.

A hores d'ara aquesta santa bessona ja s'ha intentat descobrir sota els morters i capes de policromia afegides, però deixant inacabada la tasca. Maria Magdalena junt amb Sta. Margarida, Sta. Llúcia, Úrsula, Àgueda, o Sta. Bàrbara entre d'altres, són algunes de les santes amb més devoció a l'època medieval, per la qual cosa, es suposa que la pintura amb la que faria parella es correspondria amb una d'aquestes citades.

A més s'ha localitzat<sup>181</sup> al enteixinat original del paviment del cor, part d'un cassetó de fusta on es conserva policromia i daurat original.



Font: A. Rubio 2015

Detall de la imatge "recuperada" i possible ubicació d'un altra. Restes de enteixinat original sota el cor

### Estat de conservació

La pintura de Maria Magdalena es troba intervinguda<sup>182</sup>. Presenta un aspecte brillant i complet. S'observen les zones originals entre les zones reblides de color que completen tant la zona figurativa com el fons, l'arquitectura que la delimita per dalt i la inscripció identificativa del nom. La resta de l'intradós està lliure de capes afegides i s'ha reintegrat amb un color pla.

### Anàlisi estilística

La pintura gòtica conservada presenta una Maria Magdalena, com s'identifica per el nom retolat a dalt de la imatge amb caràcters gòtics -molt semblants als del reconditori de la catedral de València-. També s'identifica per el copó que duu a la ma dreta on portaria els ungüents de la

<sup>181</sup> Gràcies a les indicacions del rector de la parròquia.

<sup>182</sup> Es desconeix la data d'aquesta intervenció i si existeix documentació al respecte.



Passió de Crist - aquest element recorda els que porten els reis mags a les pintures de Castellfort i de la Pobla de Vallbona-. La santa de llargs cabells de color ocre, porta una túnica blava i un mantell roig, decorats tots dos amb motius florals que semblen estar executats per estampació.

### **Anàlisi de components**

No existeix analítica realitzada sobre els materials, i per l'estudi organolèptic sols es pot afirmar que es tracta d'una tècnica al sec. El morter de preparació sobre el carreu de l'arc presentaria una consistència molt subtil i la paleta de color composta per: roig, blanc i negre, blau, ocre, taronja i mescles de tots els anteriors.

## SAGUNT. Hostal de la Castellona.

---

### Edifici

L'edifici del Hostal de la Castellona, antiga casa senyorial dels Vives de Canyamàs (Iborra, 2013: 447) correspon a un edifici d'origen residencial, dels quals queden alguns exemples com aquest, també a Sagunt es troben les restes de la Casa del Delme (ca.1350), i a València es conserva l'edifici del Palau d'En Bou, que s'ha estudiat prèviament.

Aquest tipus de vivenda de dimensions mitjanes es construeix en parcel·les urbanes amples, entre 8 i 10 m. Allò habitual era definir en la planta baixa un espai diàfan de servei, de proporcions properes al quadrat, on dos arcs amb recolzament comú suporten el forjat. Al pis superior estava la vivenda amb un ampli saló quadrat, i dos finestres a la façana, on la coberta descansava sobre una columna central; i també hi havia dos cambres a la part posterior o lateral.

L'origen d'aquestes vivendes podria estar en les cases-torre, el prototip del qual seria el Palau dels Ducs de Santo Stefano a Taormina, Sicília, del s. XIV tot i que alguns remunten l'origen al s. XIII.

No està suficientment estudiada la difusió d'aquestes construccions a terres valencianes, tot i que es podria identificar com una d'elles, encara que molt transformada, la Torre de Càlig, on hi ha indicis de l'existència d'un suport central (Iborra, 2013: 448).

### Pintura arrencada. *Sant Sopar*

#### Introducció historicoartística

L'edifici de l'hostal quedà en estat ruïnós després de la guerra civil espanyola. La pintura que va ser arrencada i traspassada a un suport exempt, i que avui es conserva al Museu de Belles Arts de València, es part del conjunt pictòric que decoraria la sala on es trobava.

A les imatges conservades abans de l'arrencament, s'observa un segon conjunt pictòric més perdut decoraria el pis inferior, que no va ser arrencat, i es va perdre definitivament. A més s'aprecien les restes de morters que cobrien part de la pintura, sembla com si hagués estat construïda una escala sobre les pintures.

#### Estat de conservació

La pintura de 1,83 m x 3,86 m, va ser arrencada i col·locada l'any 1946 sobre un suport exempt (Bosch, 2014: 274)<sup>183</sup>, en concret de llenç sobre *massonite*. La policromia conservada, un 50% aproximadament del total que conformaria l'escena, es troba actualment, al 2015, als magatzems del museu Sant Pius V, per les obres d'adequació del museu, però ha estat durant molt de temps exposada a les sales del mateix.

Des d'aquella operació no han sigut intervingudes, i a hores d'ara es desconeix el seu estat, tot i que es suposa correcte doncs es conserva als dipòsits del Museu de Belles Arts de València.

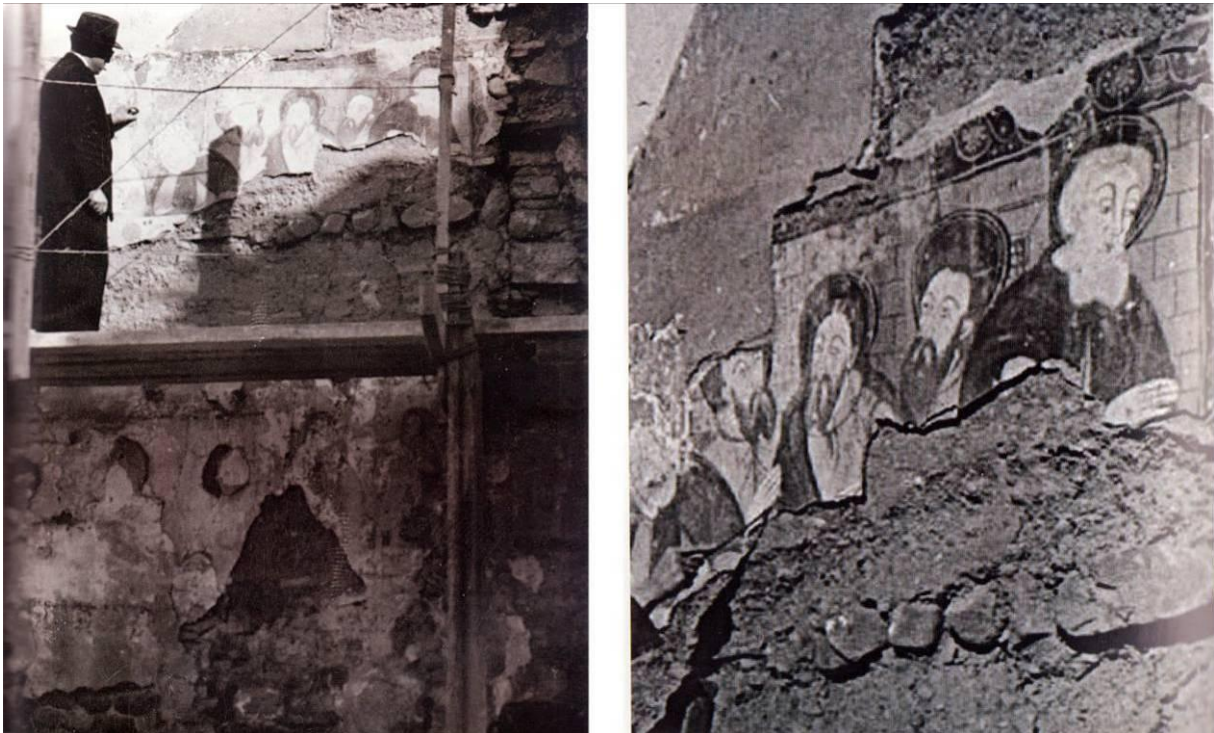
#### Anàlisi estilística

Es una pintura de tipus religiós, de factura tardana, que representa el Sant Sopar de Crist. Tota l'escena està emmarcada per una garlanda que sembla una sanefa vegetal. Els personatges es

---

<sup>183</sup> L'autora explica la intervenció duta a terme per el restaurador Luís Roig D'Alós.

situen sobre un fons que representa l'interior d'una habitació on es distingeixen els taulells del mur i una finestra amb una reixa. Els trets són prou toscos i l'execució de tipus popular.



Font: L. Bosch [a] *El conservador y restaurador Luís Roig d'Alós 1904-1968*. Ed. Ajuntament de València. València 2013.

Dalt: restes de les pintures murals in situ abans del procés d'arrencament. Imatge general i de detall

Baix: detall de la pintura que no es va arribar a arrencar i estadi del conjunt conservat al 2012

### Anàlisi de components

No existeix analítica realitzada al conjunt. Però donat que no s'ha tingut accés a l'obra original, es descriu a partir del material gràfic publicat sobre la seua restauració (Bosch, 2014: 274).

S'observa la composició dels murs. Es tracta d'una tàpia de tipus valencià, on es combina tàpia i rajola, rematada per trams en pedres de canto rodó. Sobre la tàpia dues capes de morter. Un primer d'anivellament d'una superfície molt irregular, i un segon per allisar l'anterior, sobre el que s'aplicà la policromia. La capa pictòrica, segons la fitxa tècnica que presenta Bosch, fou realitzada al tremp.

## ALCUBLES. Església de Sant Antoni Abat. Antiga Sagristia

La introducció referent a aquest edifici es localitza a l'apartat de les pintures gòtiques lineals, on s'ha descrit un altre conjunt pictòric, també arrancat i localitzat a hores d'ara a aquesta església.

### Pintura arrencada de la primitiva església. *Retable de la vida de Sant Antoni*



Font: A. Rubio 2014

Vista general de la pintura arrencada. Detalls de Sant Antoni Eremita i del Dimoni amb cos de dona

### Introducció historicoartística

Aquest conjunt pictòric correspon al segon estrat, el més extern i posterior, dels arrencats i col·locats sobre suports exempts que ja s'ha explicat al cas anterior. Aquest conjunt pictòric encara que respon a la tipologia lineal en l'execució de les figures, es més tardà. Existeix una inscripció que es va arrencar i col·locar sobre un suport a banda, on es cita l'autor i la lletres son de tipologia gòtica imitant les que s'esculpien en pedra en aquell temps. De color roig, la cartella d'aquesta inscripció pictòrica explica pel que es pot distingir<sup>184</sup> que, "*en l'any de 1411 (1406) en lo present retable folumbrero [do]mingo sebastián*". És així que aquesta és la única pintura de totes les estudiades que està datada, i on està identificada l'autoria per l'existència d'aquesta inscripció.



Font: A. Rubio 2014

Vista general de la inscripció on apareix la data d'execució

<sup>184</sup> Consulta realitzada a la documentalista Úrsula Ferrando Guerola, i l'historiador Juan Vicente Marin Devesa el 03.09.2015.

### **Estat de conservació**

Les pintures actualment es conserven exposades al presbiteri de l'església, al lateral de l'evangeli. La pintura original era molt més gran de la que actualment es conserva, la part arrencada suposa menys de la meitat de les dimensions del retaule original. Es conserven ara 2,10 m d'ample, d'un total de més de 5 metres que feia la pintura<sup>185</sup>. En alguns dels extrems de l'arrencament s'observa com continua el conjunt pictòric, tant per la policromia que es presenta interrompuda al lateral esquerre, com perquè no respecta el format en què es va fer la transposició al suport exempt.

### **Anàlisi estilística**

Aquesta pintura pren la forma i l'estil dels retaules del gòtic internacional tan prolífics als s. XV a València. Les restes conservades presenten una paleta de color molt variada, molt més àmplia que les pintures més primerenques.

Les restes conservades representen moments i milacres de la vida del sant en dos retaules de dos carrers i tres escenes cadascú. Aquests carrers estan coronats per àtics i rematats per cresteria. Ambdós retaules flanquegen un carrer central de color blanc, amb dues bandes blaves als costats. En aquest espai central es situava la imatge escultòrica d'una Verge Immaculada<sup>186</sup>. Aquestes bandes blaves es troben decorades amb d'estels de 8 puntes, vistes en pintures més arcaïques, tot i que ací tenen unes dimensions més reduïdes: de 5,5 a 6 cm de diàmetre.

Als àtics es representa el que sembla *l'Anunciació*, a cadascun hi ha un personatge. Al de l'esquerre es representa un àngel amb les ales molt acolorides, i una cartel·la que no es llegeix bé. Al de la dreta, hi ha la Mare de Déu, molt semblant estilísticament a les pintures que vorem posteriorment a la Pobla de Vallbona.

Hi ha nombroses representacions humanes, de entre 35-40 cm d'alçària, amb abillaments molt treballats i amb molt de detall; també hi ha una extensa representació d'animals. De entre totes les escenes destaca la imatge del dimoni transvestit de dona, molt bella i amb riques vestidures, amb potes però, de bèstia.

### **Anàlisi de components**

No existeix analítica realitzada, en aquest cas es parteix de l'anàlisi visual. Al igual que en el cas anterior el fet d'arrencar la pintura, fa que no es disposi d'informació sobre els morters del suport murer. Pel que fa a la preparació, les restes existents ens parlen d'una capa de morter de composició desconeguda, molt fina i esquarterada, sobre la qual s'assenta la policromia.

Com s'ha comentat la paleta de color és molt ampla, els pigments aplicats amb la tècnica que sembla ser al sec, tot i que l'aglutinant emprat es desconeix. S'identifiquen colors terra, una àmplia varietat sobre tot als ocres, també blanc, negre, i colors intensos com són els rojos, que per estudi organolèptic es podria dir que es correspondria amb el pigment vermell, i el taronja, amb el mini. Crida l'atenció l'ennegritament dels elements metàl·lics, com son nimbus, espases o vestimenta. Als atributs de cavallers i personatges religiosos, que ens duu a pensar en la utilització de plata que ha oxidat, la mescla de llautó, o fins i tot d'estany utilitzat en altres pintures de l'època i pintures anteriors.

---

<sup>185</sup> Segons ens conta el rector de la parròquia en conversa mantinguda el 03.12.2014.

<sup>186</sup> En la mateixa conversa el rector afirma que el espai central, amb dues bandes laterals blaves amb estels de vuit puntes, originalment constituïa un espai reservat per a una imatge de ple volum de la Immaculada.



## LLÍRIA. Església Del Bon Pastor

### Edifici

L'església del Bon Pastor està catalogada com a Bé de Rellevància Local, amb el codi 46.11.147-014<sup>187</sup>. L'edifici es troba junt al recinte emmurallat de la ciutat, en un dels angles de la Vila. És una construcció que ha sofert nombroses reformes, tot i que encara conserva elements estructurals que ens mostren una gran sala rectangular amb coberta a dos aigües, i un embigat de fusta recolzat sobre una successió d'arcs apuntats amb origen en impostes sobre mènsules.

Entre els autors que han tractat el tema existeixen diverses opinions, mentre uns suposen que va ser una antiga església, la més antiga de Lliria, altres consideren que va ser un hospital, que es converteix en Almoïna i Seu de la confraria del Crist<sup>188</sup>.

Al s. XIX la construcció es trobava en ruïna, s'assolà part i per aquesta raó es canvien les cobertes i altres elements. Les pintures murals es varen veure afectades per aquests fets, i a més, per l'entrada d'aigües, que provocà pèrdues en morters de suport i capa pictòrica. Les reformes del s. XVIII i XIX varen ocultar els arcs apuntats de pedra. Les restes dels cans descoberts durant la restauració de les pintures, fan pensar que l'edifici en origen estigués cobert per un enteixinat pla, obrint la possibilitat que tingués més d'una planta.

### Mur Capcer Del Presbiteri. Calvari i Anunciació



Font: A. Rubio 2014

Façana de l'església del Bon Pastor i vista general de la pintura

### Introducció historicoartística

El conjunt pictòric ha estat estilísticament considerat dins del gòtic lineal, tanmateix amb un estil prou avançat. L'execució de les pintures presenta problemes pel que fa a la seua datació exacta, donat que si es considera l'antiga sala de l'hospital com de principis del s. XV, les pintures haurien de ser posteriors. Es disposa doncs d'un terme *post quen* que ajuda a datar la pintura, junt als

<sup>187</sup> Informació disponible a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana. [http://www.cult.gva.es/dgpa/brl/Detalles\\_brl.asp?IdInmueble=3244](http://www.cult.gva.es/dgpa/brl/Detalles_brl.asp?IdInmueble=3244) [Darrera consulta el 14.01.14]

<sup>188</sup> L'arqueòleg municipal Vicent Escrivà, explica a un informe inèdit de la restauració de les pintures *Intervención en las Pinturas Murales del Buen Pastor*, que existeix un document datat en 1574 que fa referència a l'edifici amb la denominació d'Almoïna i Confraria de Jesucrist; els capítols, estatuts i ordenacions del qual varen ser confirmats i autoritzats per l'Infant Martí l'any 1401 essent senyor de la Vila de Lliria. Aquesta és la denominació més utilitzada fins els s. XVIII quan es coneix com església i casa del Bon Pastor.

aspectes estilístics concrets de la pintura que s'analiza més avant. De tota manera es conclou que malgrat la presència de trets estilístics propis del s. XIV, les pintures no s'haurien executat fins els primers anys del s. XV.



Font: A. Rubio 2014

Vista general de l'escena del Calvari



Font: A. Rubio 2014

Vista general de l'escena de l'Anunciació

### **Estat de conservació**

La Conselleria de Cultura va promoure la intervenció de restauració del conjunt pictòric. El projecte es va executar en dues fases. La primera de finalització en 1998<sup>189</sup>, i la segona fase sota el finançament de la fundació Pere Compte i dut a terme per l'empresa *ERCA (Conservación y Restauración del patrimonio artístico s.l.)*.

El conjunt estava molt afectat per l'efecte de la humitat, per filtracions de l'aigua de pluja i per l'ascensió per capil·laritat, fins uns 3,40 m d'alçada des del paviment i nombroses esclotxes al suport murer que es perllongaven a la capa pictòrica. Presentava a més un repintat blau en tot el fons que ocultava també part de les figuracions de les dos escenes representades. Altra patologia detectada fou a la capa pictòrica, l'estat pulverulent de la policromia i la seua desadherència del lluit.

Al 1998 es realitzà una intervenció d'urgència, on es descobrí un clivellat que recorria el perímetre de la pintura. Es va corroborar que el parament on s'executen les pintures es correspon amb l'envà del tancament de l'arc que marca el límit superior.

En aquesta restauració es varen eliminar restes de morters afegits, i alguns repintats. Es varen consolidar zones esclotxades amb Primal Ac33© al 30% en aigua destil·lada. A la intervenció es realitzaren cales de neteja amb medis físics i es protegiren les policromies aparegudes amb resina acrílica Paraloid © al 5% en acetona (Ballester *et al*, 1998).

A la intervenció feta per l'empresa ERCA s.l. es dugueren a terme, seguint el criteri de mínima intervenció els processos següents: consolidació del suport murer i de la capa pictòrica, eliminació del repintat blau general que cobria tot el conjunt, estucat i reintegració cromàtica<sup>190</sup>.

### **Anàlisi estilística**

Dins el mural existeixen dos escenes clarament dividides per una franja horitzontal. A la part superior la representació d'un Calvari i a la inferior una Anunciació de Maria. L'execució presenta diferències pel que fa al tractament pictòric. El calvari estaria més enclavat dins el gòtic lineal, i l'Anunciació més evolucionada amb trets més naturalistes.

La paleta de color com sol succeir a les pintures gòtiques lineals és sumària i presenta quatre colors bàsics: roig, negre, blanc i gris-blavós, amb diverses gradacions.

Destaquen els elements narratius molt definits i perfilats de l'expiració de les ànimes dels lladres, les ferides a les cames, l'anatomia, així com els detalls en les vestidures i abillament del soldat. La disposició de mans i peus, de forma frontal al Sant Joan i en paral·lels al soldat del seu costat, s'enquadra al període més arcaic.

De la mateixa manera, les figures estan representades emprant tintes planes de tonalitats reduïdes, sobre un fons monòcrom, i perfilades amb línies negres de diversa grossària. Aquestes línies negres no apareixen però a l'escena de l'Anunciació.

---

<sup>189</sup> Executada per les restauradores Laura Ballester, Inmaculada Hernández i Mercedes Sánchez, que signen l'informe final de restauració consultat a l'arxiu de la Conselleria de Cultura dipositat a la seu de l'Ivca de València.

<sup>190</sup> Segons panell explicatiu realitzat per l'empresa i exposat a peu d'obra, consultat el 01.07.2008.

Al Calvari, la composició es centra a la imatge del Crist crucificat, als extrems els lladres a la creu i entre aquells dos grups de personatges, a la dreta de Crist el grup de les dones: La Mare de déu, i les Maries, i a l'esquerra els soldats i Sant Joan.

A l'escena de l'Anunciació, la Verge Maria apareix asseguda a una Seu com a *Regina Angelorum*, davant un tapís o mant on es representen els motius vegetals coneguts com "fulles de briònia", molt usual en plats i escudelles i documentats des de principis del s. XV, no estant documentada però com motiu únic anteriorment. Es troben elements que relacionant-los amb altres existents a la ceràmica de Manises del s. XV ens ajuden a datar-la<sup>191</sup>. Al centre de la composició hi ha una peça característica de la producció ceràmica de Manises, que tot i que datada de la segona meitat del segle, podria produir-se des de principis. Apareix a més, una cartel·la amb lletres gòtiques on es pot llegir *Ave Maria gratia plena dominus*<sup>192</sup>. A la part esquerra el fons blau, sobre el que es representa l'arcàngel Gabriel, està decorat amb flors de quatre fulles -no totes exactament iguals, semblen no estar realitzades per estampació-, que es disposen ordenades espacialment com una graella, i que recorden els més antics fons estelats.

### **Anàlisi de components**

La pintura està aplicada sobre un morter de calç i algeps<sup>193</sup>. La tècnica d'execució de la policromia sembla ser un tremp a la cola, per les traces de material proteic trobats a les mostres.

La paleta de color, com s'ha apuntat és escassa, així no són molts els pigments identificats: negre carbó, blau d'indi, vermelló, blanc de Sant Joan, pigments terra, ocres i rojos. El blau indi s'ha localitzat en el vestit de les Santes Dones i del fons.

El vermelló s'ha detectat a una mostra de gota de sang del braç dret de Crist. Traces de pigment groc s'han localitzat a la corona de Sant Joan -i que avui en dia no són visibles-. De la mateixa manera el deteriorament de la capa pictòrica ha fet que s' hagen perdut molts matisos de color, avui irrecuperables.

---

<sup>191</sup> Aquest motiu ens relaciona amb altres que s'estudien més endavant com son les vestidures del Mag al retaule de la Mare de Déu de la Pobla de Vallbona i al sòcol del Palau d'En Bou de València.

<sup>192</sup> Informació que encara que es pot apreciar, està extreta dels panells informatius sobre el procés de restauració exposats a l'interior del mateix edifici.

<sup>193</sup> Informació disponible als esmentats panells explicatius exposats al mateix edifici on es mostren els resultats de l'anàlisi realitzada per l'empresa ArtLab.



## LA POBLA DE VALLBONA. Església De Sant Jaume

### Edifici

L'església de Sant Jaume està classificada com a Bé de Rellevància Local (BRL) amb el codi 46.11.202-001<sup>194</sup>. La seua construcció data del temps de la Reconquesta. El 1272 s'atorga la carta pobla de Lliria, d'on depenen Benaguasil i la Pobla de Vallbona, als monjos de Portaceli (Zacarías, 1996: 2)<sup>195</sup>.

La primitiva església era d'una sola nau, amb quatre trams coberts per voltes de creueria apuntades i capelles laterals entre contraforts. D'ençà sofrí nombroses transformacions on s'afegiren estucs, capelles i un nou campanar. En 1701-1702 es va canviar l'orientació original de l'església<sup>196</sup>, i on avui en dia es situa l'entrada del temple, es localitzava en origen el presbiteri, i en ell, les pintures murals gòtiques que formaven part del primitiu altar major.

Les pintures van ser descobertes, durant unes obres de manteniment dutes a terme a l'església, per un obrer i dos feligreses de la parròquia l'any 1993. Aquestes restes mostren la riquesa decorativa que hauria de tindre el temple, i de la qual únicament s'han conservat els dos conjunts que es descriuen a continuació.



Font: A. Rubio 2014

Vistes generals de les pintures a l'esquerre i dreta de la porta d'entrada

<sup>194</sup> Informació disponible a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana. [http://www.cult.gva.es/dgpa/brl/Detalles\\_brl.asp?IdInmueble=2780](http://www.cult.gva.es/dgpa/brl/Detalles_brl.asp?IdInmueble=2780) [Darrera consulta el 14.01.14]

<sup>195</sup> La informació està disponible a l'informe final de restauració de les pintures, sense data de redacció, ni registre d'entrada. Tanmateix al mateix expedient hi ha una nota dels tècnics de la Conselleria de Cultura en la que es diu que la segona fase es farà el 1996, per aquesta raó es suposa que l'informe consultat està redactat probablement aquest any, o l'anterior.

<sup>196</sup> Ester Alba i Pagán "*las pinturas góticas de la iglesia de Santiago Apóstol*" Revista fem Poba [s.a.] on cita informació localitzada a l'arxiu del Col·legi i seminari del *Corpus Christi*. Protocol 21981. Notari Jaume Llorens. Cosit al protocol: "*Capítols per ala reedificació de la Iglesia Parroquial del Glorios Sent Jaume*". 1700, i diu així. "... no será hasta principios del siglo XVIII, entre los años 1700 y 1702 cuando se modifique la orientación primigenia de la iglesia parroquial. En esos años se decide reedificar la iglesia "pera sa mayor perfección" y en las segundas capitulaciones, vistas las primeras por los expertos arquitectos llamados a supervisar la obra, Gil Torralba y Juan Pérez Castiel, se decide cerrar ambas puertas y abrir unas nuevas en lo que era la antigua cabecera o terstero de la iglesia: "el haver de fer la porta hon estava lo altar major de dita Iglesia" obra que realizarán los maestros de obra de la ciudad de Valencia Joseph Piñó y Juan Viñes,..."



Al peus del mur on existeixen les pintures, hi ha una font d'humitat que ascendeix per capil·laritat fins a mitja alçada del parament. Aquesta raó va ser segurament la causa per la qual es va perdre la part inferior del conjunt, i que a hores d'ara fa perillar la integritat del conjunt conservat.

### **Introducció historicoartística**

Com s'ha comentat les pintures es varen descobrir de forma fortuïta el maig de 1993, i es varen intervenir en diverses fases a la dècada dels 90 del passat segle.

Les restes conservades representen a mode de retaule dos conjunts amb escenes, el de l'esquerre de la vida de la Mare de Déu i de la infància de Jesús; i el de la dreta de sants protectors als que el poble professava devoció.

En un primer apropament, es pot afirmar que tractaria de les pintures originals de la primitiva església. L'estil que presenta, amb trets naturalistes, línies i colors modulats, i gran profusió de detalls indiquen que es tracta d'un gòtic més retardat que les arcaïques del gòtic inicial. No es tracta d'una pintura plana sobre fons monocrom com les pintures gòtiques lineals, i les vestidures i models arquitectònics són també mes tardans, la qual cosa denota la seua factura posterior.

El retaule que representa escenes de la *vida de la Mare de Déu* es troba molt fragmentat, es localitza a la part esquerre de la porta i està mutilat per l'obertura de la mateixa. Les escasses restes conservades a les escenes que s'han pogut identificar, ens fan pensar que correspon amb aquesta temàtica.

El retaule dels sants a la part dreta de la porta d'entrada mostra el culte significatiu als sants protectors de les collites i d'especial devoció en poblacions d'economia agrícola. Són els coneguts com els sants de la pedra: Sant Abdó i Sant Senent, i Sant Gil: el sant de la pluja.

Es suposa que aquestes pintures han segut realitzades al mateix temps que les pintures de l'altre costat de l'entrada, per tècnica i estil, i que per la mateixa raó de la cronologia haurien de quedar fora del nostre estudi, però que s'inclouen com altres ja comentades per les reminiscències en els trets i estilisme en la utilització dels colors plans, i a més per la línia negra que perfila els dissenys, tot i que per altra banda la paleta de color en aquest cas és molt rica.

### Mur Capcer de l'Entrada. *Retaule De La Vida De La Mare de Déu*



Font: A. Rubio 2014

Detalls de la Mare de Déu de l'Anunciació; del Mags d'orient i de *Sant Sennen*

#### Estat de conservació

El descobriment fortuït de les pintures va fer que es plantejés una actuació general de l'atri de l'església, degut al fet que existia un important problema de humitat per capil·laritat. En descobrir les restes conservades es va comprovar que, havia provocat la pèrdua de tota la part inferior, i que més de la meitat del total de la superfície policromada original ja no existia.

La primera fase de descobriment i intervenció al mur per a la localització de patologies va ser duta a terme per les empreses *Rest d'art s.a.l.* i *Estrax color*. La segona fase de la intervenció de restauració de les pintures va ser executada més endavant, sota la direcció tècnica de M<sup>a</sup> José Zacarías.

Les restes de pintures conservades tenen un total de 1,50 m d'amplària x 1,70 m d'alçària. Es desconeixen les dimensions totals, per les mancances de material. Els faltants deguts l'obertura de la porta principal d'accés al temple, -que es suposa una gran zona de policromia- la part inferior per l'esmentada humitat.

Al procés de restauració es varen alliberar les capes superposades sobre la pintura original i es varen recuperar els nivells de materials tant volumètrica com cromàticament. Queden però, algunes zones on s'observen restes de morters d'origen indefinit. Per a la reintegració cromàtica es van emprar distintes tècniques de reintegració, que aporten un aspecte un tant eclèctic als conjunts.

A hores d'ara continuen els problemes greus de humitat per capil·laritat, que fan perillar la integritat del conjunt. A l'escena de l'anunciació ja hi ha zones afectades per eflorescències salines en superfície, que afecten a zones originals i reposades.

### **Anàlisi estilística**

Existeixen restes de quatre escenes, conservades parcialment, de les quals es poden identificar tres: el Naixement de Crist, l' Adoració dels Mags i l'Anunciació de Maria, la quarta escena no aporta informació suficient per conèixer la iconografia corresponent.

A la part superior, les escenes s'emmarquen per franges de 8 cm d'amplària de fons roig, decorades amb vegetacions florejadades en blanc i blau grisós. Cada escena es desenvolupa sota un fingit arquitectònic polilobulat en tons terra obscurs, que als carcanyols també presenta decoracions vegetals perfilades en blanc.

L'execució de la pinzellada és solta i compacta, els colors tenen cos i són cobrents. A més existeix molta profusió de mescles de color i matisos en detalls.

A l'escena del *Naixement* la composició i els motius representats recorden els dels retaules de fusta. El Jesús en una menjadora on perfectament s'imita la fusta, també hi són Maria i Sant Josep, el bou i l'ase. A sobre de tots ells l'àngel i al mig un estel de 8 puntes.

L'escena de *l'Adoració dels Mags* sols conserva restes de tres dels personatges, dots drets i un agenollat, sobre un fons arquitectònic, on el mur té una garlanda vegetal i el paviment representa una sort de taulells de formes orgàniques. Els mags porten elegants vestidures amb molt de detall a les mànigues, punys, colls... i teles amb motius decoratius tipus adomassat.

A l'escena inferior esquerra, que per la disposició de la figura existent suposem de *l'Anunciació* sols queda la figura de la Mare de Déu, agenollada amb les mans juntes en actitud de pregar, que en total tindria unes dimensions de 50 cm. Porta mantell blau i el que sembla una gonella. Les dimensions de la resta de personatges del retaule segueixen la mateixa proporció d'aquesta.

### **Anàlisi de components**

Sobre el mur, que per les fotografies de l'informe es pot intuir que es tracte d'una tàpia, format per un aglomerat de calç i sorra. Hi ha un morter de preparació molt heterogeni, de diversos mil·límetres d'espessor que rep la capa pictòrica. Segons s'aprecia a la imatge de l'escena d' l'anunciació a l'informe consultat disponible a l'arxiu de la parròquia, sembla ser un algeps amb càrrega no identificada.

La paleta de color és molt rica i variada: roig, blanc, negre, blau, colors terra des del groc al marró, i mescles de colors de tots ells. Apareixen, a més, elements metàl·lics a les corones i copons dels Mags, que en origen tindrien un aspecte lluent i cridaner, i que avui es conserven molt alterats i obscurs. Segons les analítiques consultades es va identificar un aglutinant proteic, segurament ou<sup>197</sup>. Aquesta tècnica al tremp atorga una gran intensitat de color, i capacitat de matisar al mesclar l'aglutinant amb els pigments. No és una tècnica molt usual a la pintura mural, és però una tècnica comuna sobre fusta.

---

<sup>197</sup> Segons s'explica a l'analítica realitzada per l'empresa RCM (*Restauració, Conservació, Materials*) de Barcelona i presentada a l'informe. *Pinturas murales gòticas de la Iglesia de Santiago Apóstol de la Iglesia de la Pobl de Vallbona. Rest d'art s.a.l. Estrax color.* presentat a la conselleria de cultura i consultat a l'arxiu de la mateixa. La determinació de l'aglutinant es feu emprant l'analítica de cromatografia d'intercanvi iònic, prèvia hidròlisi de la proteïna HCl 6N, seguit per evaporació i sequedat a buit i extracció dels aminoàcids amb acetona, així per el perfil histogràmic obtingut es va determinar que l'aglutinant era el rovell d'ou.

## Mur Capcer. *Retaule Escenes dels Sants Gil, Abdó i Senent, i Calvari*

### Estat de conservació

L'estat de conservació que presenta aquest retaule és similar a l'altre. Manca més de la meitat de la superfície, i com al cas anterior, part s'ha perdut per l'obertura de la porta principal i part ha desaparegut per problemes soferts per les humitats, i que a hores d'ara les afecten de nou fent perillar la conservació del conjunt.

Les mesures totals conservades son de 2,42 m d'amplària x 1,63 m. Amb la reintegració cromàtica es va intentar delimitar la totalitat de la superfície original utilitzant diverses tècniques de reintegració: *rigattino* a les llacunes existents dins la pintura conservada, la tinta plana per als fons, i el dibuix i estergit a les sanefes vegetals dels marcs, on la pèrdua de color va ser total. Totes les reintegracions es varen realitzar de forma que foren reconegudes visualment, i executades amb materials reversibles fent en alguns casos destacar les intervencions sobre l'original. Algunes zones presenten sals que de l'intern del mur han eixit a la superfície travessant la reintegració.

### Anàlisi estilística

El retaule consta de quatre carrers, delimitats per un marc similar al del retaule de la Mare de Déu, però en aquest cas més ample, de 12 cm. Totes les escenes es desenvolupen sota un arc trilobulat i rematat per cresteria. Sobre aquesta estructura arquitectònica fingida apareixen els noms dels sants amb grafia tardogòtica<sup>198</sup>.

Els personatges estan tractats amb molta minuciositat i existeix molta profusió de detalls a les vestidures que denoten un cert gust per la sumptuositat.

Al primer carrer a l'esquerra s'identifica la imatge de Sant Gil, vestit de frare i tonsurat. Manca la meitat de la superfície i sols es conserva menys d'un 25% de la policromia original, no conserva la grafia amb la seua identificació. El fons de l'escena està dividit en dos espais, i al superior presenta sobre un fons obscur estels de 8 puntes.

A continuació es representen les figures dels populars Abdó i Senent, dos sants bessons d'origen persa, patrons dels agricultors a terres de la Corona d'Aragó. La difusió del seu culte es fa al s. X. des del Rosselló i des d'allà a la resta de territori català i noves terres conquerides. Se'ls invoca contra la pedra i plagues de llagosta (Reau, 1997: 11).

Primer es presenta Sant Abdó, ricament abillat com a príncep amb corona i espasa<sup>199</sup>, sobre un fons obscur on hi ha representació de motius florals. Li manca més de la meitat de la policromia original.

A la zona central entre els dos sants hi ha un carrer que està dividit en dos espais. A la part superior la representació d'un Calvari on Crist a la creu ocupa el lloc central, al darrere un mur amb merlets situa espacialment l'acció, i als laterals de Crist s'hi troben les figures de Sant Joan i

<sup>198</sup> Semblant a la de la inscripció de la cartel·la on diu que en 1419 Domingo Sebastià, folumbrero, feu el retaule de Sant Antoni d' Alcubles amb la que trobem similituds pel que fa a l'estil, la factura dels personatges i tècnica, i que a més estan situats pròxims geogràficament.

<sup>199</sup> Com descriu Reau, (1997:11) els sants Abdó i Senent vesteixen roba persa i duen *gorro frigio* o coronats com els reis Mags, porten l'espasa desembeïnada amb la qual varen ser decapitats.

la Mare de Déu asseguts. Als peus de la creu roques i vegetació i sobre ella la inscripció d'*INRI* sobre la qual hi ha un pelicà que es pica el pit i treu la pròpia sang per alimentar les cries. Aquest és símbol de l'eucaristia i del sacrifici de Crist pels homes, molt emprat a finals del s. XIV i principi del s. XV<sup>200</sup>.

L'escena de sota està completament perduda, però comparant models i el més proper estilística i geogràficament és el del retaule de Sant Antoni d'Alcubles, es pensa podria tractar-se d'un fons per col·locar davant l'escultura d'un sant o Mare de Déu.

A l'últim carrer hi ha la figura més completa, la imatge de *Sant Sennen*, amb quasi el 75% de la policromia original conservada. S'identifica a més per la inscripció a la pintura, també representat com a príncep amb corona, riques vestidures i espasa, tot sobre un fons obscur estelat, amb estels de 8 puntes, que a l'esquerre presenta un núvol plujós. A la mà dreta el sant porta una copa decorada, que però no es distingeix el tipus de decoració, en lloc del raïm o l'espiga de blat que seria l'atribut més comú.

### **Anàlisi de components**

Sobre el mur que es suposa de tàpia, s'hi troba el morter de preparació que rep la capa pictòrica. Al igual que al retaule anterior sembla ser un algeps amb càrrega no identificada. Per les fotografies del moment de la troballa<sup>201</sup> s'observa que té diversos mil·límetres d'espessor.

En aquest retaule les restes que es conserven sense policromia a l'escena sota el calvari presenten un aspecte més polit que el de la Mare de Déu -on la superfície presenta una certa rugositat-. En tots dos és evident però la heterogeneïtat de la matèria.

La paleta de color emprada és molt rica i variada, com són els colors i pigments nomenats a l'altre retaule: roig, blanc, negre, blau, colors terra des del groc al marró, i pigments metàl·lics per identificar les corones.

---

<sup>200</sup> Aquest element del pelicà ja era representat a l'Egipte on s'associava a la mort i la vida futura, profetitzant al mort el pas d'aquest món al futur. També apareix en la mateixa disposició l'au i les seues cries sobre el Crist a la creu, a l'obra cabdal del gòtic internacional, el *Retaule* de Fra Bonifaci Ferrer, atribuït a *Starnina*, - documentat a València entre 1395 i 1401-, i que es conserva al Museu de Belles Arts de València.

<sup>201</sup> Imatges consultades a l'informe final de restauració aportat per M<sup>e</sup>José Zacarias i dipositat a l'arxiu parroquial, facilitat pel rector D. Vicent Pla.



## XÀTIVA. Església De Sant Pere

### Edifici



Font: <http://www.cult.gva.es/SVI/Imagenes/46.23.145/007/F0002.jpg>

Font: <http://www.cult.gva.es/SVI/Imagenes/46.23.145/007/F0003.jpg>

Font: A. Rubio 2009

Vista general exterior i interior del temple i vista general de les pintures

Aquest singular edifici catalogat com a Bé d'Interès Cultural amb el codi 46.23.145-007<sup>202</sup> es troba al centre de l'antic barri del mercat, de la ciutat de Xàtiva.

Els orígens de l'església es remunten al segle XIV. Presenta planta rectangular on la nau central està dividida en quatre trams, per tres arcs de diafragma de contraforts exteriors, sobre els que es recolzava l'enteixinat original de fusta policromada a dos aigües. Els arcs d'arestes abossellades, amb els contraforts i els quatre cantons aixamfranats de la nau, eren de carreus, de característica llaura gòtica. Els murs del tancament estan fets de tàpia d'un considerable espessor, de 90 cm. A l'actual capçalera -originalment l'orientació de l'església era Est-Oest, on el mur que fou capcer es troba avui als peus-, es troba adossada la torre campanar, de planta quadrada i remat auster. Va ser construïda junt amb la capella del costat nord, i amb posterioritat a l'edifici original. Aquest dos elements, la torre i la capella, són coetanis de l'església però clarament afegits o transformats, donat que no hi ha lligam constructiu amb els originals.

L'enteixinat presenta motius geomètrics que emmarquen multitud d'escuts, entre ells el de la ciutat de Xàtiva. Aquest fet suggereix que foren pintats immediatament després de la concessió del títol de ciutat per Pere IV el 1347 (Sicluna, 1996-25).

L'edifici ha sofert al llarg de la seua història diferents canvis, el més destacable la intervenció duta a terme després de l'incendi de 1707. En aquestes obres es va transformar l'església segons el gust barroc de l'època, creant una decoració de la nau central amb capelles laterals, cobert amb volta paredada amb llunetes de profusa decoració.

L'actual estat es deu a la intervenció de restauració realitzada a l'edifici i els elements decoratius entre els anys 1988-1995, que permet observar tot d'un cop d'ull, totes les decoracions de distintes cronologies de l'edifici. Destaca el citat enteixinat policromat original de la construcció del temple, i les pintures murals gòtiques que s'estudien.

<sup>202</sup> Disponibilitat de la fitxa de la catalogació a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Conselleria de Cultura [http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=296](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=296) [Darrera consulta el 20.01.14].

Al presbiteri es conserva la decoració barroca com a testimoni de la que va exhibir temporalment, i al subsòl s'han fet visitables les vint-i-sis criptes descobertes durant la restauració.

### **Introducció historicoartística**

Les capelles laterals estan conformades per l'espai entre contraforts. A la segona capella de l'epístola es troba el conjunt pictòric, conservat de l'època de construcció.

El conjunt està compost pel que semblen quatre escenes. A la dreta dividida en dos nivells, una pintura dalt i dos baix. A l'esquerra una composició que ocupa tot l'espai.

Així a la dreta a la part superior es representa d'un Calvari, sota aquest, a la dreta, hi ha una escena molt perduda de la que únicament es conserva a la part superior la cartel·la amb unes inscripcions en lletra gòtica que no es pot desxifrar, i part d'un personatge que no s'identifica amb claredat. A la seua esquerra, i encara sota l'escena del Calvari sols queden restes del morter de preparació de color blanc on es veuen traces de color que no es sap a que corresponen. Tota la meitat dreta del conjunt representa la imatge imponent d'un Sant Cristòfol, que però, no conserva ni el morter ni la policromia a la part inferior.

### **Segona capella Lateral de l'epístola. *Escena per identificar***

#### **Estat de conservació**

Així com les dos escenes adjacents que es descriure més endavant, la pintura es troba actualment restaurada. L'empresa Coresal s.r.l. va ser l'encarregada de dur a terme aquesta intervenció a les pintures que va concloure el 1995.

Aquest espai situat a la meitat inferior esquerra sota el calvari presenta restes de dos escenes. L'esquerra que correspon amb una d'elles, on sols es conserva el que sembla part de morter de preparació sobre la tapia, amb unes restes de policromia roig terròs de fons a la part inferior; i a la meitat dreta que correspon a l'altra escena, l'estat de la qual no permet conèixer amb claredat el què representa. Es conserva policromia a la part superior dreta, menys d'un 25% de l'original total, on s'identifiquen pèrdues de morter i capa pictòrica.

#### **Anàlisi estilística**

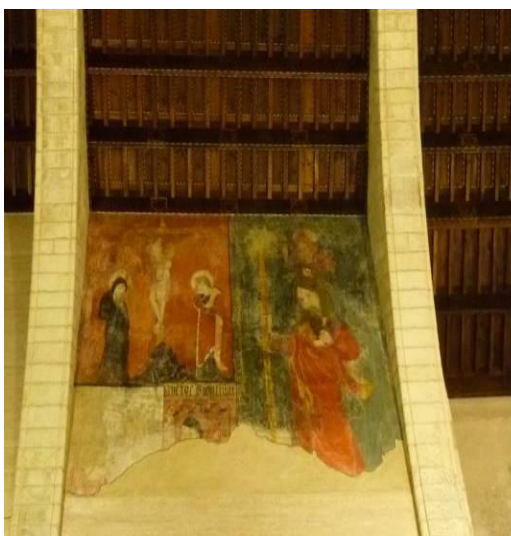
Es descriu la part dreta, on hi ha restes figuratives. A la part superior es veu una inscripció conservada presenta tres paraules separades, que per la distància són impossible de desxifrar.

A sota la figura en un fons arquitectònic de colors terra, representaria una construcció de carreu on a la part central una mena de merlets inversos conformen un arc polilobulat pla. Aquesta figura sols conserva part del cap d'un personatge sense identificar.

Es podria hipotitzar sobre el fet que es tractés d'un personatge femení, donat per la traçada s'intueix un mant que li cobriria el cap.

#### **Anàlisi de components**

Es suposa que en aquest conjunt es repeteix l'estratigrafia de materials dels dos exemples de policromies que l'envolten i que es presenten a continuació. No s'han pogut extraure però dades per tal de confirmar-ho.

Segona capella Lateral de l'epístola. *Calvari*

Font: A. Rubio 2009

Vista General exterior de les pintures, i detall de l'escena del calvari

**Estat de conservació**

Tot el conjunt pictòric descobert durant la restauració fou alliberat del folrament barroc que l'ocultava. Aquesta decoració superposada, estava ancorada al mur mitjançant gruixuts cabirons de fusta, que provocaren pèrdues del morter i de la policromia gòtiques (Coresal 1995). Aquests cabirons foren retirats, i es van consolidar els morters i policromies dels voltants per assegurar-ne la seua pervivència.

Les pintures es consolidaren, netejaren i reintegraren volumètrica i cromàticament. El procés de reconstrucció cromàtica es dugué a terme utilitzant aquarel·les i amb la tècnica del *rigattino*, un ratllat vertical on la policromia es construeix per abstracció del color.

**Anàlisi estilística**

El *Calvari* ocupa la meitat de l'amplària del parament, i té la meitat de superfície que el *Sant Cristòfol* que es troba al costat.

Sobre un fons monocromàtic de color almagra es representen les imatges del Crist a la creu, i Sant Joan i la Mare de Déu als laterals. Les tres imatges són proporcionades i palesen la intenció de transmetre moviment i sentiment. Al centre, la figura de Crist a la Creu, és la que es conserva menys definida, i ha perdut la part superior. A la dreta es veu la imatge del Sant Joan Evangelista, imberbe, duu una túnica obscura i un mantell roig. Té els cabells rosos, i al nimbe ha perdut el material metàl·lic, fenomen que també succeeix a la figura de la Mare de Déu. Aquesta imatge de la Verge presenta actitud de recolliment i duu el mantell del color blau propi del personatge.

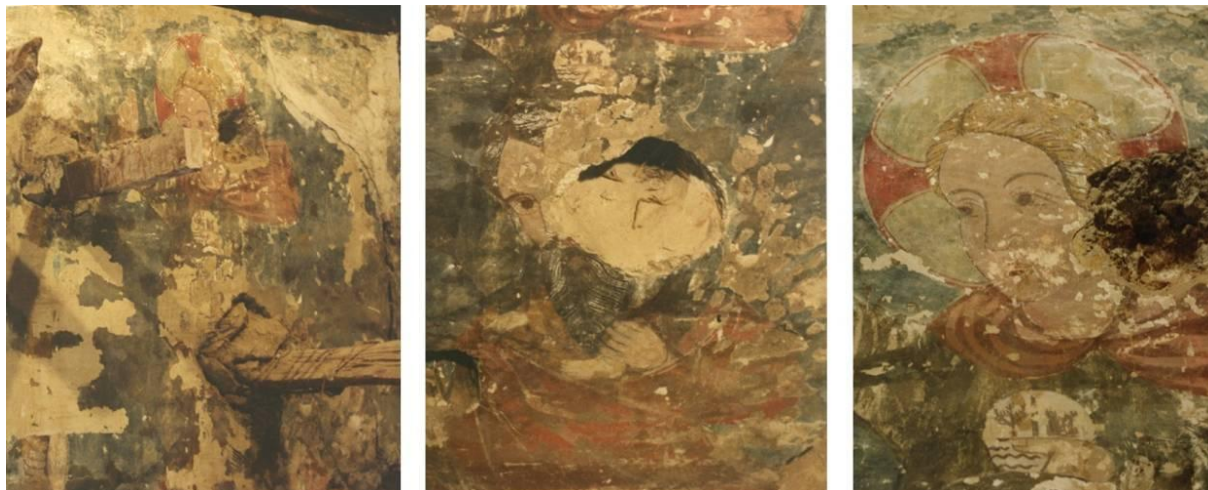
L'escena està perfilada al marc central, que la separa del *Sant Cristòfol*, amb una línia negra, on sembla haver-hi una sanefa vegetal, d'un fullatge en color ocre sobre un fons verd.

### **Anàlisi de components**

Per l'observació visual a distància i comparació amb el següent conjunt del que sí es disposen fotografies de detall, es suposa que els materials serien semblants.

Així l'estratigrafia de materials seria: el mur de maçoneria i tàpia, un morter de calç i sorra de regularització. Sobre aquest un fi morter de preparació d'algeps de color clar per rebre la policromia.

Es tracta d'una pintura al sec, i la paleta de color reduïda: colors terres, (ocre, marró, roig i verd) blanc i negre, i un blau obscur .

Segona capella Lateral de l'epístola. **Sant Cristòfol**

Font: Coresal s.r.l. 1995. [a] *Informe Iglesia de Sant Pere. Xàtiva Informe inèdit. Gener 1995.*  
 A l'esquerre estat inicial del conjunt previ a la seua restauració, s'observen els cabirons de fusta que ancoraven el retaule.  
 Al centre i a la dreta imatges durant el procés de restauració

**Estat de conservació**

La pintura es troba actualment restaurada, així com la resta del conjunt. Es van haver d'eliminar els cabirons de fusta i intervenir morters i la capa pictòrica. La pel·lícula pictòrica amb nombroses pèrdues, feia palesa la seua condició de pintura al sec aplicada per capes de color de la capa més superficial de la policromia, al poder-se apreciar les escames i pèrdues puntuals de color que deixen a la vista un morter net de preparació. Es va realitzar una neteja mecànica i reintegració de volums i color. La recuperació cromàtica es dugué a terme igual que el conjunt del *Calvari*, amb aquarel·les i la tècnica del *rigattino* (Coresal 1995).

**Anàlisi estilística**

Com s'ha explicat amb anterioritat, la figura de Sant Cristòfol és molt comú a l'època medieval i podia trobar-se a quasi totes les esglésies, ja fora en pintura mural o sobre taula.

El sant duu una túnica color marró i un mantell roig. Amb la ma dreta porta la palmera, i amb la ma esquerra sosté el peu del xiquet que te al coll.

El xiquet porta túnica verda i mant roig, i el nimbus cruciforme en blanc i roig, és el mateix que s'ha identificat al corresponent exemple de l'ermita de Sant Feliu, ací a més es distingeix l'orbe que porta a la mà, cosa que no succeeix a l'altre exemple.

L'aplicació del color és molt compacta, es construeix el volum amb pinzellades planes i perfilat amb negre que conforma les figures sobre un fons de l'escena de color blau.

**Anàlisi de components**

En aquest conjunt es repeteix l'estratigrafia de materials del *Calvari* vist anteriorment. Com s'ha comentat abans i es pot observar a les fotografies, la policromia és una capa separada completament del morter, deixant constància del fet que la tècnica emprada és una pintura al sec, de la qual es desconeix però l'aglutinant.



## ONTINYENT. Palau de la Vila.



Font: A. Rubio 2010

Vista general exterior del palau. Al centre pintures del pis inferior i dreta policromies del pis superior

### Edifici

El Palau de la Vila d'Ontinyent, també conegut com el Palau de la Duquesa d'Almodóvar, està enclavat a l'interior del Conjunt Històric declarat el 1974, del Barri de la Vila i Iglesia de Santa Maria. És BIC des del 2001 amb el codi 46.24.184-003<sup>203</sup>.

El Palau conserva als seus murs un conjunt de pintures murals d'estètica gòtica. Aquest palau va estar vinculat amb la Corona des de que a partir de la conquesta de la població en 1245, segons consta al llibre del Repartiment, Jaume I se'l va reservar.

Jaume II visità la Vila, i amb aquest motiu es realitzaren obres de remodelació que executà Berenguer Roca abans del 16 d'abril de 1311, data en la qual està documentada la finalització de les obres. Posteriorment van ser diversos els propietaris, entre finals del s. XVIII i 1814 que va morir, va ser propietat de la Duquesa d'Almodóvar de qui pren el nom, i és al s. XX que és adquirit per l'ajuntament d'Ontinyent.

### Introducció historicoartística

Es tracta, com s'ha esmentat, de tres conjunts pictòrics. Aquestes pintures, ocultes fins ara, han estat descobertes després de demolir diversos murs de l'antic edifici. Així han deixat al descobert al primer pis una escena del Martiri de Sant Sebastià, un fragment de Creu medieval, i restes molt perdudes de personatges religiosos –es sap per el nimbe incís al morter-. A la planta baixa es descobrí el que es suposa un Plànol de la Vila d'Ontinyent (Zalbidea, 2010: 89).

Es van poder estudiar, durant el procés d'intervenció restauratiu que es dugué a terme l'any 2010, les pintures del pis inferior, les que representen arquitectures i les de la primera planta on hi ha fragments de figures de sants.

La restauració plantejada per a les tres obres, va ser una intervenció conservativa, doncs la intenció era conservar els estrats que conformen la pintura, evitant intervenir a l'aspecte estètic, solament amb una mínima reintegració cromàtica. El resultat facilita tant la conservació com la lectura de l'obra.

<sup>203</sup> Segons informació consultada a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana, [http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=151](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=151) [Darrera consulta 08.07.2010].

**Pis superior. Escenes de sants**

Font: A. Rubio 2010

Vista general de les pintures del pis superior i dreta detall de la tècnica, morter i execució de la pinzellada

**Estat de conservació**

Les pintures es troben ubicades en un dels paraments verticals de l'antiga capella d'aquest edifici. Presentava un estat de conservació greu, degut a un important problema de consolidació dels estrats de suport, que es trobaven separats del mur. El problema es veia agreujat per les diferents picades en el morter superficial, fetes per tal que agafés el nou morter que ocultaria el conjunt. Aquesta ocultació, ha afavorit la conservació de la pintura al llarg del temps, però ha empitjorat i agreujat diferents patologies i alteracions. També la capa pictòrica presentava abundants pèrdues de color, fet que havia estat provocat pel continu llavat al qual n'havia estat sotmesa.

Aquest espai durant un temps no va conservar tots els murs i cobertes, fet que feu que estigués a l'aguait de factors externs de deteriorament com el vent i la pluja, que provocà la dissolució de l'estrat de color i la pèrdua dels diferents lluits de preparació.

El procés de restauració escomès ha estat el mateix que al pis inferior, donat que les característiques dels morters i les patologies han estat similars.

**Anàlisi estilística**

La composició representa el martiri de San Sebastià, que presenta el cos cobert per sagetes. A la part dreta, separat per unes gruixudes línees verticals en blanc i negre, apareix representat un cavaller (potser qui va encarregar l'execució de l'obra) del qual, poques restes de policromia es conserven. Junt a ell la figura va acompanyada d'un àngel el qual sembla beneir el moment. Tota l'escena es desenvolupa davant un parament que imita carreus.

**Anàlisi de components**

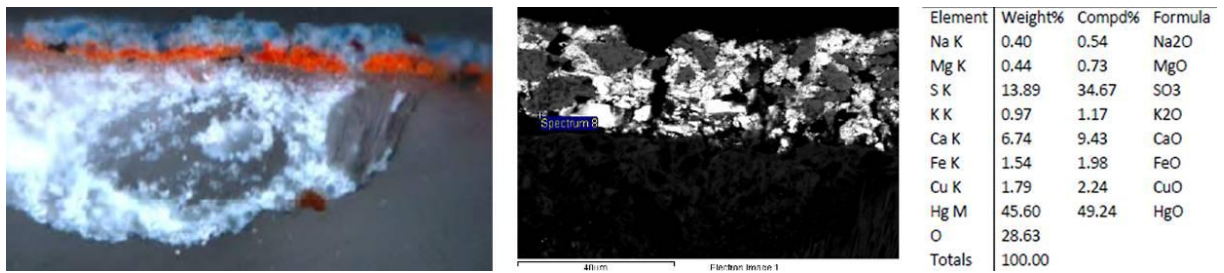
Les pintures es troben executades mitjançant la tècnica al tremp sobre un estrat d'algeps mesclat amb sorra. La paleta de colors utilitzada es molt sumària.

Hi ha fonamentalment color roig, blanc i negre, s'introdueixen altres tonalitats com el blau i el colors taronja i ocre a les representacions figuratives. I el color negre en els perfils de les figures.

Es va realitzar un estudi analític a partir de mostres de materials extretes de l'obra, per identificar la tècnica emprada, els morters i alguns dels pigments (Zalbidea, 2010).

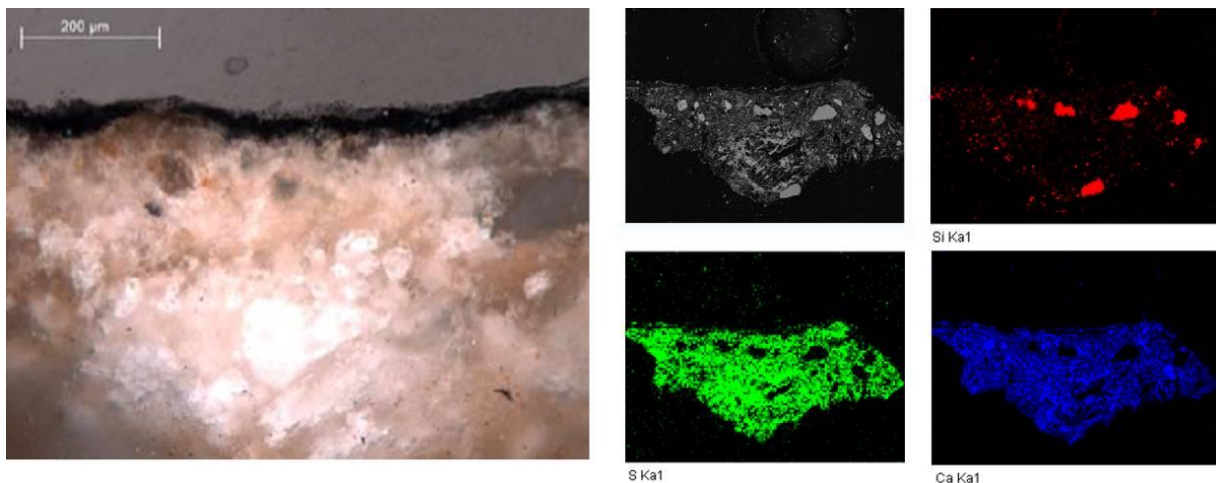
Amb l'estudi s'ha determinat que la capa pictòrica és un estrat superficial de textura molt fina i de reduït espessor (15-60 µm), que s'aplica sobre un morter de guix, amb minerals silícics.

S'han identificat a l'estrat pictòric els pigments minerals, blau atzurita i blanc de plom, així com grans aïllats de color vermell, òxid de ferro (hematites), minerals accessoris de l'atzurita (quars) i calcita, com a carrega i/o mineral accessori. A la composició de l'estrat vermellós subjacent s'ha detectat calcita i guix com a carregues, i com pigments emprats el vermell i les terres roges (Zalbidea, 2010: 92).



Font: Zalbidea 2010

Estratigrafia de la mostra de la policromia blava. S'observa el morter, la capa de roig i a sobre l'atzurita. A la dreta, imatge de detall obtinguda amb el SEM i la quantificació d'elements existents



Font: Zalbidea, 2010

A l'esquerre, imatge de l'estratigrafia del morter i capa de color negre A la dreta imatge obtinguda amb el SEM i distribució d'elements del morter: dalt a la dreta detecció de Silici, a sota a l'esquerre, identificació del sofre, i a la dreta la de Calci. Es tracta d'un morter de guix (S, Ca) amb àrids (Si).

### **2.2.3. Pintures geomètriques**

Com s'ha explicat aquestes pintures no responen a trets lineals gòtics. Són estructures pictòriques monocromàtiques o bicromades, de les quals es desconeix la data d'execució, i es localitzen a ambdós Palaus de la Vila, de Catí i d'Ontinyent.

## CATÍ. Palau de la Vila. Llotja

### Edifici



Font: A. Rubio 2008

Vista general de la sala. Al la dreta detall dels dissenys monocroms

La població de Catí és una mostra excepcional d'assentament posterior a la reconquesta, que conserva intacte el seu traçat urbanístic i diverses mostres d'arquitectura d'aquesta època, que la feren mereixedora de la declaració de Conjunt Històric artístic.

La casa Llotja de la Vila, del x. XV, és un dels ajuntaments millor conservats i documentat de tots els medievals valencians, i està catalogada a més, com a Bé de Rellevància Local<sup>204</sup>. Des del 1417 i fins 1428 van durar els preparatius per a la construcció de l'edifici, dut a terme per Bernat Turó i els seus fills, naturals de Traiguera. La construcció presenta una estructura mixta, de combinació de llotja amb vivenda senyorial, similar als de Morella i Vilafranca. El 1437 a la part inferior es feren portes, finestres i cancell, habilitant el baix com carnisseria comunal; les parts posteriors i altes com a almodí, i les parts inferiors com presó.

La planta baixa té a la meitat davantera un gran espai cobert, configurat per quatre arcs que arranquen d'un pilar central, i dos arcs apuntats a la façana. El pis primer i principal on es troben les pintures ocupa tota la superfície de la llotja inferior, i presenta enteixinat de fusta, on queden poques restes de policromia originals -de triangles de color blanc als tapajuntes-, i dos finestres biforades d'acurada factura.

### Murs laterals. *Dibuixos vaixells, architectures i animals. Grafits*

#### Introducció historicoartística

Les restes pictòriques, figuracions monocromes esquemàtiques en roig, i altres fets amb grafit, es localitzen als paraments laterals. Aquestes decoracions recorden per la factura monocroma i l'execució, als trobats al Palau de la Vila d'Ontinyent, i que s'estudien més endavant.

<sup>204</sup> Informació disponible a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat Valenciana. [http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=1168](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=1168) [Darrera consulta el 17.06.15]



No es sap la data d'execució de les pintures, tot i que es coneix que són com a mínim de meitat del s. XV, conviuen amb exemples posteriors, com són les inscripcions en color roig en un dels murs laterals on apareix incompleta, però es pot intuir que diu "*Estos cavalletes se hizieron en el año de 1773*", superposades matèrica i temporalment.

### **Estat de conservació**

La pintura es troba restaurada. Es realitzà una primera intervenció a la dècada dels 90 del s. XX sols a les pintures, i l'any 2013 amb motiu de l'exposició *La Llum de les Imatges "Pulchra Magistri"*, de la que la Llotja fou seu, es va intervenir arquitectònicament tot l'edifici. L'estudi que ací es presenta es realitzà l'any 2008, entre les dos intervencions, abans de la restauració definitiva, i de l'aspecte que presenta a hores d'ara.

### **Anàlisi estilística**

Es troben tres àrees narratives on hi ha elements pictòrics executats amb traços rojos, pintures murals monocromàtiques.

Estan realitzades emprant terres roges, de les quals es desconeix l'episodi que descriuen. Presenten un traç ferm i continu, ja siga a les representacions més grans de més de 2 m d'amplària, com a les més menudes de pocs centímetres. Els fons de les decoracions s'omplen amb grafismes paral·lels i creuats, pel que sembla de forma arbitrària, no és llavors, una representació realista.

Es representen tres conjunts distints: a la part superior la representació d'uns castells, i a la inferior a l'esquerre un grup heterogeni d'elements executats de forma individual, i a la dreta un vaixell.

El conjunt superior és el més extens, on figuren dos castells. El de l'esquerre en una vista en perspectiva, el castell està tancat, mentre que a la dreta és gran castell vist longitudinalment amb quatre torres i muralles extenses. A aquest castell hi ha tres representacions humanes, molt burdes però significatives, es tracta de tres cavallers abillats per a la batalla, amb armes (ballestes, espases), escuts i banderins, i barrets amb plomes; un d'ells penja d'una forca i els altres dos puguen per una escala fins a la part més alta del castell.

El cos inferior té dos zones diferents: a la dreta hi ha un grup de cinc elements, on es veuen dos aus, una sembla un gall d'indi i l'altra un ocell comú que porta penjant un element no identificat (te forma que recorda una campana decorada), hi ha un animal, que pareix un insecte pla i llarg, de sis potes i la cua roscada, també hi ha un element simbòlic, una creu a mode de custòdia. A la zona de la dreta es veu un vaixell amb les veles desplegades, nombrosos remes, i que porta un bot agafat al casc.



Font: A. Rubio 2008

Vista general del dissenys monocroms a la part superior



Font: A. Rubio 2008

Detall del vaixell i dels personatges

### **Anàlisi de components**

La factura de la construcció de l'edifici és de carreus a la façana i zones sustentants, i de maçoneria amb argamassa de calç a la resta de paraments. Es desconeix la composició, el morter sobre el que s'executaren les pintures, i també l'aglutinant de les pintures roges. Per les característiques òptiques dels materials colorants fa pensar que, els pigments emprats per a les mateixes serien els òxids de ferro rojos.

## ONTINYENT. Palau de la Vil·la.

La presentació de l'edifici d'aquest conjunt ja s'ha vist al punt anterior. Es presenta ara un segon exemple de pintures murals que respon als trets esmentats, en aquest cas però bicromat.

### Pis inferior. *Dibuixos d'arquitectures*



Font: A. Rubio 2010

A l'esquerre vista general de les pintures del pis inferior , centre i dreta detall de l'execució de la capa de policromia

### Estat de conservació

Aquest conjunt pictòric s'ubica a la zona de l'entrada del Palau, a la planta baixa, en un dels murs que sembla ser l'antiga muralla que cercava la Vil·la.

L'obra es mostrava recoberta per morters i capes pintures superposades de diferent natura, que va ser necessari eliminar per tal de poder analitzar l'estat de conservació de les pintures subjacents, sols visibles en menys del 25% del total. Aquesta era una de les principal patologies junt amb les mancances de l'últim estrat de morter. Aquest semblava haver estat retallat en algun moment, amb la intenció de obrir elements de pas en aquest mur. Actualment aquestes obertures es mostraven ja cegades, mitjançant rajola disposada a mode d'isòdom, i amb un rejuntat recobert per algeps. També els morters presentaven disgregació de components, a més de fragmentació i desadherència d'estrats.

Després de l'estudi fotogràfic de tot el conjunt, i l'analític de materials compostius a partir de mostres extretes de l'original s'inicia la intervenció sobre el suport i la policromia. Aquesta intervenció consistí en els processos de: consolidació de morters i policromies, eliminació de morters afegits, neteja, i reposició dels faltants volumètrics amb morters compatibles preparats amb quarsita superventilada, putzolana i calç grassa.

Per altra part la reintegració cromàtica, es va realitzar amb tècnica aquosa emprant aquarel·les, aplicades amb un criteri diferenciador mitjançant *tratteggio*.

Per acabar es va dur a terme una consolidació final mitjançant un producte organo-silícic, un silicat d'etil per tal de donar cohesió i solidesa a les partícules de color i als morters, els quals es disgregaven amb facilitat.

### **Anàlisi estilística**

El conjunt pictòric com la resta de policromies identificades, tampoc no ens va arribar complet. La figuració sembla descriure el que era el plànol de l'antiga vila, cercada per la muralla, amb la seua porta d'accés en la part mes baixa i diferents vivendes en l'interior del recinte, a mes de l'església amb el corresponent campanar.

Tot el dibuix està construït amb dos colors, negre i roig, amb traços molt gruixuts i continus, amb poca modulació de la pinzellada

### **Anàlisi de components**

Els murs estan fets de tàpia, estructura visible al llenç exterior que té fins a 40 cm d'amplària<sup>205</sup>. Presenten nombroses obertures, originals com les troneres -ocultes posteriorment-, i no originals com les fetes per a la inclusió de nous elements com finestres, i portes.

Aquestes son pintures executades al sec, amb la tècnica al tremp sobre morter de guix. La paleta de color ja esmentada, queda reduïda a roig terròs i negre cabó.

---

<sup>205</sup> Aquesta tècnica de construcció fou una de les difoses per a recintes defensius en Al-Andalus per la seua estabilitat, plasticitat i resistència front atacs (Gurriarán, 2002).

#### **2.3.4. Pintures decoracions arquitectòniques**

A continuació es descriuen les restes de pintures gòtiques d'època lineal que s'ha pogut identificar en conjunts pictòrics on únicament hi ha pintura decorativa de tipus arquitectònic, (aquelles localitzades en edificis on també hi ha escenes figuratives, ja s'ha presentat anteriorment).

Aquest és un grup reduït, on s'hi troben principalment tres tipus de decoració: perfilats de carreus, decoracions a les voltes (com són els cels estrellats i els fingits de entaulellat), i les decoracions de nervadures. Es descriuen les decoracions i es llisten els edificis on s'han localitzat.



La pintura mural a l'arquitectura és, sovint, una solució econòmica per a la substitució de materials nobles, costosos d'importar d'altres terres, com marbres, alicatats i tapissos (Rallo, 1999: 68). Permet una gran varietat de combinacions compositives i una versatilitat de variacions sobre un mateix tema, al temps que és icònica, te caràcter laic i és adaptable a qualsevol espai, a diferència de la majoria dels conjunts figuratius estudiats. Fins ara presenta gran profusió i representacions de motius que permeten dissenys geomètrics il·limitats en paraments de totes les mesures. El pintor amb un ofici ben après, policromava els paraments d'una construcció, on els promotors preferien aquest tipus d'ornamentació per diverses raons, per les modes o per l'abaratiment esmentat dels materials. Entre els motius representats hi ha els temes geomètrics, florals, zoomorfs, antropomorfs, arquitectònics, etc. Entre aquests últims destaquen els **entaulellats i les llaceries**, motiu més significatiu de l'art mudèjar (Rallo, 1999: 73)<sup>206</sup>.

Ja s'han citat algunes d'aquestes obres, coexistents amb altres de figuratives, com són les de l'església de la sang de Lliria, i les del convent del Carme a València. A aquestes s'han d'afegir les de Borriana<sup>207</sup>, on hi ha entaulellats a la volta de l'absis de l'església del Salvador, i les de l'església de Santa Maria de Sagunt, a les capelles, on les voltes estan ocultes sota el revestiment barroc (Zaragozá, 2000: 75). En aquesta volta construïda amb rajola disposada a rosca, la capa pictòrica cobreix la plementeria imitant a una fàbrica de rajola.

**Perfilats de les juntes de carreus.** Suposen un senzill i imaginatiu disseny per conservar i dignificar el parament d'obra construïda amb carreus<sup>208</sup>. Als carreus, sobre les juntes existeix una preparació de calç sobre el morter i el perfilat en negre. Aquests acabats responen a més d'un motiu decoratiu, a una necessitat constructiva de protecció. Així, en una fàbrica de paredat, el morter de junta rebleix l'espai entre carreus i permet el creixement de la construcció. Els materials d'aquests morters són normalment calç aèria i àrid de granulometria variada (Vendrell 2010: 39), en una proporció pobra en calç, per tal d'aconseguir un morter que sòlid que no frueixi mentre es fa créixer el mur. Aquesta barreja dona com a resultat un morter poc plàstic i amb poca retracció, que carbonata lentament. Com que la cohesió dels morters augmenta durant el procés i fins la completa carbonatació, calia protegir-los dels factors externs (com són l'acció mecànica i ambiental -pluja a l'exterior- i l'acció antròpica) fins que el primer mil·límetre en contacte amb la superfície es trobava carbonatat.

<sup>206</sup> Carmen Rallo presenta un ampli estudi pel que fa a temàtiques a la pintura de lo morisco, i cita Lampérez (1930), qui defineix el llaç, base de la decoració de llaceries com el: "...poligono estrellado de 4,6,8,...lados que se entrelaza y prolonga más allá de sus lados" que es repeteix fins formar la composició total és el motiu més significatiu de l'herència de l'art musulmà a l'art mudèjar, que apareix en tot tipus de material, des de les enquadernacions, teles, teixinats, taulelleria, ceràmica, arquitectura, etc. Aquest llaç pot ser simple si està format per un tipus de polígon, o doble si en té dos.

<sup>207</sup> Com explica Zaragozá a la seua obra "*Arquitectura gòtica valenciana*" (2000: 53), l'església del Salvador de Borriana és un temple d'una sola nau, amb absis poligonal de set costats en els que es situen cinc capelles radials, (de set costats) i dos torres, una d'elles inacabada. El que resta de la construcció medieval està coberta amb una volta de creueria amb "plementos de ladrillo tomados a rosca". Davant el plantejament gòtic de l'església, únicament la decoració escultòrica recorda la tradició romànica i testimonia les dates de la seua construcció. Les columnes bessones de les embocadures de les capelles, l'anellat de les altres columnes o la decoració de les impostes amb palmetes i cintes perlades, ens duen a una cronologia de mitjans del s. XIII. Basant-se en notícies documentals i en comparacions amb altres esglésies, Josep Lluís Gil i A.J. Pitarch han indicat que la capçalera de l'església es pot datar de la dècada de 1240-1250 encara que els obres no quedaren acabades fins 1330. De ser així, l'església del Salvador de Burriana es converteix en un dels primers, sinó el primer, dels exemples que mostra en terres de la corona d'Aragó una arquitectura netament gòtica amb un programa arquitectònic complex. Suposa una notable novetat en l'àmbit del gòtic meridional per la introducció de les innovacions tècniques de la volta de creueria associada a la nau única.

<sup>208</sup> Aquest motiu ja s'ha explicat a la Catedral de València, però es repeteix ací per a la seua correcta ubicació dins aquest grup de decoracions.

Aquesta protecció és l'origen dels encintats perfilant les juntes de carreu, en els murs de construcció regular, de files de carreus ben disposades amb límits verticals i horitzontals ben definits. Com s'ha descrit consisteix en l'aplicació sobre les juntes de carreu d'una capa de morter ric en calç a mode de preparació fina, amb un acabat allisat per tal de tancar els porus, i aconseguir una superfície compacta que carbonata més ràpidament. Sobre aquesta preparació es perfila la fàbrica de carreus amb una línia forta emprant pigment negre.

Aquests perfilats de carreus o junta gòtica que recobria originàriament la major part dels murs de carreus gòtics, servia a més per posar ordre als murs, igualar visualment les quantitats de morter i harmonitzar les possibles irregularitats dels materials constructius. Enllaça a la mateixa vegada elements arquitectònics de tipologies distintes, resulta així una resposta de disseny senzilla i imaginativa per a dignificar una paret pobra<sup>209</sup>.



Font: A. Rubio, 2015

1 i 2. Catedral de València. Cambra secreta i mur a l'interior de la portada gòtica.  
3 i 4. València. Convent del Carme. Refectori i aula capitular.

S'han localitzat moltes restes d'aquest tipus de decoració murera a edificis religiosos, be siguen esglésies com convents. El més complet conjunt conservat que ajuda a fer-se una idea general del que serien els murs gòtics, són els de la cambra secreta de la catedral. A tots els ja citats com aquest i el de Carcaixent on hi ha restes junt a la portada d'entrada, i el l'interior de sant Joan de l'Hospital, s'han de sumar les traces de juntes de carreus localitzades a València a les esglésies de Sant Martí – descobertes durant les obres de la llum de les imatges-, a la de Sant Nicolau i Sant Pere Màrtir, on es conserven sota la decoració pictòrica de les voltes i paraments laterals, i localitzada durant les obres

<sup>209</sup> Text extret de pamflet informatiu de l'ajuntament de Barcelona. "La junta gòtica. Una lliçó per al disseny contemporani", signat per Lluís Pau.

de restauració d'aquestes pintures<sup>210</sup>; i al claustre del Convent de Sant S. Domènec<sup>211</sup> també a València, i al convent de Sant Jeroni de Cotalba<sup>212</sup>, a Alfauir.

Altra solució econòmica a la substitució de materials nobles és la imitació de marbres, molt costosos d'importar i manipular. Amb el mateix format que els **carreus**, les superfícies arquitectòniques han sigut policromades **imitant marbres**, de distints colors, per fer dignificar espais, separar àrees o simplement per decorar. Aquest tipus de carreus policromats s'han localitzat en dos conjunts a València i ja estudiats, a l'església de **Sant Joan de l'Hospital**, a la part externa de la capella de Sant Miquel; i al **convent del Carme als dormitoris**, a la zona que correspondria a la cambra del prior. Més enllà del nostre territori s'ha identificat aquest tipus de decoració a altres edificis de l'època com és el cas del monestir de Poblet, a Tarragona.

Dins els edificis religiosos, i en concret a les esglésies de tipus de reconquesta, existien decoracions bicolores on el motiu eren **barres** repetides **de color**. Aquest tipus de decoració ja s'ha exposat als casos de l'església de **Sant Joan a València** i a l'ermita de **Sant Feliu de Xàtiva**, i la de Cogullada on encara estan ocultes. A aquestes tres s'ha de sumar el de l'ermita dels Sants Joans d'Albocàsser<sup>213</sup>, on en una intervenció anterior varen ser trets a la llum, junt a restes d'escuts on no s'ha identificat l'emblema que representen. Aquesta policromia mural gòtica original que es conserva, no s'estén mes d'un metre lineal, i es troba a l'extradós del arc toral a la part de l'epístola.

Com a decoració arquitectònica particular que es repetirà des d'aquest moment, és la **volta estellada** de l'església de Santa Maria de Morella<sup>214</sup>. S'inclou aquest edifici en la relació d'obres perquè es considera com pintura mural d'aquesta tipologia. Cal anomenar el cor a més la importància de les

---

<sup>210</sup> Aquesta restauració de les pintures murals de la volta s'estan duent a terme dins el projecte executat per la Universitat Politècnica de València "*Restauración de las pinturas murales, esculturas y revestimiento ornamental de la nave central de la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y Sant Pedro Mártir de Valencia...*", dirigida per al Catedràtic Na Pilar Roig on l'autora d'aquesta tesi participa, i per aquesta raó s'ha tingut accés i s'ha pogut documentar aquest material. Per a més informació consultiu [http://www.irp.webs.upv.es/ficha\\_contratos.php?lang=es&id=205](http://www.irp.webs.upv.es/ficha_contratos.php?lang=es&id=205).

<sup>211</sup> El claustre del Convent de Sant Domènec de València és, arquitectònicament, el de major interès en terres valencianes, donat que conserva moltes capelles annexes i una bellíssima Sala Capitular. Les obres del claustre degueren iniciar-se al voltant de l'any 1300 (Zaragozá, 2000: 89), algunes de les traceries ja flamígeres indiquen que es continuava treballant al segle XV. La sala capitular és una dels més bells espais de l'arquitectura gòtica valenciana, la construcció de la qual fou costejada per Pere Boïl, majordom de Jaume II, es dugué a terme entre 1310 i 1320, donat que consta que en 1321 ja estava acabada.

<sup>212</sup> El convent es començà a construir el 1388 per ordre d'Alfons el Vell, sobre altres edificacions d'alqueries ja existents. A l'església, revestida en època barroca, la major part de la superfície dels paraments originals i elements decoratius es troben ocults per lluïts i una capa de pintura. Hi ha però algunes zones ja descobertes, que deixen vore els perfilats de carreus, en alguna de les capelles laterals del costat de l'epístola i en la zona baix el cor

<sup>213</sup> En Joan de Brusca rep el 25 de gener de 1239 la Carta Pobra d'Albocàsser i feu edificar l'ermita en aleshores extramurs del nucli de població. Presenta planta del tipus Reconquesta, una sola nau amb tres arcs torals apuntats que sostenen tres voltes de fusta, a dos aigües, porta de mig punt de grans dovelles i quadrada arrabada amb ornaments llaurats en pedra on s'observen elements vegetals i geomètrics. encara conserva elements decoratius mobles gòtics de molta importància, com son el retaule realitzat per Pere Llembrí, una talla de S. Joan Baptista, així com el sepulcre d'En Joan de Brusca

<sup>214</sup> L'església de Santa Maria de Morella es començà en 1273, encara que es coneix de l'existència de preparatius des de 1265. L'obra va ser plantejada durant l'arxiprestat de Domènec Belltall (+1292), clergue d'una influent família on hi havia abats i homes de lleis, i que havia sigut rector de Borriana fins 1252. Les obres continuaren fins 1311, any en que fou beneït el temple. L'última pedra la col·locà Pere II en 1343. L'església és de tres naus i quatre trams, les naus rematen en tres absis poligonals dels quals el central és de set costats. Tota l'església està construïda amb excel·lent treball de picapedrers i amb un gòtic madur, com denoten les elegants voltes de creueria, els pilars fasciculats, els rosetons o els absis amb contraforts. Tot i això la decoració delata arcaïsmes decoratius de tradició romànica, per els basaments geomètrics sobre els que s'alcen els pilars, així com la decoració dels capitells.

obres policromades de l' escala i rerecor, tot i que no s'entra al seu estudi. La seua execució és més tardana però l'estètica i tècnica, són semblants a les utilitzades en peces i pintures gòtiques lineals.

Altres decoracions són les que ornen elements com arcs i columnes, amb **bandes de colors** plans o representant **vegetacions** com és el cas vist dels arcs a les capelles laterals de la catedral de València, i altres com les restes de policromies que es conserven a les finestres gòtiques de l'església de Santa Caterina d'Alzira.

#### **2.3.4 Pintures desaparegudes o per descobrir**

A continuació es descriuen un grup de conjunts arquitectònics on es té notícia que van existir pintures murals i que a hores d'ara no s'han tret a la llum, o que senzillament han desaparegut per haver-se enderrocat els edificis sense la seua salvaguarda.



### Desaparegudes:

Existeix documentació oral o escrita de l'existència de policromies ja desaparegudes, per canvis de moda o per l'assolament dels edificis que les alberguen.

A la província de Castelló, a **Todolella**, a l'antic poblat de Saranyana on es sap de l'existència al passat de pintures murals a l'absis de l'església. A la província de València es troba **Sagunt**, on a l'**església del Salvador**, existeixen notícies (Mateu, 1926: 205)<sup>215</sup> del fet que s'havia manat esborrar les pintures murals que hi havia junt al púlpit, representant San Sebastià, es desconeix però si eren gòtiques.

A la ciutat de València hi ha notícies sobre l'existència de pintures murals a la Casa de la ciutat, al saló dels Jurats. Serra Desfilis (2013: 349) explica com el consell havia acordat el 1392 decorar alguns dels murs amb pintures murals que representaren amb epitafis i inscripcions el Crucificat i de l'Àngel Custodi protegint la ciutat per disposició divina<sup>216</sup>.

### Per descobrir:

Hi ha conjunts pictòrics on es té notícia de l'existència de pintures als murs de l'edifici que les alberga. S'entreveuen entre les capes afegides o hi ha cales de prospecció fetes que així ho testimonien, tot i que es desconeixen les dimensions totals que podrien ocupar.

Aquest grup estaria format per les pintures de la capella del **Monestir del Puig**<sup>217</sup>, ocultes rere capes de morters i una gran pintura d'oli sobre llenç que al moment que es va visitar el monestir<sup>218</sup> cobria quasi tot el parament murer; a **Carcaixent** que s'han pogut visitar i s'estudien a aquest treball les restes visibles i les empremtes de les policromies sota les capes afegides de calç; a **Llutxent** les pintures del Palau Castell, descobertes parcialment però encara per treure a la llum la totalitat del conjunt; i per acabar les de l'ermita de **Sant Blai d'Aiora** (Zaragozà, 1980: 5) de les quals es té notícia d'algunes cales de prospecció fetes amb resultat satisfactori<sup>219</sup> pel descobriment de grafitis figuratius, i on al moment de la finalització d'aquesta tesi s'estan iniciant treballs de restauració a l'edifici, que prometen més dades interessants.

<sup>215</sup> F. Mateu Llópis, al seu article al *Boletín d'excursiones* de 1926 descriu com: "... En el último tercio del siglo XVI y primeros años del XVII hubo pinturas murales a lo que se prestaban los muros desprovistos de vanos..." i en la nota al peu n.4 especifica: "... (4) En 1619 se ordena "que se quiten las figuras que están encima del arco de dicha capilla ..." y que "las pinturas de San Sebastian que estan junto al pulpito en el lltar que decian de la peregrina las borren, ... Arch. Çur. Val. Vis. tomo H 119, f. 648".

<sup>216</sup> Les pintures s'arribaren a executar i Serra descriu com "... El conjunto de pinturas murales de ambas salas fueron obra del pintor nórdico Marçal de Sas, y mostraban en el frente principal de la Sala el Juicio Final, con el Paraíso y el Infierno, y en el muro de la Cámara del Consejo Secreto la Majestad divina y la imagen del Ángel protector de la ciudad, intercediendo por ella y otras figuras". Sobre la factura de les pintures descriu com "... las pinturas murales, en las que aplicaron plata y pan de oro además de los colores, debían de servir de fondo al retablo "dorado y bello" del altar de la Cámara del Consejo Secreto, por el que se pagaron 90 florines en 1397".

<sup>217</sup> Dins l'edifici del Reial Monestir de Santa Maria hi ha el monestir mercedari fundat al s. XIII, que presenta però modificacions posteriors dels segles XVI i XVIII. L'edifici va ser abandonat a la desamortització de 1835 i va ser cedit a l'ajuntament el 1842 tenint usos administratius municipals. A partir de la guerra civil va ser carcel i va ser tornat al 1948 a l'ordre mercedària qui té la propietat legal des del 1967. Les pintures detectades s'ubiquen a la primera capella del costat de l'epístola. De les policromies tretes a la llum hi ha una cala de un 0,30 m<sup>2</sup> on apareix part del morter original molt picat i s'aprecien restes de morters superposats. Si s'observa amb deteniment existeixen restes de policromia, una banda grisa horitzontal i en vertical una distinció entre colors de fons i alguna pinzellada amb formes orgàniques no identificades.

<sup>218</sup> Visita realitzada el 18.04.15.

<sup>219</sup> Segons conversa mantinguda amb l'arquitecte responsable de les cales, Arturo Zaragoza.

## CARCAIXENT. Cogullada. Ermita de Sant Roc de Ternils

### Edifici



Font: A. Rubio 2015

Vistes generals de l'Ermita. Exterior i interior

Es tracta d'un temple de primera època gòtica, dels de tipus de reconquesta, la construcció del qual deu remuntar-se als segles XIII i XIV. Està catalogat com a Bé d'Interès Cultural per la Generalitat Valenciana amb el codi 46.20.083-008<sup>220</sup>. De planta rectangular sense creuer, té quatre arcs de diafragma apuntats que presenten motlures a l'alçada on sobreixen des del mur, formen així una sort de les pilastres a la part que comparteixen el parament. Te unes mides exteriors de 21 x 9,20 m (Garín, 1971: 8). La construcció és de carreus als contraforts i a les zones de càrrega; als arcs i als angles, que es combina amb tàpia formigonada als paraments laterals. A les zones baixes sembla contenir més calç, i menys a les zones altes, visibles a l'exterior de l'edifici. La tapia a la part inferior presenta un àrid gruixut i restes de crosta de calç (Gurriarán, 2002: 569)<sup>221</sup>.

Als peus de l'ermita la façana actual es conserva la portada d'arc de mig punt, amb columnetes als laterals. L'obertura original però, es trobava al quart parament del costat de l'epístola, on a l'interior de l'edifici queden les restes dels tancaments originaris.

L'edifici va ser restaurat als anys 80 del segle XX i en aquesta actuació es van intervenir les cobertes i paraments laterals, a més del enteixinat de fusta. El enteixinat de fusta de doble vessant conserva restes de policromia de motius mudèjars, que a l'exterior remata sobre els contraforts amb atovons de dos colors, distribuït en formes també d'influència àrab. A l'interior l'espai es distribueix segons la disposició dels arcs diafragmàtics.

<sup>220</sup> Disponibilitat de la fitxa de la catalogació a la Web de la Direcció General de Patrimoni de la Conselleria de Cultura [http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=55](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=55) [Darrera consulta el 15.03.15].

<sup>221</sup> Segons explica l'autor, a les parts baixes de la tàpia s'utilitza més quantitat de calç, i descriu la tècnica de la crosta de calç, amb la qual es remata superficialment la fàbrica encofrada, diu així "... Para ello, se podía optar por dos métodos de acabado superficial para la fábrica encofrada, dependiendo de si se decide aplicar un enlucido o no. Parece ser bastante común en hormigones calizos, como han propuesto algunos autores, sobre todo en obras militares, la terminación de las tapias mediante la propia superficie que se obtiene al desencofrar. En este caso, la debida resistencia e impermeabilidad de la epidermis se lograba bien mediante el exudado de la cal hacia el exterior debido al apisonado de la mezcla, bien mediante el chapeado con costras ricas en cal sobre la superficie interna de los tapiales, circunstancia, esta última, asociada a la técnica del calicostrado y que conlleva la fabricación simultánea de fábrica y revestimiento"



Font: A. Rubio 2015

Detalls dels materials de construcció: carreus i tapia amb crosta de calç

### Introducció historicoartística

La ermita de san Roc en Ternils, al poblat de Cogullada, Carcaixent, es va establir com parròquia sota l'advocació de sant Bartomeu, en una antiga alqueria islàmica on es reunien els primers feligresos repartits per el terme de l'Horta de Cent, dependent d'Alzira (Desfilis, 2007). Existeixen notícies de la realització d'obres en la segona meitat del segle XIV, en 1378 consta ja una restauració a càrrec d'Alzira (Garín, 1971: 8) i també està documentat que va tindre al menys tres altars i una confraria de sant Agustí a principis del segle XV. Sota l'amenaça de les crescudes del riu Xúquer va sofrir l'abandonament i va acabar essent ermita, passant el culte primer a Cogullada i ja en 1573 a la parròquia de Carcaixent.

A l'exterior s'observen als carreus sobretot dels contraforts, nombroses marques de picapedrers. A més a la façana, al voltant de la porta d'accés, s'observen escasses restes de policromia de les juntes de carreus, línies negres sobre fons blanc, motiu molt repetit a altres edificacions.

L'especial interès d'aquest edifici, arrela en el fet que no va estar revestit de decoracions barroques com ocorregué amb la major part de temples d'aquest temps. Si va estar però, emblanquinat repetidament, ocultat les possibles policromies que el decorarien.

Hi ha elements constructius que han canviat d'ubicació i han deixat visibles les petjades a la construcció. Són així la porta original d'accés esmentada al costat de l'epístola; al costat de l'evangeli al parament quart, els vans d'una porta i una finestra tapiades actualment; al parament primer una portada també tapiada de tipologia gòtica, però factura més tardana feta d'algeps<sup>222</sup>. Decoraven l'església pintures murals i policromies a l'enteixinat. Aquestes decoracions importants i originals, ja citades per Garín<sup>223</sup> de les quals són observables i conservades les policromies de

<sup>222</sup> Per a més informació sobre les portades gòtiques d'algeps vegeu Giner (2007) "El Yeso en la arquitectura tardogòtica valenciana".

<sup>223</sup> (Garín, 1971: 9) cita "Hay otras pinturas y dibujos, blasones de las barras de Aragón, quizá, en las maderas de la cubierta, poco visibles desde abajo".

l'enteixinat. Enteixinat que va ser restaurat recuperant a les bigues els elements decoratius de barres i escuts, i cintes entrellaçades, no va ocórrer el mateix a les corretges i altres elements de fusta.

De les pintures, ocultes hui baix capes de pintura, es tenen algunes referències bibliogràfiques que palesen els avatars que han sofert. En 1908 Roc Chabàs parla de la seua existència, perduda baix capes de calç, i Elias Tormo (Tormo, 1929: 435) qui diu que “...*En la igl. que fue del pueblo de Ternils, despoblado hace muchos siglos, junto al Júcar a 2 km, apenas se conservan ya unas pinturas murales de la Edad Media*”. D. Felipe Garín<sup>224</sup> explica com l'arabista carcaixentí D. Julián Ribera, va anar descobrint les pintures al costat de l'evangeli, baix la capa de calç, apareixent així un Sant Sopar on hi havien els noms dels apòstols als peus de cada figura. Posteriorment aquestes pintures foren cobertes de nou amb una capa de calç<sup>225</sup> que encara hui les oculta impeditint la seua conservació i contemplació òptima.

A l'estudi visual exhaustiu que s'ha realitzat el mes de març del 2015, s'ha pogut detectar restes de policromia en diversos llocs, sota capes de calç afegides. S'han localitzat restes al costat de l'evangeli als paraments tercer, quart i cinquè, i a totes les pilastres i mènsules, a més dels arcs tercer i quart. També al costat de l'epístola al parament cinquè corresponent al presbiteri, a les pilastres una, tres i quatre, i als arcs tercer i quart. A més, també s'han trobat traces policromes al mur capcer corresponent a l'altar major.

Es descriuen a continuació aquells elements més significatius.

---

<sup>224</sup> (Garín, 1971: 9) nomena al seu text que no existeix data d'aquesta intervenció.

<sup>225</sup> Segons la parla popular, quan En Julian Ribera va acabar de descobrir les pintures i li va assegurar a l'ermità que allí habitava que ja no tornava més, aquest va agafar un poal de calç i les va tornar a cobrir. (Font: Vicent Guerola, en conversa mantinguda el dia 23.02.2015).

**Costat de l'evangeli. Parament tercer. Límit superior del sòcol**

Font: A. Rubio 2015

Vista detall de la policromia negra i de les restes que s'entreveuen sota les capes de calç

**Estat de conservació**

L'estat de l'edifici és òptim gràcies a la última intervenció duta a terme, on s'eliminaren problemes d'accessos d'humitat, ja fos per filtració o capil·laritat. Existeixen evidències de filtracions d'aigua des de les cobertes en forma de xorraries sobre les capes de calç.

La policromia existent que s'entreveu, es troba oculta sota varies capes de calç que s'han conservat de forma diversa depenent del pigment que cobrien.

Existeixen restes de morters antics i elements elèctrics afegits a la última intervenció.

**Anàlisi estilística**

Sols es distingeix a una alçada d'uns 2 m, una línia horitzontal negra al lateral dret. A la part central del parament, aquesta línia desapareix i s'intensifica en un blanc més fort un element no identificat. Sota la calç hi ha un requadre que emmarca un altre element no identificat, que està rematat lateralment per dos elements en forma de gota. A la part superior també sembla que hi haja més tipus d'aquestos elements, però no es pot afirmar amb certesa.



**Costat de l'evangeli. Parament quart. Fons barrats i escena central no identificada.**



Font: A. Rubio 2015

Vista general de la capella 3 del costat de l'evangeli. Detall de les restes visibles dels fons barrats i restes de policromia a l'arc 3 d'aquest lateral

### **Estat de conservació**

Existeixen evidències de filtracions d'aigua des de les cobertes en forma de esorrenties sobre les capes de calç, l'origen de les quals ja ha estat solucionat.

La policromia es troba oculta sota varies capes de calç que s'han conservat de forma diversa depenent del pigment que cobrien.

Existeixen restes de morters antics, i elements elèctrics impropis afegits durant la última intervenció.

### **Anàlisi estilística**

Es pot apreciar una sort de gruixudes línies paral·leles en gran part de la superfície. Son barres roges, als laterals de l'espai que queden al descobert sota les capes de calç. Al centre, al voltant de l'envà tapiat de la finestra, s'observen restes de policromies, formes orgàniques no identificades, en color obscur, negre o algun pigment alterat.

Existeixen directament sobre els carreus dels arcs, mènsules i pilastres amb restes de policromia almagra, i sobre aquestes restes de pigments gris i damunt, restes de calç.

A l'arc tercer s'identifica clarament un element vegetal, línies negres sobre fons blanc que es remata a la part superior en una taca negra en forma d'arc conopial.

Al quart arc als dos extradossos, hi ha a l'encontre amb el parament vertical, restes de policromia roja, que en un metre, aproximadament es tanca i remata amb una línia negra.

### **Anàlisi de components**

Es desconeixen els elements que componen els materials, però per les seues característiques òptiques i físiques que es poden observar es tractaria d'una pintura al sec sobre maçoneria de tàpia i carreus, on la paleta de color escassa, basada en blanc, negre, roig i terres grogues.

### Costat de l'evangeli. Parament cinqué. *Fons barrats i retaule no identificat*



Font: A. Rubio 2015

Vista general de la capella 5 del costat de l'Evangeli. Detall de policromies visibles a la part inferior i mesura de les restes d'un personatge de grans dimensions on s'aprecien el tors i màniga

#### **Estat de conservació**

Com s'ha comentat abans, no existeixen actualment problemes d'accessos d'humitat, però sí queda l'empremta de filtracions d'aigua des de les cobertes en forma d'escorrenties, sobre les capes de calç que oculten les policromies. Existeixen a més restes de morters antics i la instal·lació elèctrica nova sobre les restes policromes.

La capa pictòrica s'ha conservat de forma poc homogènia, depenent del pigment que cobreix.

#### **Anàlisi estilística**

Als laterals es distingeixen barres roges i grogues, i al centre s'aprecia la silueta de diversos personatges, disposats en dos nivells separats per una línia horitzontal. A la part de dalt a través del *sagrat* de la calç, com dos taques grises es distingeixen els torsos de dos personatges amb les dos vestes i els seus plecs, però no les extremitats. A la part inferior es pot veure un personatge amb vestes blanques que a la ma porta un element en forma de fletxa, roja i perfilada en negre.

#### **Anàlisi de components**

Per les característiques de la conservació de l'obra, i al igual que a la resta dels paraments es desconeixen materials compostius, però es creu que es tractaria d'una pintura on la paleta de color queda reduïda a blanc, negre roig i terres ocres.

**Costat de l'epístola. Parament cinqué. Restes no identificades**



Font: A. Rubio 2015

Vista detall de la policromia negra i de les restes que s'entreveuen sota les capes de calç

**Estat de conservació**

A aquest parament també queda l'empremta de filtracions d'aigua, patides a l'interior de l'església, en forma de escorrenties. Existeixen de la mateixa manera que als altres espais policromats, elements impropis sobre la superfície, pertanyents a la instal·lació elèctrica nova i altres elements metàl·lics.

La capa pictòrica s'observa allà on s'ha perdut la capa de calç superposada.

**Anàlisi estilística**

Als laterals es distingeix una cinta roja, que emmarca els carreus de l'arc quart del costat de l'epístola, i el del mur del presbiteri. Dins aquest espai emmarcat en roig s'aprecia restes de policromia grisa que no s'identifica.

**Anàlisi de components**

Es desconeixen els materials que componen la pintura però pel que es pot observar es tractaria d'una pintura al sec sobre maçoneria, on la paleta de color, molt sumària en aquest cas es basaria en blanc, negre i roig.

### **CAPITOL 3. Resultats.**

Fins aquest moment, al treball d'inventari i catalogació de les pintures gòtiques conegudes, s'han identificat i descrit els materials i tècniques d'execució emprats, a més dels trets característics, els elements decoratius que apareixen en cada conjunt.

A partir d'ara es comparen aquests elements, estudiant-los per grups, amb els trets que els defineixen, per tal d'identificar paral·lelismes, diferències, i poder reconèixer algun tipus de relació entre ells pel que fa a l'estilisme i els procediments pictòrics, centrant-se als materials i la tècnica emprada.

En aquest capítol es duu a terme una anàlisi comparativa a nivell estilístic i matèric a partir dels trets comuns detectats als distints conjunts pictòrics. A l'àmbit estilístic s'estudien la totalitat dels conjunts identificats, independentment que es tracten del gòtic inicial o més evolucionat, o representen sols decoracions arquitectòniques.

Respecte als materials, es duu a terme un estudi dels tractats disponibles a l'època i a la bibliografia actual sobre els materials existents a l'abast dels artistes medievals; i es relacionen amb els conjunts pictòrics on s'ha disposat d'analítica, originades per estudis propis o d'altres fonts, publicades o inèdites. Es comparen a més, la tècnica i materials utilitzats per a l'execució de les pintures, per tal de conèixer els trets propis de cada conjunt pel que fa a la factura i en els materials emprats.

Així els conjunts que es relacionen matèricament són: a Morella, les pintures de l'aula capitular del Convent de Sant Francesc al Castell, *Dansa de la mort*; a Lliria, a l'església del Bon Pastor, al *Calvari i Anunciació*; a València, a la Catedral les pintures de la Cambra secreta; a l'església de Sant Joan de l'Hospital, les pintures de la capella de Sant Miquel, i al Palau d'En Bou, les escenes profanes; a Xàtiva, a l'ermita de Sant Feliu, diversos conjunts; a Llutxent al Palau castell les pintures de la sala noble; i a Gandia, al Palau Ducal, les policromies de la Sala de la Cinta.

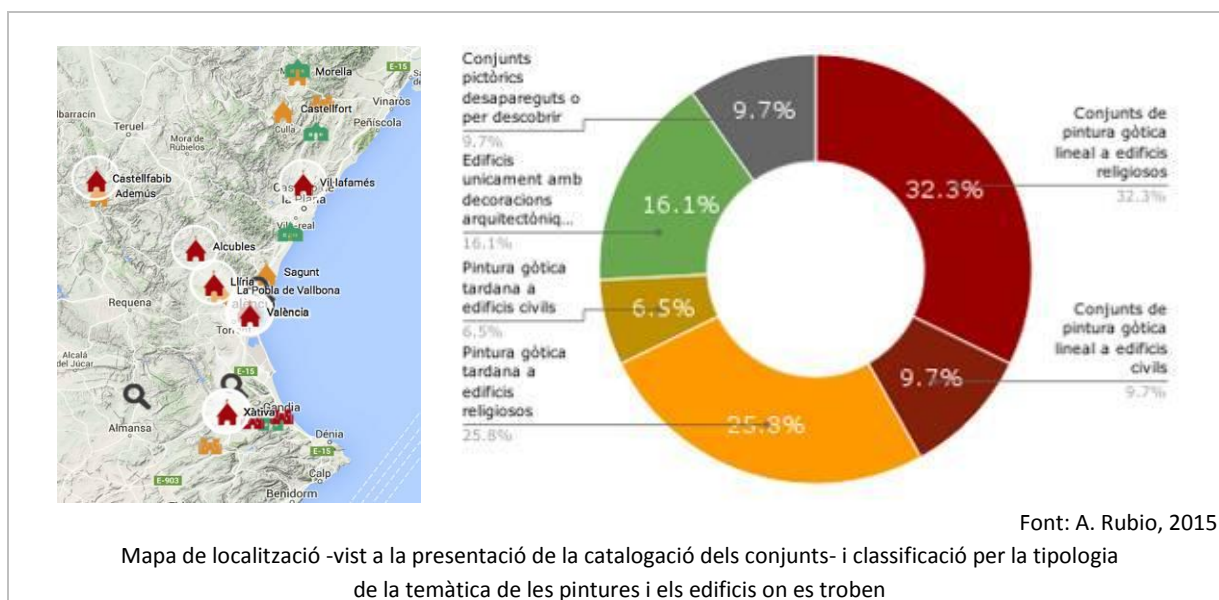
D'aquestos conjunts citats, s'ha realitzat expressament analítica dels pigments i morters amb la internacionalitat d'estudiar aquestos conjunts cercant uns resultats concrets, a: València al Palau d'En Bou i a la cambra secreta de la Catedral, a més de a Gandia, al Palau Ducal.



### 3.1. Estudi comparatiu estilístic de les obres catalogades

Com ja s'ha exposat al capítol anterior, els conjunts gòtics lineals a territori valencià presenten una àmplia varietat de temes, de recursos decoratius i estilístics. Existeixen temàtiques diverses, profana i religiosa; elements decoratius, estructures de distribució, i models que conformen un ric panorama artístic. Aquests models que es troben seriatos en un mateix conjunt pictòric i fins i tot repetits al llarg de la geografia, que es podrien denominar característics, no són originals i inèdits del territori estudiat. Es troben paral·lels a altres indrets, i a més a més a altres arts distintes a la pintura mural.

Amb aquest fet es posa de manifest que, amb total probabilitat, existiria un moviment d'artistes dins la mateixa Corona d'Aragó, o provinents de la resta de la península i d'altres països europeus, a més de la resta de la mediterrània, i amb ells es produiria un intercanvi intel·lectual, i pot ser que fins i tot físic, de models. Els exemples que han arribat fins avui, són una petita mostra de les pintures murals fruit dels artistes i artesans autòctons, i d'altres que conformen aquesta osmosi europea.



S'han identificat numero total de 34 edificacions, que contenen total o parcialment restes de 71 conjunts decoratius (figuratiu, decoratiu i arquitectònic) amb característiques gòtiques. D'aquest total, 24 construccions contenen 40 conjunts on apareix figuració gòtica, 24 amb trets lineals i 16 de factura tardana. Sovint, el lamentable estat de conservació o les poques restes que ens han aplegat, han impossibilitat la identificació d'allò que representaven.

Es relacionen a continuació els elements identificats, segons tipologies i models, als diversos conjunts pictòrics. Es així que es localitzen aquests quantificant i qualificant el seu nombre, i determinant la seua profusió. Es separen segons continguin pintures figuratives o elements decoratius.

A les pintures figuratives es corrobora la tipologia de la representació, si és en forma de retaule i si es presenta emmarcat. S'identifiquen les dimensions de les figures humanes, i la seua variació dins tres graus de grandària: grans, més de 50 cm, mitjanes entre 50 i 35 cm i petites, de menys de 35 cm. A més s'identifica quines presenten representacions d'animals, de vegetació, i amb textos a l'interior de

les representacions. Es localitzen a més l'existència afegida de grafits fets amb carbonet o amb altres materials.

També es realitza una elenc de la **temàtica** general de les escenes figuratives, els tipus de personatges que representen, i aspectes particulars sobre alguns d'ells.

Envers els elements decoratius, es relaciona: si són de construcció arquitectònica i de quins es tracta; la temàtica representada i si presenten un fons característic. D'elements de construcció arquitectònica es relacionen els fingits d'entaulellats i de carreus, a més de les línies llençades per anivellar elements. Per a la temàtica que representen els elements que contenen s'han vist: elements heràldics, cortinatges i representacions edilícies. I per als tipus de fons especials, els barrats i estrellats.

Una vegada presentada tota aquesta informació, es sintetitza en dos quadres resum, el primer sobre representacions figuratives i l'altre sobre elements decoratius. Als quadres es visualitza amb claredat totes les dades exposades, i es poden fer estudis comparatius sobre el nombre de elements coincidents, establint així connexions entre tots els conjunts identificats. S'exposa a continuació a relatar la informació extreta durant la catalogació prèvia dels conjunts pictòrics gòtics valencians.

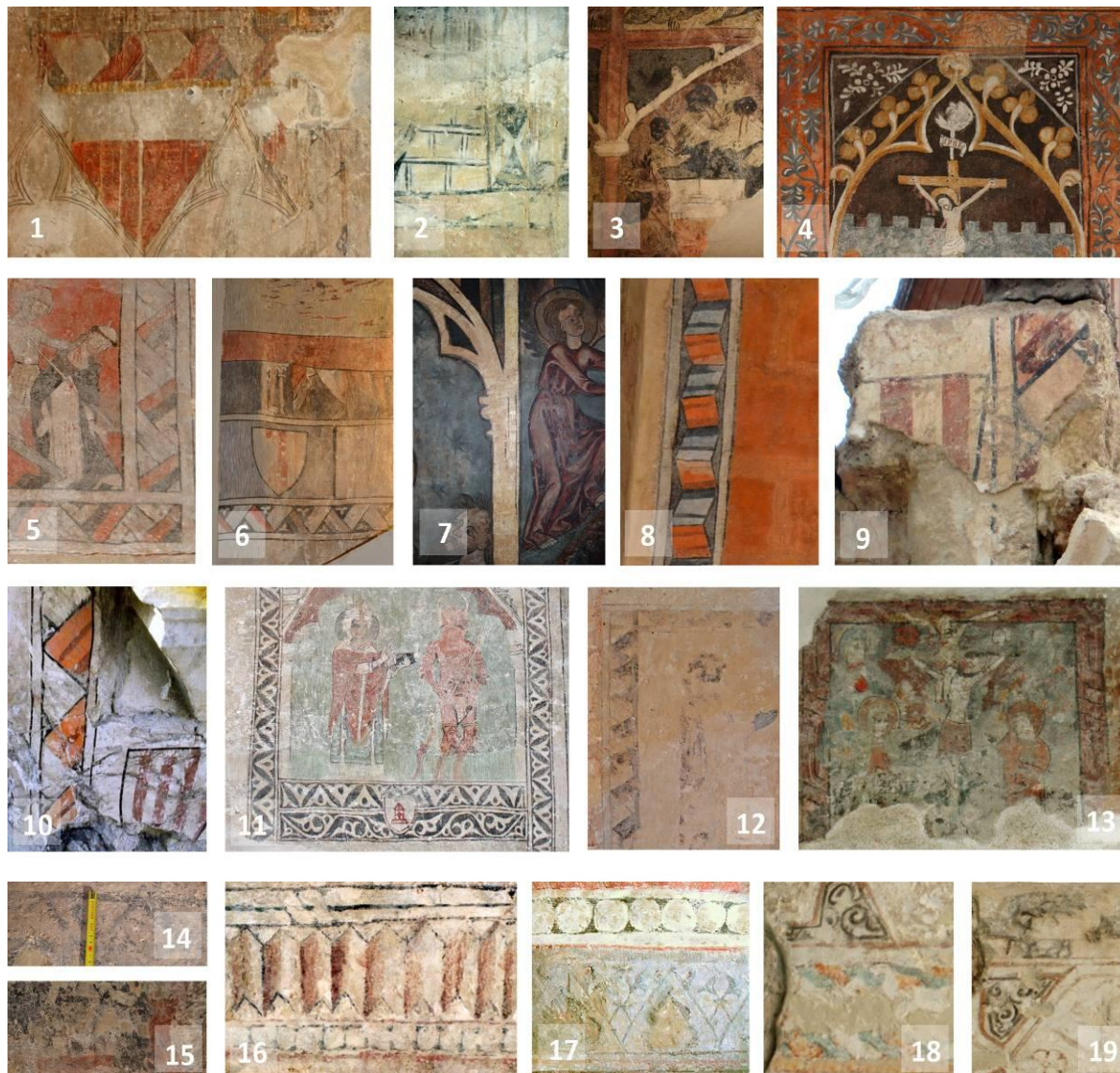
S'han trobat representacions figuratives, de persones i també representacions animals com a part d'escenes. Escenes que formen part de retaules; emmarcats per sanefes, o com a imatges individuals emmarcades per cintes o architectures. A més es troben que formen part de conjunts pictòrics més complexes, dins de bandes horitzontals que recorren la totalitat dels paraments d'una sala a mode de fris; o fins i tot restes que es troben inconnexes per la descontextualització dels fragments conservats.

S'han identificat **representacions figuratives en forma de retaule** (que en la major part dels casos no conserven la totalitat de les escenes), que narren les vides de Sants, de Crist o de la Mare de Déu. A més s'han trobat sanefes de tipus dentat o cintes enllaçades, com marcs en aquestes representacions tipus retaule. S'han reconegut: a Castellfabib el *retaule de la Passió* emmarcat per sanefes de frisos dentats en tricromia; a Vilafamés el *retaule de la Mare de Déu* d'escenes també emmarcades per sanefes de frisos dentats, i a més inscrites en architectures fingides gòtiques; a Alcubles el *retaule de la vida de Sant Antoni*; a Lliria a l'església de la Sang, el *retaule Sant Pere de Verona* i el *retaule de la vida de Santa Bàrbara*, -emmarcats per dos línies igual que els fingits de carreus-; a València a la Catedral, al reconditori les *escenes de la passió*; també a València a l'església de Sant Joan de l'Hospital, a la Capella *de Sant Miquel* el retaule del mateix nom i l'escena *al·legòrica de l'Església*, on la sanefa tipus dentat remata tota la capella perfilant l'arc toral; a Carcaixent a l'ermita de Ternils, encara ocultes, que però per la bibliografia es sap que correspondria amb un *Sant Sopa*; a Xàtiva a l'església de Sant Feliu tres retaules distints, el de *Sant Nicolau*, el *del Salvador* i el *de la Mare de Déu*. També a Xàtiva al claustre del Convent de Sant Domènec, cintes enllaçades emmarcant el que podria ser el *retaule de Sant Miquel*; al Palau Vell de Llutxent a les pintures de la sala noble, com a remat superior al fris decoratiu s'han trobat frisos dentats, i a Gandia al Palau Ducal, a la sala de la Cinta.

**Marcs** representats com a **sanefes vegetals** emmarcades dins una banda de color pla s'han detectat a: la Pobla de Vallbona als dos retaules el *de la Vida de la Verge Maria*, i el *retaule dels Sants Gil*,

*Abdó i Senent* emmarcats per arcs polilobulats; a Llíria a la zona antiga del costat de l'evangeli; a Sagunt, a la pintura de l'hostal de la Castellona, i a Lutxent a les goteres del cortinatge i a la sanefa immediata superior.

Quadre comparatiu de sanefes i marcs identificats



Font: 1, 2-9, 11-19 A. Rubio, 2009- 2015 2 P. Cervera 1998 10 V. Torregrosa 1986

1. Vilafamés. 2. Castellfabib. 3. Alcubles, *retaule de Sant Antoni*. 4. La Pobla de Vallbona, *retaule dels Sants Gil, Abdó i Senent*. 5 i 6 Llíria. La Sang, *retaule de Sant Pere de Verona* a la capella del mateix nom i *espitllera* al presbiteri. 7.

València. Catedral. *Cambra Secreta*. 8. València. Església Sant Joan de L'Hospital. 9 i 10. Xàtiva. Convent de Sant Domènec, claustre. 11-15. Xàtiva, Església de Sant Feliu; 11. *Retaule de Sant Nicolau*; 12. *Pantocràtor*, 13-15. *Retaule del Salvador: calvari*, i carrers laterals. 16 i 17 Lutxent. Palau Vell. 18 i 19 Gandia. Palau dels Borja

**Marc de retaule** amb forma d'arcs polilobulats amb la funció d'emmarcar escenes pictòriques es troben a: Vilafamés a l'església de la Sang; a Ademús a l'ermita de la *Virgen de la Huerta*; a Alcubles al *retaule de Sant Antoni*; a la Pobla de Vallbona, a les pintures dels dos retaules representats de l'església de Sant Jaume; a Llíria a l'església de la Sang, a les capelles de Sant Esteve -la imatge del mateix sant- i la capella de Sant Joan Baptista, -la imatge de un sant no identificat-; a València es

troben, al reconditori de la Catedral, i a Sant Joan de l'Hospital -les restes existents- sota el *retaula de Sant Miquel* de la mateixa capella; a Xàtiva al *retaula de Sant Nicolau* i al *de la Mare de Déu* de l'ermita de Sant Feliu, i al *Calvari* de l'església de Sant Pere de la mateixa ciutat.

**Escenes de Sants** representats de forma individualitzada s'han localitzat a Ademús, a l'ermita de *la Virgen de la Huerta*, on hi ha una *Maria Magdalena*; a Castellfabib, un *Sant Cristòfol amb donant*; a Xàtiva a l'ermita de Sant Feliu, i a l'església de Sant Pere, altres dues imatges de *Sant Cristòfol*. A Llíria a l'església de la Sang, tot i que molt mutilats, hi ha les representacions del *Sant Esteve* i un *Sant no identificat*.

**Temàtica pròpia** de les ordres mendicants s'han identificat: a Morella al Convent de Sant Francesc, la *Dansa de la Mort* i un *Lignum Vitae*; a València a l'església de Sant Joan de l'Hospital *Creus* pròpies de l'ordre hospitalària.

En edificacions civils s'han identificat escenes on apareixen figures humanes en escenes profanes que mostren **l'activitat quotidiana** de l'època, com és el cas del Palau Castell de Llutxent on es representen escenes de *lluites entre cavallers*; i al Palau d'En Bou a València on hi ha l'escena d'un *alquimista* i altres on personatges individuals, entre ells cavallers, mitrats, reis, etc.

Per últim, s'han identificat fragments de policromies on apareixen figures humanes, que per la seua descontextualització es desconeix el que podrien representar, són a València al Convent del Carme les restes on hi ha un parell de personatges no identificats, que podrien ser camperols; i a Gandia al Palau Ducal, a la sala de la cinta on es conserva una franja amb escenes figuratives molt mutilades. Per altra banda sí són clares les representacions de dimonis que hi ha associats a alguns sants, com són a València a Sant Joan de l'Hospital, a la capella de *Sant Miquel* al retaula del mateix nom; i a Xàtiva, a l'ermita de Sant Feliu, al *retaula de Sant Nicolau*.

De les pintures a les quals s'ha tingut accés o hi ha documentació al respecte, s'ha pogut prendre **mides de les representacions figuratives humanes**. S'han classificat segons les dimensions de les mateixes, per tal de facilitar el possible estudi de transposició de models. Així s'han distribuït en: menys de 35 centímetres d'alçada, entre 35 i 50 cm, i més de 50 cm.

- **Menys de 35 cm** estan les pintures dels personatges de les habitacions del Convent del Carme a València; les del Palau Vell de Llutxent i les del Palau Ducal de Gandia.
- **Entre 35 i 50 cm** es troben les figures a Morella de la *Dansa de la Mort* i del *Lignum Vitae*; a Castellfabib les del *retaula de la Passió*, i el donant del Sant Cristòfol; les de Vilafamés; a Alcubles les del *retaula del Sant Antoni*; a Llíria, a l'església de la Sang les escenes del *martiri de Sant Pere de Verona*; a la Pobla de Vallbona les del *retaula de la Mare de Déu* i el *Calvari del retaula dels sants Abdó i Senent*; A València, les figures del Reconditori de la Catedral; i les de la Capella de Sant Miquel a l'església de Sant Joan de l'Hospital; a Xàtiva, a l'ermita de Sant Feliu, les figures dels carrers centrals dels *retalles de Sant Nicolau*, el *Calvari del retaula del Salvador*, i les dels laterals del retaula de la *Mare de Déu*;
- **Més de 50 cm** d'alçada: a Ademús, la imatge de *Maria Magdalena*; a Castellfabib, el *Sant Cristòfol*; a Alcubles les figures del *Calvari*; a Llíria les de l'església del Bon Pastor; també a Llíria les de *Sant Esteve* a la capella del mateix nom, i el sant no identificat a la capella de Sant Joan

Baptista; a la Poble de Vallbona, les figures titulars del retaule dels *Sants Gil, Abdó i Senent*; a València les figures del Reconditori de la Catedral; també a València les de la Capella de Sant Miquel a l'església de Sant Joan de l'Hospital; a Carcaixent, les figures –encara ocultes- del retaule al presbiteri al mur del costat de l'evangeli; a Xàtiva a l'església de sant Pere, el *Sant Cristòfol, i el calvari*; també a la capital de la costera, a l'Ermita de Sant Feliu, les figures centrals dels *retauls de Sant Nicolau, El Salvador, i la Mare de Déu*, i a més el *Sant Cristòfol*; a Ontinyent les pintures on es representa el *Sant Sebastià*.

D'aquesta anàlisi es conclou que les figures més grans, corresponen a aquelles titulars de retaules o aquelles que representen imatges de sants de forma individual, o formen part d'un calvari com a escena única. Tots els personatges de les escenes no titulars de retaules tenen unes dimensions entre 35 i 50 centímetres. Els personatges de menys de 35 cm es troben en decoracions civils, dins de conjunts seriatos que decoren la quasi totalitat dels paraments d'una sala, com són les del Palau-Castell de Llutxent i les del Palau dels Borja de Gandia, i únicament a l'edifici religiós al convent del Carme, a les habitacions, es troba la figuració de la qual no s'identifica el programa iconogràfic que representa.

**Grafitis** que han estat realitzats sense color, per incisions o sols emprant carbonet. S'han localitzat a Lliria a l'església de la Sang, a l'interior del mur de la façana; i a Catí a la Llotja, -tot i que semblen posteriors-, i es tenen notícies dels de l'ermita de Sant Blai a Aiora.

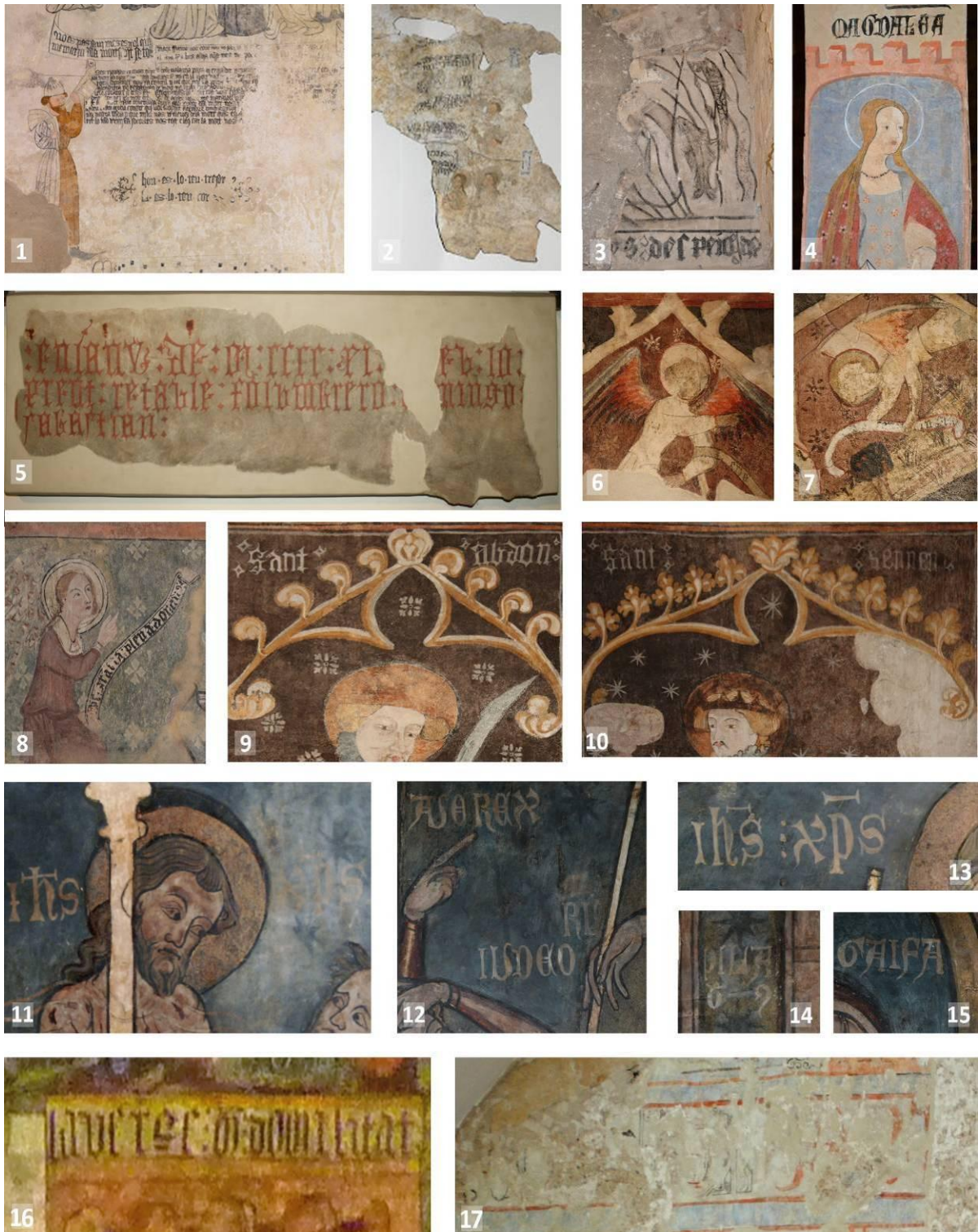
**Textos** identificatius dels personatges o de l'escena on s'ubiquen, hi ha un bon nombre d'exemples, com és el cas de l' *Anunciacions de Maria*, o fins i tot hi ha un identificatiu de l'autoria de l'obra. Estan escrits en llatí o en català medieval i presenten dos tipus de cal·ligrafia, una més arrodonida i una altra de caràcters més angulosos. En la major part dels casos són monòcromes, però també hi ha de bicromades. En ambdues s'empren els punts per a separar les paraules -dos o tres punts en vertical- o per assenyalar el final de frase, a més de les abreviatures als casos escrits en llatí, i les floritures.

S'han trobat textos a Morella als dos conjunts originals de la sala capitular del convent de Sant Francesc. A la *Dansa de la Mort* conservada in situ els textos en llatí i en català medieval, són molt extensos i de tetragrames que escriuen part de la dansa "*Ad mortem festinamus*", recollida al Llibre Vermell de Montserrat. Al *Lignum Vitae*, exposat al Museu de Castelló, hi ha restes de les inscripcions originals de les quals no es pot llegir el que diuen, sí s'ha pogut distingir la paraula "*...mortem...*". A Ademús el text identifica el personatge, així a la part superior dreta de l'escena hi ha la inscripció de *Magdalena*. A Castellfabib baix el *Sant Cristòfol*, als seus peus sota els peixos, es pot llegir part del text original "*: ... s:det peia :...*". A Alcubles es conserven al retaule de Sant Antoni restes de textos il·legibles a l'escena de l'*Anunciació*, a més hi ha exempta la inscripció "*en l'any de 1411 (1406) en lo present retable folumbrero [do]mingo sebastián*". A la Poble de Vallbona, al retaule dels sants de la pedra els textos identifiquen els personatges *Sant Abdó* i *Sant Senent*, aquest segon com "*Sennen*". A Lliria a l'església del Bon Pastor, hi ha la inscripció de l'*Anunciació de Maria*. A València a les escenes del reconditori de la Catedral, amb grafia semblant a la de la *Magdalena* d'Ademús, s'identifiquen personatges i expressions definitòries de l'escena, amb les inscripcions corresponents a cadascú "*IHS*"; "*Caifas*"; "*Axa Rex Iudeorum*"; "*IHS:XPS*" i "*Pilatos*". A l'església de Sant Pere de Xàtiva hi ha la meitat d'una inscripció que no es distingeix amb claredat i es desconeix que citen, mentre que a les



restes no llegibles de la *Sala de la Cinta* del Palau Ducal de Gandia, sí es sap que és el que relaten gràcies a la bibliografia disponible.

Quadre comparatiu dels textos identificats



Font: 1 P. Mercé 2011 2. F. Medina 2009 3-15 A. Rubio, 2009-2015

1 i 2. Morella. Convent de Sant Francesc, aula capitular; 1 *Dansa de la Mort* i 2 *Lignum Vitae*. 3. Castellfabib, *Sant Cristòfol*. 4. Ademús, *Maria Magdalena*. 5-7. Alcubles, *retaule de Sant Antoni*. 8. Llíria. El Bon Pastor, *Anunciació*. 9 i 10. La Pobla de Vallbona, *retaule dels Sants Gil, Abdó i Senent*. 11-15, Catedral de València, cambra secreta. 16. Xàtiva, església de Sant Pere, escena per identificar. 17. Gandia. Palau Ducal.

Representacions d'**animals** s'han identificat en escenes associades a les figures humanes, o aïllades formant part d'un conjunt lúdic decoratiu. S'identifiquen: a Morella, al Convent de Sant Francesc a l'escena de la *Dansa de la mort*, rates; a Catí animals diversos com aus i rèptils; a Castellfort a les escenes de l'*Epifania* i el *Naixement de Crist*, l'ase i el bou propis; a Castellfabib, al *retaule de la passió*, un ase, i als peus del *Sant Cristòfol* peixos; a València al convent del Carme, a les habitacions un cérvol, un ase i diversos ocells no identificats; també a València al Palau d'en Bou, a la part de l'escena figurativa cavalls, ocells i el que semblen simis, a la part del sòcol decoratiu tot un seguit de representacions d'animals reals i ficticis, on hi ha aus de diverses tipologies no identificades, dracs, cavalls, porcs senglars, dromedaris, cabrits, lleons, cérvols, bous, mamífers alats, etcètera; a Llutxent al Palau Vell hi ha al fris figuratiu representacions de cavalls.

A continuació es presenta la *Taula 2, d'elements figuratius, emmarcats i textos* on es llisten tots els conjunts, fent una distinció per tipologia mitjançant el color del text. Amb el text de color negre es defineixen aquells conjunts de gòtic lineal i en color gris, els de trets lineals i factura posterior.

Taula 2. Elements figuratius, emmarcats i textos										
Pintures figuratives		Format del conjunt		Dimensions de les figures humanes			Representació de la natura		Grafits	Textos
		Tipus retaule	Marc de retaule	<35 cm	35-50 cm	>50 cm	Animals	Vegetació		
Conjunts pictòrics										
MORELLA	Dansa de la mort				X		X	X		X
	Lignum vitae				X					X
CATÍ	Palau de la Vila. Llotja			X			X		X	
CASTELLFORT	Capella gòtica				X	X	X			
VILAFAMÉS	Presbiteri. P.m. retaule	X	X		X					
CASTELLFABIB	Retaule de la passió	X	X		X		X	X		
	Sant Cristòfol			X		X	X	X		X
	Maria Magdalena					X				
	Capella "de los Espejos"					X		X		
ADEMÚS	Maria Magdalena					X				X
ALCUBLES	Calvari					X				
	Retaule de Sant Antoni	X	X		X		X			X
SAGUNT	Hostal la Castellona		X			X				
LLÍRIA. La Sang	Capella de S. Esteve					X	X			
	Capella de S. Joan Bta.					X				
	Capella de Sant Pere de Verona	X	X		X					
	Capella de Sta. Bàrbara	X			X					
	Presbiteri		X		X					
	Zona antiga									
	Mur interior de la façana								X	
LLÍRIA. Bon Pastor	Calvari i Anunciació					X		X		X
LA POBLA DE VALLBONA	Retaule de la Verge M <sup>o</sup>	X	X		X		X			X
	Retaule dels Sants Gil, Abdó i Senent	X	X		X	X				X
VALÈNCIA. Palau d'En Bou	Sala noble				X		X	X		
VALÈNCIA. Catedral	Mur interior porta gòtica									
	Cambra Secreta	X	X			X				X
	Capella de Sant Pere									
VALÈNCIA. S. Joan de l'Hospital	Capella de S. Miquel	X	X		X	X	X	X		
	Presbiteri									
	Capelles diverses									
VALÈNCIA. Convent del Carme	Claustre									
	Aula capitular									
	Refectori									
	Habitacions			X			X	X		
CARCAIXENT	Capelles laterals i arcs					X				
XÀTIVA. Sant Feliu	Retaule de Sant Nicolau	X	X		X	X				
	Pantocràtor		X		X	X				
	Sant Cristòfol		X			X				
	Retaule del Salvador	X	X			X				
	Ret. De la Mare de Déu	X			X	X				
XÀTIVA. Sant Pere	Calvari, S. Cristòfol i més					X				X
XÀT. S. Domènec	Claustre					X				
LLUTXENT	Lluites de cavallers			X			X			
GANDIA	Fris decorat			X				X		X
ONTINYENT	Palau de la Vila. Baix Palau de la Vila. Dalt					X				
AIORA	Ermida de Sant Blai								X	

Els elements decoratius identificats han sigut de diversos tipus, i s'agrupen segons el motiu general que es representa, així es classifiquen segons: decoracions arquitectòniques, taulelleries, i carreus perfilats i/o fingits imitant marbres; frisos d'influència mudèjar amb llaceries, cintes perlades, o sanefes vegetals o tipus dentat; sòcols on hi ha un mòdul repetitiu, cortinatges, elements heràldics, o tan sols elements de color o grafitats emprats per al procés constructiu, com són línies de nivell.

Per altra banda s'han identificat **decoracions** merament **arquitectòniques**, com a mètode per abaratir els costos que suposaria l'emprar els materials originals que s'imiten. Així s'han simulat elements constructius com són taulelleries, perfilats de carreus i carreus imitant marbres, o d'ornamentació de murs i motlures de portades amb bandes de color, llaceries, formes vegetals, cortinatges o elements heràldics, o elements residuals del procés constructiu com són les línies de nivell,

Pel que fa a les decoracions a la arquitectura es separa entre taulelleries i perfilats de carreus.

De **taulelleries** hi ha exemples a Lliria, a l'església de la Sang, a les voltes de varies capelles; i a València, al convent de del Carme a les voltes del claustre, i als paraments laterals del refectori i aula capitular.

Als murs que envolten les pintures són comunes les decoracions arquitectòniques de les **juntures o perfilats de carreus**, de les quals se'n conservaran amb seguretat més de les que ací es citen, doncs moltes vegades no són fàcils d'identificar entre els lluïts que les amaguen, i per la pèrdua de la policromia negra dels perfilats. En ocasions dins les juntures de carreus es representen elements heràldics o decoratius com elements florals. S'han trobat: a la catedral de València, al parament interior de la porta gòtica i als murs de la cambra secreta; a l'església de Sant Joan de l'Hospital localitzades en diversos llocs, als murs interiors als peus de la nau central, a la capella dreta del presbiteri i a la capella de sant Miquel; a Carcaixent hi ha restes al parament exterior, als laterals de la portada pètria.

A més s'han identificat decoracions arquitectòniques, en altres edificis on no es troba cap figuració, sols s'ha detectat aquest tipus de decoració. Aquests edificis no esmentats anteriorment són: a Borriana l'església del Salvador, a les voltes del presbiteri hi ha imitació de taulelleria; a València hi ha restes de perfilats de carreus en diversos edificis, al claustre del convent de Sant Domènec, a la capella lateral del costat de l'evangeli de l'església de Sant Martí, i a l'església de Sant Nicolau i Sant Pere, als paraments laterals i a les voltes, sota les pintures murals barroques de Dionís Vidal i a les capelles laterals de la nau central; en Alfauir, al convent de Sant Jeroni dins l'església.

S'han identificat **imitacions de carreus tipus marbrejat** a les habitacions del convent del Carme, i a l'església de Sant Joan de l'Hospital a València, a l'exterior de l'arc toral de la capella de Sant Miquel.

També s'han identificat **línies** que responen al **procés constructiu** de l'edifici, com són les llençades per a marcar els nivells en les construccions. D'aquesta tipologia s'han identificat exemples a València a les habitacions del convent del Carme; a Xàtiva a l'ermita de Sant Feliu, sobre el *retaule de Sant Nicolau*, i en el *de la Mare de Déu*.

**Elements petris decorats** amb franges de colors plans sols o combinats amb motius vegetals es localitzen a: Castellfabib a l'església de Ntra. Sra. Dels Àngels; a la capella de Sant Joan Baptista de



l'església de la sang de Lliria; als arcs entre capelles del costat de l'epístola a la catedral de València, i a Carcaixent a l'ermita de Sant Roc de Ternils.

Quadre comparatiu dels juntes de carreu identificades



Font: 6-8 Institut de Restauració de Patrimoni UPV 2015; 1-5,9 A. Rubio, 2010-2015

1 i 2. Catedral de València. Cambra secreta i mur a l'interior de la portada gòtica. 3 i 4. València. Convent del Carme. Refectori i aula capitular. 5. València, Convent de Sant Domènec, claustre. 6-8. València, Església de Sant Nicolau i Sant Pere Màrtir. Juntes sota el revestiment i la policromia barroca; 8. Detall de perfilat roig baix la línia negra. 9. Alfauir. Convent de Sant Jeroni de Cotalba. Església conventual.

**Elements heràldics**, s'han identificat en nombrosos conjunts on estan aquestos elements, són identificatius dels senyors, promotors de les obres, bé dels conjunts pictòrics o benefactors dels edificis on s'ubiquen. Aquestos elements decoren sovint les capelles on eren soterrades les famílies, els llinatges de les quals es representaven. S'han identificat de diverses mesures i formats, inscrits dins d'altres elements o presentats de forma individual.

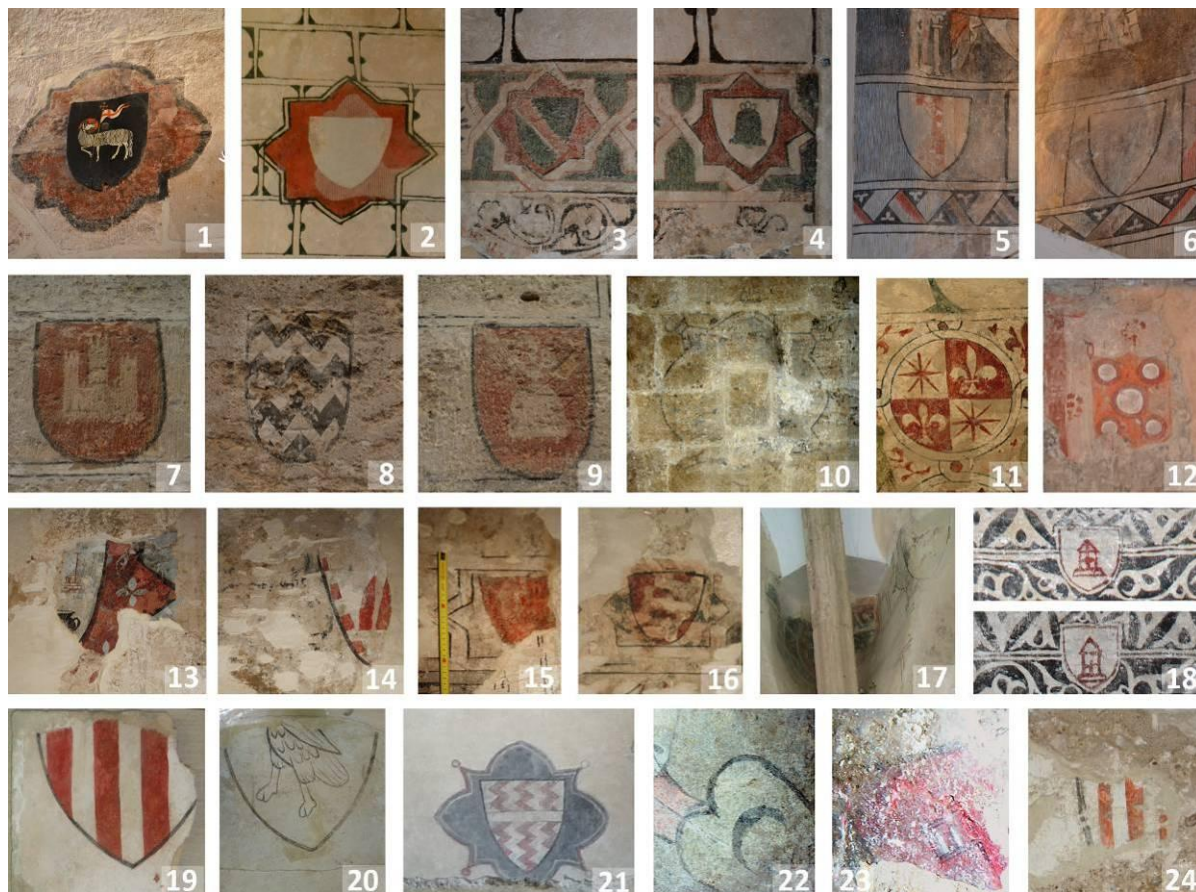
Com a elements únics s'han identificat escuts, d'una mida major de 30 cm d'alçada (i inscrits a l'interior d'una orla, fruit de l'evolució d'un estel de vuit puntes) a: Lliria a l'església de la Sang, a la capella de Sant Joan Baptista (en aquest cas es troben immersos en perfils de carreus policromats); a València al convent del Carme, al claustre i a les habitacions; a la Catedral de València a la Capella de Sant Pere; i a Xàtiva a l'església del convent de Sant Domènec.

Les representacions heràldiques de menys de 30 cm que s'han identificat, es localitzen dins de les decoracions tipus fris, formant part de les sanefes, o com en el cas de les pintures de Sant Nicolau a l'ermita de Sant Feliu de Xàtiva, formant part del marc de les escenes. S'han trobat aquest tipus d'escuts de menys de 30 cm a: Albocàsser, a l'ermita dels Sants Joans; a Lliria a la capella de Sant Joan Baptista, a València, en la Catedral de València al mur intern de la portada gòtica, al refectori del convent del Carme en València; a Xàtiva al claustre del convent de Sant Domènec; a Llutxent a la sala noble del Palau Vell, i a Gandia a la Sala de la Cinta del Palau Ducal.



**Representacions edilícies**, on apareixen construccions propies de l'època, on hi ha diversitat policroma s'han detectat a: Castellfabib al *retaula de la Passió*, a Lliria al presbiteri de l'església de la Sang; a València al Palau d'En Bou i al Reconditori de la Catedral; a Xàtiva a l'església de Sant Feliu al *retaula de San Nicolau* i al de la *Mare de Déu*. De tipus grafit executades amb mono o bicromia, es troben a: la Llotja de Catí; i a València a les habitacions del Convent del Carme, i al Palau de la Vila d'Ontinyent.

Quadre comparatiu dels elements heràldics identificats



Font: 1-18, 21-24 A. Rubio, 2015 19-20 S. Gómez 2011

1-6. Lliria. Església de la Sang, capelles del costat de l'epístola. 7-10. València. Catedral, 7-9 Mur interior de la portada gòtica, 10. Capella de Sant Pere. 11. València, Palau d'En Bou. 12. Castellfabib. Església de Ntra. Sra. Dels Àngels, capella de *Los Espejos*. 13-17. València, Convent del Carme, 13-15 habitacions, 16. Refectori i 17 claustre. 18. Xàtiva. Ermita de Sant Feliu, *retaula de Sant Nicolau*. 19-21. Xàtiva. Convent de Sant Domènec, 19 i 20 Claustre, 21 Església. 22 i 23 Llutxent, Palau Vell. 24. Gandia Palau Ducal.

**Frisos d'influència mudèjar** (que moltes vegades rematen per la part superior dels cortinatges): a València al refectori del convent del Carme; a Lliria a l'església de la Sang, a la capella de Sant Joan Baptista; a Llutxent al Palau Vell, i a Gandia a la Sala de la Cinta.

**Cortinatges.** Altres elements que es comparen, presentats en forma de taula, són les decoracions comunes de les escenes rematades a la part inferior amb cortinatges. Aquestes teles pintades es podrien interpretar a les obres religioses com a taules d'altar, mentre que als edificis civils servirien per a cobrir els murs nus amb una decoració acolorida. El fet de poder-les comparar ens ajuda a identificar traces de colors i formes poc definides en alguns conjunts, que d'altra manera quedarien

ignorades. Cortinatges es representen i localitzen com a remat inferior de escenes figuratives, es troben restes de la seua existència primigènia (de la qual sols es conserven traces) a: Lliria, a la capella de Sant Joan Baptista; a València, a la capella de Sant Miquel de l'església de Sant Joan de l'Hospital i al refectori del Convent del Carme; a Xàtiva, al claustre del convent de Sant Domènec conservat parcialment en una de les capelles; a Llutxent al Palau Vell que encara es troba ocult baix capes de morters i pintures; i a València a la cambra secreta de la Catedral, on es conserva el cortinatge complet.

Quadre comparatiu dels cortinatges identificats



Font: 1-5 A. Rubio, 2015 6 S. Gómez 2011

Mostra Estudi comparatiu de cortinatges en pintures gòtiques lineals.

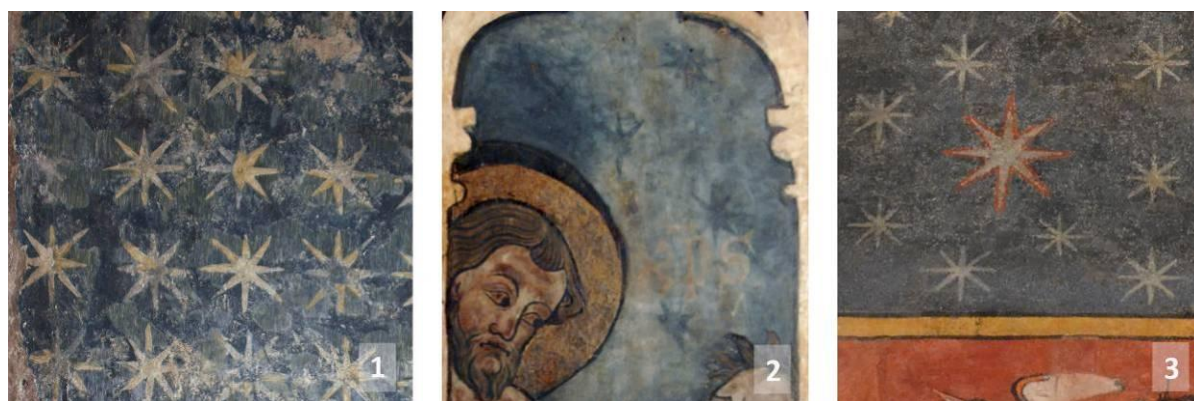
1. Lliria, església de La Sang. 2. València, convent del Carme, refectori. 3. Ídem, dormitoris. 4. València, església Sant Joan de l'Hospital. 5 València, Catedral, cambra secreta. 6. Llutxent, palau vell. 7. Xàtiva, convent de Sant Domènec, claustre.



Per últim, s'han identificat amples zones de paraments totalment decorats amb un motiu únic, elements repetitius com són les bandes de color o estels. **Fons** amb bandes de color que s'han denominat fons **barrats** s'han vist a: Albocàsser, a l'església dels Sants Joans; a València al presbiteri de Sant Joan de L'Hospital; a Carcaixent als paraments frontals de les capelles quarta i cinquena del costat de l'evangeli, i a l'arc tercer al costat de l'epístola de l'ermita de Sant Roc; i a Xàtiva a l'ermita de Sant Feliu s'han identificat, dalt del retaule de la Mare de Déu, a la tercera capella del costat de l'epístola.

Altre motiu de fons vistos, són els de les zones decorades amb **estels** sobre una tonalitat blava obscura, aquests tipus de fons estrellats s'han identificat a la ciutat de València a tres llocs: al Palau d'En Bou, a l'església de Sant Joan de L'Hospital a la capella de Sant Miquel, i a les pintures de la Cambra secreta de la Catedral; que a més presenten entre ells dimensions semblants, les estrelles varien entre 8 i 10 cm d'alçària.

Quadre comparatiu dels fons estrellats identificats



Font: A. Rubio, 2015

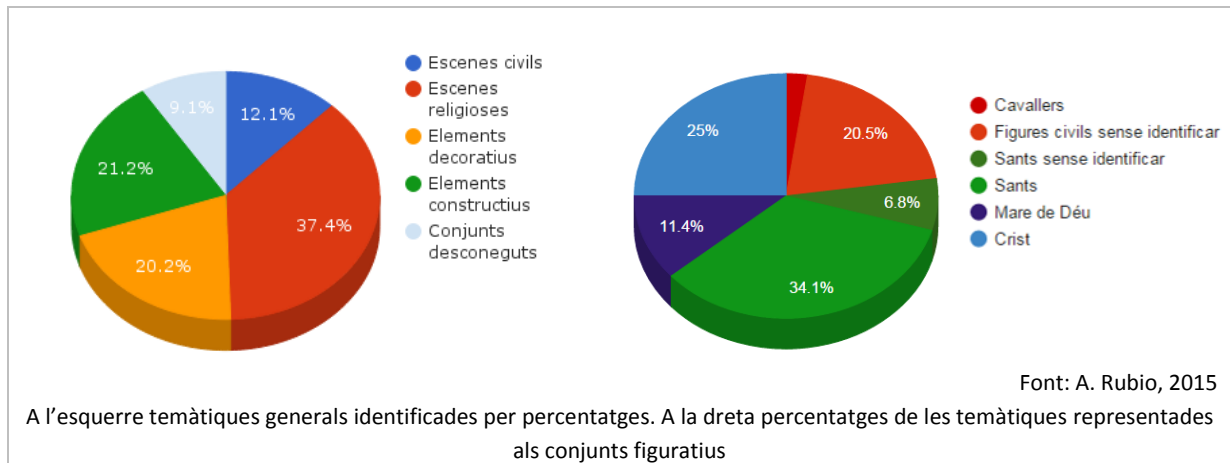
A l'esquerre al Palau D'En Bou; al centre a la Catedral de València; a la dreta a Sant Joan de l'Hospital

Per altra banda, s'han identificat decoracions merament arquitectòniques, independents dels conjunts pictòrics figuratius, imitant elements constructius com són taulelleries, perfilats de carreus, i imitació de marbres en format de carreu. A més s'ha detectat ornamentació de murs i motlures de portades amb bandes de color, llaceries, formes vegetals, cortinatges o elements heràldics; també s'han descobert elements propis del procés constructiu i de preparació prèvia de les policromies, com són les línies de nivell o incisions.

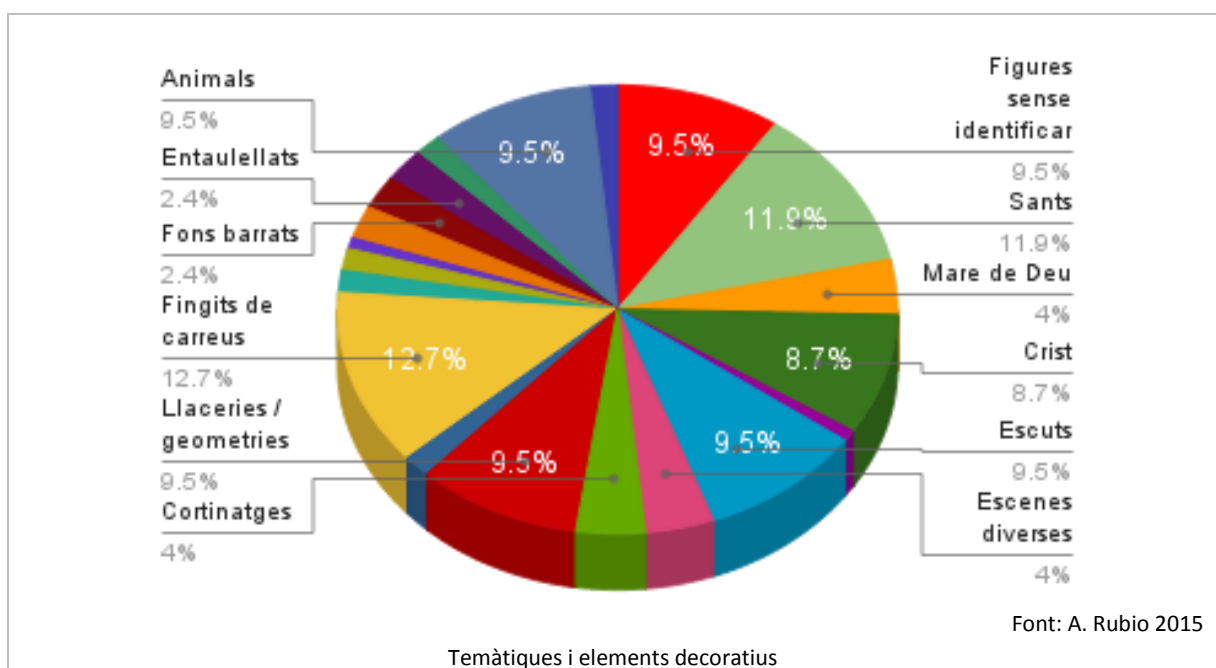
A la taula que es presenta d'aquest punt sobre els elements decoratius, es segueix el mateix patró diferenciador que a la taula anterior, es fa una distinció per tipologia de pintures mitjançant el color del text. Amb negre es defineixen aquells conjunts de gòtic lineal i en color gris, els de trets lineals i factura posterior. En aquest cas s'afegeixen els conjunts on sols apareixen decoracions de tipus arquitectònic, i es diferencien per el color gris de fons de les caselles que ocupen.

Taula 3. Elements decoratius									
Elements decoratius		De construcció arquitectònica			De temàtica variada			Fons	
		Entaulaments	Perfilats carreus	Línies de nivell	Elements heràldics	Cortinatges	Arquitectures	Estellats	Barrats
Conjunts pictòrics									
MORELLA	Dansa de la mort								
	<i>Lignum vitae</i>								
CATÍ	Llotja. Ajuntament						X		
CASTELLFORT	Ermita de la Mare de Déu								
ALBOCÀSSER	Arc de la nau				X				X
VILAFAMÉS	Presbiteri. P.m. retaule								
CASTELLFABIB	Retaule de la passió						X		
	Sant Cristòfol								
BORRIANA	Esgl. El Salvador	X	X						
ALCUBLES	Calvari								
	Retaule de Sant Antoni						X		
SAGUNT	Església de Santa Maria	X							
LLÍRIA. La Sang	Capella Sta. Bàrbara	X							
	Capella de S. Joan Bta.	X	X		X	X			
	Capella de Sant Pere de Verona								
	Capella de Sta. Bàrbara				X				
	Presbiteri						X		
	Zona antiga								
	Mur interior de la façana								
LLÍRIA. El Bon Pastor	Calvari i anunciació								
LA POBLA DE VALLBONA	Retaule de la Verge M <sup>a</sup>								
	Retaule de Sants								
VALÈNCIA. En Bou	Sòcol i escena narrativa						X	X	
VALÈNCIA. Catedral	Mur interior porta gòtica		X		X				
	Cambra secreta		X				X	X	
	Capella Sant Pere			X	X				
VALÈNCIA. S. Joan de l'Hospital.	Capella Sant Miquel		X			X		X	
	Presbiteri								X
	Capelles diverses		X						
VALÈNCIA. Convent del Carme	Claustre	X	X		X				
	Aula capitular	X	X						
	Refectori	X	X		X	X			
	Habitacions		X	X	X				
VALÈNCIA. Convent de S. Domènec	Convent. Claustre		X						
VALÈNCIA. Església de S. Martí	Capella lateral		X						
VALÈNCIA. Església S. Nicolau	Voltes i murs laterals		X						
CARCAIXENT	Portada exterior		X						X
XÀTIVA. Sant Feliu	Retaule de Sant Nicolau			X	X		X		
	Pantocràtor								
	Sant Cristòfol								
	Retaule del Salvador								
	Retaule de la Verge			X			X		X
XÀTIVA. Sant Pere	Calvari, S. Cristòfol i més						X		
XÀT. S. Domènec	Claustre				X	X	X		
LLUTXENT	Batalles i sanefes				X	X			
ALFAUIR	Església		X						
GANDIA	Fris decoracions varies				X				
ONTINYENT	Palau de la Vila						X		

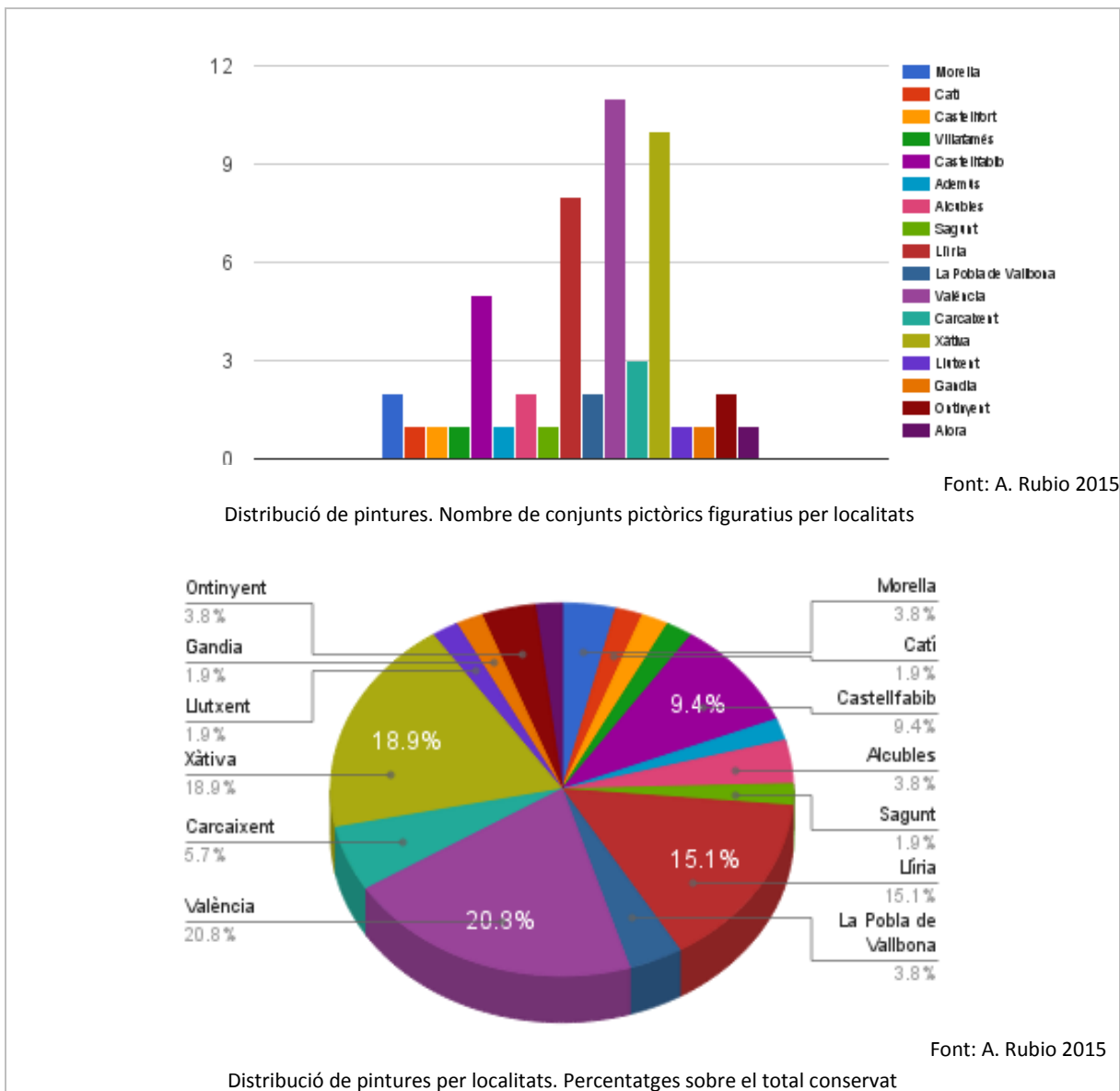
A partir de la informació presentada, s'extrau que hi ha un gran nombre de conjunts que presenten escenes figuratives de tipus religiós, més d'un terç del total; aproximadament una quinta part són elements decoratius, i altra similar elements d'imitació de materials constructius o propis d'aquest procés, una vuitena part serien les escenes de temàtica civil, i quasi una desena part corresponen a conjunts encara per conèixer. A continuació es presenten aquestes temàtiques, primer agrupades i posteriorment detallades segons els elements identificats.



Estudiant els elements per localitats, s'observa un gran predomini d'obres conservades a les capitals i ciutats més poblades i importats de l'època, com són València i Xàtiva. Es suposa que aquelles que s'han conservat i s'han descobert a hores d'ara, són molt menys d'aquelles executades, donat que moltes han estat desaparegudes, i d'altres que s'espera, encara estiguen per descobrir. Aquest és un estudi viu, que canvia amb les contínues intervencions als edificis on es troben pintures.







Fins ara s'han vist els elements de tots els conjunts de forma individual, amb una comparativa entre ells. A continuació es presenta un estudi sobre la **transposició de models** de rostres i vestidures dins una mateixa obra, a la que en aquest cas s'ha tingut accés físic, la de la Cambra secreta de la Catedral de València. Caldria comparar aquestos models amb altres obres de dimensions i característiques semblants, per tal de trobar paral·lelismes pel que fa a l'execució.

Els elements decoratius per una banda i aquestos models de rostres i vestidures, corroboren l'existència de material comunitari de taller, *llibres de mostres* anomenats a la bibliografia<sup>226</sup>, fet ja acceptat per tota la crítica i ja comentat al capítol primer "Context historicoartístic de l'art gòtic valencià".

<sup>226</sup> Es significatiu comentat per Carme Llanes (2011: 45) el cas documentat al plet que hi hagué a la mort de Pere Nicolau sobre la seua herència (Aliaga, 1999: 154-174) "...Els inventaris que conformen una nova documentació a investigar amb més profunditat, no identifiquen la presència de llibres o tractats relatius a l'ofici, només llibres religiosos amb imatges o papers de mostres. És a dir, reflectien una cultura, bàsicament visual i religiosa".

A estudis fets a obres dels ss. XIII i XIV es té constància de la utilització de patrons sobreposats per fer les figures en paper, i els treballs amb pastilles de plom per a motius repetitius com les rosetes<sup>227</sup>. S'empraven aquestos quaderns de notes de treball, i altres anàlegs, que contenien les figures i els esbossos arquitectònics de tots els artistes que treballaven al taller. Es constituïen com objectes valuosos per sí mateixos i, amb més raó, perquè estaven formats, en ocasions per folis de costosos pergamins. Es conservaven als tallers com un bé que devia ser ajornat i ampliat contínuament, i a la mort del mestre, el quadern passava, com a fet general, als seus hereus mes preuats<sup>228</sup>.

Aquestos quaderns de notes varen tindre als ss. XIV i XV un paper essencial, com a repertori de motius iconogràfics i formals, que en segles posteriors<sup>229</sup> varen passar a contenir a més anotacions de viatges o apunts personals.

De les pintures conservades que s'estudien a aquesta tesi, en ocasions queden molt poques restes, que per relació i comparació amb altres de característiques similars s'han pogut identificar en els motius representats. Tots aquestos elements decoratius, figuratius o no, conformarien l'esmentat corpus de models que els artistes d'un taller portarien amb ells.

Estudiat el cas de l'**ús de models** en els rostres i vestidures del reconditori de la Catedral de València. S'ha observat l'adequació de dos dissenys per a la quasi totalitat dels caps i cares dels personatges existents, depenent de les dimensions de les figures. Un per a les figures de menors dimensions i un altre per a les de major grandària. A més a més s'han emprat el mateix calc per a les falces dels àngels, tot i que una d'elles més estirada respecte a l'altra, la qual cosa podria respondre a una adequació del model a l'espai existent.

A les figures de menors dimensions s'observa la utilització que d'un sol calc d'ús per als rostres d'un total de cinc personatges de dos escenes distintes, adequant-lo a cada figura, girant el calc a la posició del cap de cadascun d'ells. Es conserven els trets fonamentals, boca, nas, ulls i orelles, fins i tot les barbes, que s'han adequat a la llargària de cadascun. El que varia en cada ocasió és el pentinat o l'addició d'elements al cap com turbants, com també varien les característiques dels cabells llisos o arrissats.

A les figures de majors dimensions es reconeix emprada la mateixa metodologia, un sol calc que s'adequa girant-lo o voltant-lo a cadascun dels personatges. Al personatge de Caifàs, molt deteriorat amb pèrdua de dibuix, es comprova com, per superposició del calc del rostre de Pilats, voltejat horitzontalment, es poden acabar de completar trets que estaven molt desdibuixats. A la resta de personatges de majors dimensions es comprova com la superposició de tots els calcs coincideixen, amb variacions menyspreables que es poden deure a la pròpia execució pictòrica posterior.

---

<sup>227</sup> Gasol (2012:87) comenta com a les pintures de Ferrer Bassa del Monestir de Pedralbes, datades del 1346 s'ha documentat l'existència d'estergit. Per a més informació sobre la utilització de models aconsella vore Zanardi (1999:45-49) i Binski (1994-63).

<sup>228</sup> A més del cas esmentat per l'herència d'En Pere Nicolau, es reconegut i de cabdal importància el quadern de *Villard de Honnecourt*, arquitecte de mitjans del s. XIII que deixà un quadern de motius arquitectònics, que va passar a mans de tres artistes (Zalbidea, 2007: 499).

<sup>229</sup> Zalbidea, (2007: 526) explica com a Itàlia és cèlebre el quadern atribuït a *Gentile da Fabriano* que més tard passà a mans de Pisanello i els folis del qual es troben hui en dia dispersos per diversos museus i biblioteques. També es conserven dos quaderns de *Jacopo Bellini* (al *Louvre* i *British Museum*) estan formats per "quadres dibuixats", això és, composicions que no estaven pensades com dibuixos preparatoris d'una pintura, sinó com expressions artístiques autònomes, tan valuoses que són mencionades al testament de l'artista i deixades en herència als seus fills com un bé preuat.

Quadre comparatiu dels models de rostres al reconditori de la Catedral de València. Figures de menors dimensions



Font: A. Rubio, 2015

- 1.-Calc d'un dels jueus que increpen l'*Ecce Homo*. 2- Calc d'un altre jueu del grup. 3- Superposició de 1 i 2 (el calc 2 girat 30°) 4 i 5 – Calcs dels botxins que flagel·len Crist. 6.-Superposició de les imatges 3, 4 i 5

Quadre comparatiu dels models de rostres de Pilats i Caifàs al reconditori de la Catedral de València



Font: A. Rubio, 2015

- 1.-Calc del rostre de Pilats. 2- Rostre de Caifàs, un dels més deteriorats. 3- Superposició del calc del rostre de Pilats, voltejat horitzontalment, sobre el rostre de Caifàs, s'observa com coincideixen els dissenys



Quadre comparatiu dels models de rostres al reconditori de la Catedral de València. Figures de dimensions majors



Font: A. Rubio, 2015

Calcs del rostres de les figures de majors dimensions.

- 1.-Calc del rostre del Crist nugat a la columna. 2.-Calc de Crist com *l'Ecce Homo*. 3.- Superposició dels calcs 1 i 2.  
4.-Calc 3 girat 45° cap a la dreta. 5.-Calc de la figura de Pilats. 6- Superposició dels calcs 4 i 5

Com ja s'ha comentat, també s'ha detectat l'ús d'un patró per a l'execució d'algunes de les vestidures, com les dels àngels de dalt del reliquiari, on s'ha adequat a l'espai existent o senzillament s'ha mogut sense intenció. Amb l'observació i estudi de les fotografies fetes amb longitud d'ona infraroja, que es van realitzar durant el procés de restauració<sup>230</sup>, es comprova com el traç del dibuix previ coincideix amb el del calc de l'àngel de la dreta es transporta a l'àngel de l'esquerra, i que es perd i canvia la forma de l'execució pictòrica.

<sup>230</sup> Dutes a terme al si de l'Ivcr, entitat responsable de la intervenció realitzada entre 2009-2010 a la pintura mural, sota la direcció de la Catedràtica Na Carmen Pérez, de l'equip del qual es va formar part.

Quadre comparatiu dels models de vestidures dels àngels al reconditori de la Catedral de València.



Font: A. Rubio, 2015

1.-Realització del calc al vestit de l'àngel dret. 2.- Calc sobre les vestidures de l'àngel dret. 3.- Calc sobre l'àngel esquerre dalt del reliquiari; s'observa la utilització del mateix però lleugerament acoblat a l'espai existent



### 3.2. Estudi dels materials i procediments pictòrics de la pintura mural medieval

Per tal de comprendre la tècnica i els materials emprats pels artistes d'una determinada època s'han de tenir en compte dos factors fonamentals (Muñoz, 1998: 114):

1. L'estudi realitzat directament sobre l'obra, i el seu recolzament en disciplines afins com són la física i química. Que compren el treball previ d'investigació realitzat a cada conjunt, i presentat al capítol anterior.
2. L'estudi i anàlisi de les fonts primàries, el compendi de coneixements contemporani a les obres, que es troben a la literatura de l'època que passen de mà en mà, i que es duu a terme a continuació.

Epistemològicament l'estudi de les fonts escrites precedeix l'estudi experimental, per tal d'obtenir dades concretes, i poder comparar i interpretar els resultats de les analítiques a les investigacions dutes a terme.

A aquests dos punts s'afegeix un tercer, i és l'estudi dels materials pictòrics des del coneixement actual, fent una revisió bibliogràfica sobre els últims estudis i compendis de materials. Aquest treball prepara el camí per a la correcta interpretació de les analítiques realitzades.

Seguint aquestes pautes, a continuació s'estudien els materials disponibles per als artistes de l'època, a més del trobats, als conjunts pictòrics identificats. Açò és, els compendi de materials que, segons les fonts documentals de l'època, formen part de l'obra executada com a pintura mural, i que es troben com a tals; on s'estudia a més la seua interrelació, i es comparen amb la resta de materials compositius. Tot aquesta tasca es duu a terme fent una revisió dels tractats antics, de com descriuen l'obtenció, preparació, manipulació i conservació d'aquests materials artístics emprats en pintura mural.

Una vegada estudiats els tractats antics, i fent una revisió de la documentació actualitzada, amb un coneixement total dels materials disponibles, s'efectua l'estudi comparatiu de materials a les obres que es llisten a continuació.

### 3.2.1. Fonts clàssiques per a l'estudi de materials coneguts a l'edat mitjana

Es sap que la Història comença quan comença l'escriptura, i des d'aquest moment també, per a la transmissió del coneixement i la pràctica de les arts plàstiques, existeix la necessitat de transmetre i fer perviure aquesta informació. És així que es troben al llarg de la història tractats on es testimonien els coneixements, amb una clara funció didàctica, i que suposen per a nosaltres documents bàsics per saber com treballaven i desenvolupaven el seu ofici els antics tallers artístics.

S'ha de tindre en compte però, alguns fets respecte aquests tractats, i és que les moltes transcripcions que s'han fet dels documents han desvirtuat en ocasions el sentit original, i es poden fer interpretacions incorrectes. També s'ha de tenir present el fet que, possiblement foren concebuts en origen com a un compendi de receptes, i que el propi autor seria expert a l'ofici però no a les lletres, i això provoca inexactituds, confusió a la redacció. Potser a més que informació valuosa s'ocultés intencionadament, per interessos gremials o industrials, o fins i tot per obscurantisme o perseverar l'exclusivitat dels procediments, informació que hui en dia resultaria cabdal per a la seua correcta interpretació.

Aquestos tractats suposen la font fonamental per saber com es transmetien aquests coneixements, i recullen en moltes ocasions arbitràriament el descobriment de productes i terminologies, algunes de les quals han perdurat fins avui. Fent un salt en el temps, es trasllada a èpoques on, sovint, la part tangible queda en un segon pla, darrere la conceptual o religiosa.

Respecte a aquesta concepció medieval del color, cal apuntar que és molt distinta de la actual, i més encara a l'aplicació de les arts plàstiques<sup>231</sup>. La percepció del color responia a una distribució no espectral, distinta a la nostra actual. Per a la societat medieval, a partir del s. XIII, els colors es distribuïen entre dos pols, el blanc i el negre, i al mig d'aquesta escala es trobava el roig<sup>232</sup> (Rivas, 2008: 233). Entre el blanc i el roig es trobaria la gama dels grocs, per a ells era "un tipus de blancs"; i entre el roig i el negre s'intercalarien la gama dels blaus, els verds primer i els morats després, considerats tots ells com negres degenerats, essent el violeta un baix negre. Per a la mentalitat medieval el verd ha de veure molt poc amb el groc, ni tampoc el morat amb el roig. Com es veu, la seua concepció dels colors quedava molt lluny de l'actual, i s'entén així que a les receptes medievals no hi haja cap referència a l'obtenció de colors com el verd o el morat, amb les mesclades que s'efectuen a l'actualitat.

Es centra el present estudi als diferents textos que ens ocupen atenent al criteri de la seua datació, aquells conservats des de la Grècia clàssica fins el s. XIV, incloent dos d'edició posterior per tractar-se de recopilacions interessants.

---

<sup>231</sup> Per a més informació vegeu (Rivas 2008: 244), on recopila consideracions al respecte. Afirmar entre altres. "... *El color no es un término primario dentro del sistema estético de la Edad; Media. La claridad es el término que abre el campo semántico del color y todo el conjunto de nociones estéticas que lo acompañan. Es el resplandor de los colores el que embellece todo lo está al alcance de la vista. El brillo y la nitidez de los colores depende de la luz. Las cosas extraen el color a través de la luz - La condición exterior de la visibilidad de los colores es la luz. El color es la luz visible en el objeto corporal [...] El color de un cuerpo también ha de participar de la proporción para que éste sea considerado bello. La estimación de la belleza de los colores depende también de la costumbre de cada geografía y cultura*".

<sup>232</sup> I aquests són, curiosament, els colors bàsics que es troben a les pintures murals de tipus gòtic lineal, potser per aquestes circumstàncies i pel fet de la accessibilitat i compatibilitat dels materials emprats a la pintura sobre mur.

Els textos clàssics, referència bàsica per a les interpretacions de la literatura posterior, no es dediquen -per norma general- concretament a l'àrea artística, tenen un caràcter enciclopèdic, filosòfic, teòric i alquímic.

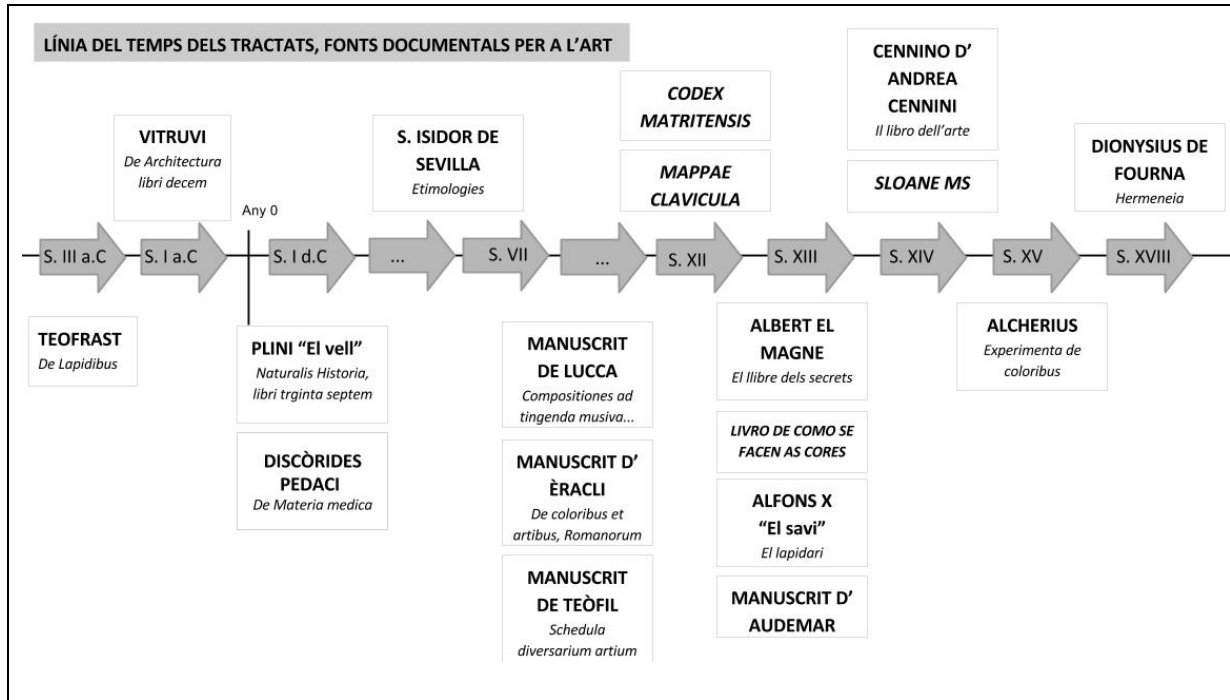
Recullen, entre altres, qüestions sobre materials pictòrics, tècniques i processos, la informació dels quals, com s'ha comentat correspon més a "llibres de receptes" que a manuals tècnics, i es fan servir per conèixer quins pigments, càrregues, aglutinats i additius es poden trobar a les obres, i com han estat obtinguts, preparats i aplicats, per acabar conformant tots ells, els conjunts pictòrics que s'estudien.

A l'edat mitjana molts dels tractats foren fets als monestirs, on gran part de l'activitat artística i intel·lectual conflua. L'autoria d'aquests tractats és de difícil identificació, donat que en la seua elaboració treballaven un o més monjos. En aquesta època, les obres són generalment reculls de receptes pròpies o d'autors anteriors, tenen un caràcter pràctic i heterogeni amb instruccions de tipus botànic, alquímic, cosmètic... i presenten la intenció de proporcionar un ofici, un mètode de produir obres permanents i de qualitat.

Es desconeix el corpus total existent d'aquests tipus d'obres, que es suposa molt extens a l'edat mitjana. Entre totes elles, setze han estat els escrits que es coneixen i que ens han arribat, compresos aquells de temps anteriors on es basen els medievals, i compendis posteriors que recullen el saber de l'època. Es llisten i presenten ací per ordre cronològic:

- ***De Lapidibus*** -sobre les pedres- de Teofrast de Efes deixeble d'Aristòtil.
- ***D'Architectura libri decem*** -els 10 llibres d'Arquitectura- de *Marcus Vitruvius Pollio*, Vitruvi, s.I a.C.
- ***Naturalis Historia, libri triginta septem*** -Història Natural- de *Gaius Plinius Secundus*, Plini "el Vell" del s. I d. C.
- ***De Materia medica*** -sobre la matèria medicinal- de *Dioscorides Pedacius*. s. I. D. C.
- ***Etimologias s. VII.*** De San Isidor bisbe de Sevilla, (560-636).
- ***Compositiones ad tingenda musiva, pelles et alia, ad deaurandum, ferrum, ad mineralia, ad chrysographiam, ad glutina, quedam conficienda, aliquae artium documenta, ante annos nonagentos scripta***, conegut com Manuscrit de Lucca, del s. VIII.
- ***De coloribus et artibus Romanorum.*** Conegut com el Manuscrit d'Eracli, s.X.
- ***Schedula diversarium artium***, conegut com el Manuscrit del Monjo Teòfil. Escrit entre els ss. XI i XII.
- ***Mappae Clavicula***, d'autor desconegut. Pot tractar-se d'una recopilació feta al s. XII de textos anteriors, alguns datats en els s. X-XI.
- ***Codex Matritensis***, escrit a Catalunya durant el s. XII.
- ***El Libro de los secretos***, del S. XIII, originalment escrit en llatí. Del monjo dominic alemany Albert el Magne, Albert von Bollstadt
- ***Livro de como se façen as cores***, escrit en portuguès amb caràcters jueus en 1262.
- ***El lapidari d'Alfons X.*** Alfons X el Savi (1221-1284) rei de Castella i Lleó.
- ***Liber magistri petri de Santo Audemaro de cloribus facendis***, conegut com Manuscrit d'Audemar, de finals del s. XIII o principi del s. XIV.
- ***Sloane MS, Liber de coloribus illuminatorum siue pictorum***, fou recopilat durant la segona meitat del segle XIV.

- **Il libro dell'arte**, - El llibre de l'art- del pintor possiblement vènet, Cennino d'Andrea Cennini, de finals del s. XIV.
- **Experimenta de coloribus** es una compilació de diverses fonts feta per Alcherius a Itàlia entre 1409 i 1410.
- El tractat **Hermeneia** del monjo del monestir del Mont Athos Dionysius de Fournà, escrit al s. XVIII, que recull tota la tradició anterior.



Font: A. Rubio, 2015

La difusió d'aquestes obres i de la tècnica, és palesa per la repetició de receptes que es detecten en diversos tractats. Es troben sovint moltes d'aquestes contingudes en un manuscrit, copiades quasi literalment a un altre. Els materials apareixen descrits amb diverses denominacions segons la seua procedència geogràfica, i les fonts on s'expliquen.

L'evolució dels materials des de l'antiguitat clàssica cap a l'edat mitjana comporta l'abandonament en l'ús i substitució d'alguns pigments i colorants per altres més a l'abast. Aquest és el cas del colorant porpra que en temps del romans era extret del mol·lusc *murex*, i que posteriorment es substitueix pel *folium* i la laca vermella roja (Gasol, 2012: 16)<sup>233</sup>.

També ocorre de tant en tant que una mala interpretació comesa en lectura dels textos, provoca una confusió que es repeteix i es difon fins fer-se crònica. Aquest és el cas que s'exposa pel que fa a la denominació del pigment procedent del mineral cinabri i que per confusió s'ha anomenat mini, quan en realitat són dos pigments distints.

<sup>233</sup> En aquesta obra es presenta un itinerari molt definit i un profund estudi de les fonts medievals que s'identifica amb el temps que també correspon a la investigació.

A continuació es presenten els tractats per ordre cronològic des d'època antiga, fins al final de l'època medieval dels autors datats<sup>234</sup>. Els antics s'inclouen per la informació bàsica que presenten, i la influència que exerciren en els següents.

- **De Lapidibus** -sobre les pedres- de **Teofrast d'Efes** (*Theophrast Tyrtamos* 372-287 a.C.) deixeble d'Aristòtil. Fou escrit probablement entre els anys 315-305 a.C. Recull un estudi sobre materials petris, i la seua importància ve donada per la valuosa informació sobre colors que eren utilitzats en aquella època, tot i que no especifica la seua aplicació en els treballs artístics.
- **D'Architectura libri decem** -els 10 llibres d'Arquitectura- de **Marcus Vitruvius Pollio, Vitruvi**. s. I a.C. Al llibre numero VII es troben descripcions de distints colors, dividits en naturals i artificials, i els seus mètodes de fabricació, així com altres indicacions sobre procediments d'execució pictòrica de pintura mural. Aquestes referències es troben incloses dins les dades explicatives sobre els lluits de parets i la seua decoració pictòrica. Explica per exemple, la forma de protegir el vermelló en pintures murals a l'exterior, usat i conservat encara hui en pintures murals romanes. Aquest procés consistia en la impregnació de la superfície amb un mescla a l'encàustica, constituïda per cera púnica<sup>235</sup> i oli fixat per calor; tractament ja usat pels grecs que denominaven com *ganosis*. És la primera referència escrita sobre tècniques i materials artístics, i va tindre molta influència al Renaixement i al Neoclassicisme.
- **Naturalis Historia, libri triginta septem** -Història Natural- de **Gaius Plinius Secundus, Plini "el Vell"** del s. I d. C. És l'única obra de l'autor que no s'ha perdut i és, junt a l'obra de Vitruvi, l'obra de referència i de major difusió del món clàssic. Recull de forma enciclopèdica els coneixements del moment pel que fa a la medicina, la botànica, la geografia, la filosofia, etc. Té trenta-set llibres, els cinc últims dedicats als minerals: el llibre 33 dedicat a l'or i la plata; el 34 al coure, estany i plom, que confon entre sí; el llibre 37 el dedica a les pedres precioses i les gemmes; als llibres 35 i 36 parla de la pintura i l'escultura, detallant les propietats d'alguns materials entre els que es troben els pigments, i recull procediments o formes de treballar d'artistes clàssics (Zalbidea, 2014: 50). Així al llibre 35 parla com per part dels egipcis, ja s'usaven els tints de l'indi, quermes, orxella, *orcaneta*, aladern, suc de mora, càrtam i tanins. Segons Plini, els egipcis també haurien inventat "*l'alumbrar*", (que prové del mot alum, el material sustentant dels tints) és a dir, el tractament que permet fixar més sòlidament el colorant sobre la tela, així parla de l'alum explicant que és, les classes existents i la seua aplicació. En aquest mateix llibre 35, al capítol VI és interessant la classificació que fa sobre els colors, diu que els primaris són 3, negre, blanc i roig (els mateixos colors bàsics que es localitzen als conjunts pictòrics gòtics), i que tota la resta de colors són en conseqüència els intermedis. A un altre capítol Plini també fa un altra divisió dels colors, entre florits i austers. Els colors florits, transparents o rics, per a Plini són els colors denominats *minium* (mini), *armenium*, *cinnabris* (cinabri), *chrysocolla* (crisocol·la), *indicum* (indi), *purpurissum* (roig púrpura); aquestos colors rics estan formats per pedres d'alta qualitat o de difícil adquisició. Per altra banda els colors austers, dividits en dos grups: els que es troben a la natura com *sinopsi* o terra roja, rúbrica o ocre tostat; *paraetonium* o blanc de carbonat càlcic, *melinum* o terra blanca de l'illa de Melos, *eretria*, altra terra blanca; *auripigmentum* o groc obtingut del sesquisulfur d'arseni, i el segon grup format per aquells pigments que exigeixen una preparació (*ochra*, *cerusa usta*, i sandàraca que donaven un color mini; *sandy*, color mixte entre roig i

<sup>234</sup> Els documents bàsics emprats per a l'elaboració d'aquest llistat han estat les publicacions de Báez, 2007; Gasol, 2012; Muñoz, 1998; i Zalbidea, 2014.

<sup>235</sup> Cera tractada amb aigua de mar i nitrat potàssic, i decolorada al sol en plaques fines. (Zalbidea, 2014 : 24).



sanguina, *syricum*, una espècie de roig, i *atramentum*, negre de fum). Pel que fa als negres, cita el *trygium* i l'*elephantium* derivat de l'ivori. Els blancs utilitzats eren *paraetonium*, *melinum*, *selinusia* (terra blanca) i *cerusa* o blanc de plom. Entre els verds es trobaven l'*appanumm* o verd de Verona, una argila d'aquest color.

- ***De Materia medica*** -sobre la matèria medicinal- escrit pel metge grec ***Dioscorides Pedacius***. s. I. d.C. És un tractat de farmacologia, constituït de set llibres (o cinc depèn de la versió), que s'ocupa de productes artístics com pigments, colorants, i de la preparació de diversos olis. El text de Discòrdies, és una font de referència de la medicina antiga i medieval, degut a que arreplega una àmplia gamma de productes naturals. Bàsicament descriu una a una, diferents substàncies enumerant les propietats terapèutiques, la forma d'aplicació i en alguns casos la forma de preparació i conservació (Zalbidea, 2014: 52). Aquesta obra va tindre una enorme difusió a l'edat mitjana ja fos a la llengua original, el grec, difós sobretot des de la Itàlia bizantina, o ja en altres llengües com el llatí o l'àrab. El text es va traduir al llatí partir del s. VI (des del text grec) i a la Itàlia del sud i en l'Àfrica del nord; mentre que a l'àrab es va traduir en Bagdad al s. IX, tramés a Occident a partir del Califat de Còrdova al segle X. Existeix un altra versió traduïda des de l'àrab, a partir de finals del s. XI o principis del XII. Aquest tractat, amb la gran quantitat de traduccions que es realitzaren, donà origen a una gran diversitat de manuscrits amb nombroses variants que feien intel·ligible el text original<sup>236</sup>.
- ***Etimologias s. VII***. De San Isidor Bisbe de Sevilla, (560-636), gràcies a aquest document es varen recollir i transmetre moltes manifestacions culturals grecolatines. Aquesta és l'obra més important que va recopilar i escriure el clergue, on es recull tot el coneixement del moment. És un compendi del saber classificat per temes, originalment en vint llibres.
- ***Compositiones ad tingenda musiva, pelles et alia, ad deaurandum, ferrum, ad mineralia, ad chrysographiam, ad glutina, quedam conficienda, aliquae artium documenta, ante annos nonagentos scripta***, conegut com **Manuscrit de Lucca**. És el primer tractat tècnic que obre el període medieval, tot i que està escrit a final del s. VIII. Es conserva a la Biblioteca Capitulare de Lucca a Itàlia, raó per la qual rep aquest nom. El manuscrit original està compost per 231 folis que contenen 158 receptes. Està escrit en llatí i més que un tractat metòdic, és un receptari que recull procediments artístics de la primitiva edat mitjana, basada en la musivària més que en pintura mural. Conté descripcions sobre l'acoloriment del vidre per fer tesselles, receptes per elaborar aliatges de metalls, preparació de vernissos i mètode per la preparació del full d'or. És a aquest manuscrit on es troba la primera referència occidental per a l'elaboració artificial del pigment vermell. Aquest tractat reflecteix la influència de Bizanci i Itàlia al camp de l'art, i la transmeté als països del nord d'Europa on va ser molt difós; es reflecteix per exemple, a l'anglosaxó *Mappae Clavicula* que es presenta més endavant.
- ***De coloribus et artibus, Romanorum***. Conegut com el **Manuscrit d'Eraclius**, va ser de gran influència durant l'edat mitjana. Escrit entre els segles X-XIII, existeixen dos antigues còpies del tractat, que constitueix un compendi de divers origen i d'autoria dubtosa. Va ser recopilat conjuntament amb altres manuscrits per Jean le Bègue, al 1431. Constituït per tres llibres, els dos primers escrits en vers, on es troben receptes per l'elaboració de colors obtinguts a partir de flors i

---

<sup>236</sup> Criado, Teresa (2012: 61) on a la seua tesi doctoral *Tratados y recetarios de técnica industrial, La Corona de Castilla, siglos XV-XVI*, explica entre altres, aquests tractats.

plantes; el tercer llibre escrit en prosa, té 58 receptes on s'inclouen exemples sobre la preparació de aglutinants, olis i vernissos, així com la fabricació dels colors verd de coure, blaus, laques, etc.

- ***Schedula diversarium artium***, conegut com el **Manuscrit del Monge Teòfil**. Escrit en llatí entre els segles XI-XII per un autor desconegut d'ambient conventual i d'origen alemany. És un dels més referenciats posteriorment, no és exclusivament un receptari, segons els traductors (Gasol, 2012: 14, fa referència Hawthorne, J.G.) és més aviat una enciclopèdia sobre les arts, que té com a objectiu el disseminar informació per instruir els joves clergues. A diferència dels anteriors tractats, la importància d'aquest rau en el fet que, és una recopilació de tècniques de primera mà, i manifesta la tendència a l'abandonament de les antigues normes, recollint els nous mètodes de treball utilitzats als convents. Consta de tres llibres on es descriuen procediments pictòrics en il·luminacions, frescs, temples, vidres, metal·lúrgia, pedres precioses, etc., i entre d'altres, també preparació de suports, de pigments i vernissos. A més, presenta les primeres referències sobre la utilització de olis assecants com aglutinants pictòrics.
- ***Mappae Clavicula***, o *Clau de la Pintura*, d'autor desconegut. Pot tractar-se d'una recopilació del text original feta al s. XII de textos anteriors, alguns datats en els s. X-XI (Bàez, 2007: 67). Exposa qüestions tècniques sense una metodologia precisa, pot ser fos escrit per un monjo de l'Abadia Suïssa de Saint Gallo. Està compost per dos parts, la primera amb nocions de química i tècnica pictòrica, i la segona com un apèndix, que és un compendi de fórmules molt semblants a les que hi ha a altres textos de l'època. Es troben referències de la fabricació de vernissos, colors i mescles per a pintar, etc. Aquest tractat ofereix un ampli nombre de receptes, és interessant nomenar que recull quatre receptes que tracten sobre el cinabri, on cadascuna presenta diversos ingredients i procediments de preparació. Per les tècniques i fórmules que descriu, El *Mappae Clavicula* resulta molt semblant a l'altre manuscrit de la mateixa època, *De Coloribus et artibus romanorum*.
- ***Codex Matritensis***, escrit a Catalunya durant el s. XII, es conserva a la Biblioteca de l'Escorial de Madrid. Aquest manuscrit prové segurament de fonts italianes i gregues, i en ell es troba reflectida la influència de diverses corrents, entre elles la del manuscrit de Lucca i quasi literals almenys 70 paràgrafs del *Mappae Clavicula* (Muñoz, 1998: 116). Conté receptes sobre l'elaboració de metalls, daurats i tints. Amb aquest tractat es fa palesa la connexió que hi havia entre els tractats, i la seua influència i circulació entre diverses àrees geogràfiques (Gasol, 2012: 13).
- ***El Libro de los secretos***, del S. XIII, originalment escrit en llatí pel monjo dominic alemany Albert el Magne (Albert von Bollstadt), qui va traduir i comentà l'obra d'Aristòtil. L'obra té cinc parts, i a la segona està el lapidari, que és la més interessant pel que fa a materials artístics.
- ***Livro de como se façen as cores***, contingut al manuscrit conservat [MS De Rossi 945], conservat a la Biblioteca Palatina, a Parma. L'original està escrit en portuguès amb caràcters jueus en 1262, tot i que l'exemplar manuscrit conservat deu ser posterior (Muñoz, 1998: 116). Tracta dels pigments, aglutinants aquosos i de les tècniques de pintura per a llibres miniats.
- ***El lapidari d'Alfons X***. Recopilat per Alfons X el Savi (1221-1284) rei de Castella i Lleó, gran figura del s. XIII, promotor i defensor de ciències i lletres. El seu nom encapçala molts escrits i tractats, molts dels quals ell no va ser l'autor. Aquest tractat fou descobert per Alfons X a Toledo a l'any 1243, (escrit en caldeu i traduït a l'àrab pel savi musulmà *Abolays*) qui va ordenar traduir-lo al

castellà. Són dos obres amb un tema comú: l'exposició de les qualitats de les pedres, degut a la influència que sobre elles tenen els signes del Zodíac i els elements astrològics. Aquesta exposició de les propietats físiques de les pedres i els llocs on es troben, és una informació valuosa a l'àmbit de l'estudi artístic, donat que molts d'aquests minerals són materials pictòrics.

- ***Liber magistri petri de Santo Audemaro De coloribus facendis***, conegut com ***Manuscrit d'Audemar***, de finals del s. XIII o principi del s. XIV, i d'autor desconegut d'origen del nord de França. Recull receptes de diversos orígens, copiades del Manuscrit de Lucca, altres transcrits del *Mappae Clavicula*, del manuscrit d'Heracli i del primer llibre de Teòfil. Aquest manual parla de fabricació i purificació de pigments i colorants, dels lligams més adequats per temperar-los, d'olis i vernissos. Tracta de la compatibilitat d'alguns materials, entre ells i amb els suports recomanats. No parla de la construcció de les pintures com es fa a altres tractats, es centra a les tècniques d'il·luminació de manuscrits.
- ***Sloane MS, Liber de coloribus illuminatorum siue pictorum***, fou recopilat durant la segona meitat del segle XIV. Sembla que també va ser escrit per un clergue francès i té connexions amb els tractats anteriors com els d'Eracli, Teòfil i el *Mappae Clavicula*. Tracta dels materials i les tècniques de la miniatura i constitueix un dels últims manuscrits de tradició purament medieval (Gasol, 2012: 15, fa referència Thomson D.V. 1926).
- ***Liber diversarum arcium***, conegut com ***Manuscrit de Montpeller***. El nucli central deu datar de principi del segle XIV i deu provenir del nord d'Europa, encara que durant aquest segle s'incorporà més material procedent d'Itàlia. La còpia que ha perviscut és l'anomenada MS H277, i es pot datar entre els anys 1400-1430. Es tracta d'un manual anònim extens i molt ben organitzat, que és un compendi del coneixement tècnic d'època medieval, amb moltes de les receptes que provenen del text d'Eracli i de Teòfil. Conté instruccions relatives a diverses tècniques: al dibuix, als tremps, a l'oli i al fresc, així com a la il·luminació de manuscrits i a la pintura en vidre i ceràmica.
- ***Il libro dell'arte***, -el llibre de l'art- del pintor, possiblement vènet, Cennino d'Andrea **Cennini**, de finals del s. XIV. És el tractat més important d'època tardana medieval, un manual de referència per conèixer els procediments pictòrics d'aquesta època. Recull la tradició medieval i al mateix temps li atorga un valor nou al coneixement dels materials i les tècniques, segons la seua aplicació a la creació de l'obra. Aporta una nova concepció de la figura de l'artista, tractant la seua formació al costat del mestre, i reivindica la dignitat de l'art, posant-lo al mateix nivell que la poesia i fins i tot darrere de la ciència. És un receptari presentat amb un caràcter metòdic, amb un plantejament precís i clar. És el text més important on s'explica la tècnica de la pintura al tremp d'ou ja utilitzada per Giotto.
- ***Experimenta de coloribus*** és una compilació de diverses fonts feta per **Alcherius** a Itàlia entre 1409 i 1410. Pren textos i receptes d'altres, entre aquests Dionís, un monjo italià, i el pintor Giovanni da Mòdena. En elles descriu la preparació de pigments, colorants i tècniques de daurats; receptes que corregeix quan creu necessari (Muñoz, 1998: 116).
- El tractat ***Hermeneia*** del monjo del monestir del *Mont Athos Dionysius de Fournà*, que com explica Gasol (2012: 16), tot i que queda fora de l'abast dels manuscrits medievals, pel fet que està

escrit al s. XVIII, documenta les tècniques pictòriques des del s. XI fins al s. XVIII molt fidelment. Aquest tractat és molt útil per a l'estudi i comparació de conjunts occidentals, que presenten una influència bizantina.

De tots els tractats vistos anteriorment existeix una revisió molt interessant i fonamental per al nostre estudi, al treball dut a terme per Rosa Gasol (2012) on s'han classificat de forma visual en quadres resumits i comparatius, tots els materials trobats i descrits als distints documents, ja es tracte de pigments, matèries colorants o aglutinants, i fins i tot de morters.

### 3.2.2 Coneixements actuals dels materials pictòrics de l'època gòtica

S'ha compilat i estructurat la informació obtinguda a partir dels tractats vistos, i també a partir de l'estudi bibliogràfic sobre materials i procediments pictòrics emprats a l'art.

Aquesta compilació serà la base per a la posterior interpretació de resultats, obtinguts a les anàlitzes dels materials constitutius dels conjunts pictòrics estudiats.

La identificació de materials segueix l'esquema que es presenta classificat com segueix:

#### I. Suport Murer

Al suport murer s'estudien els distints tipus de tècniques constructives identificades als edificis contenidors de conjunts pictòrics, i sustentant de les policromies.

- A. Tàpia
- B. Paredat
- C. Construcció de carreu

#### II. Morters

S'analitzen els distints tipus de morters, i el mode d'execució, a més dels seus components principals, les càrregues, els aglomerants i els additius.

- A. Càrregues
- B. Aglomerants: Calç i guix
- C. Additius

#### III. Capa Pictòrica

A la capa pictòrica s'identifiquen els elements constitutius: els pigments, les matèries colorants i els aglutinants.

- A. Pigments
- B. Matèries colorants
- C. Aglutinats

#### I. Suport Murer

Al suport murer s'estudien els distints tipus de tècniques constructives, identificades als edificis contenidors de conjunts pictòrics, i sustentant de les policromies.

##### 1. Tàpia

La tàpia és aquella tècnica de construcció que es realitza mitjançant l'ús d'un encaixonat de fusta anomenat tàpia, recuperable i de fàcil manipulació, dins el qual s'aboca i es picona el material en capes successives fins reblir la totalitat del calaix. En aquest moment es desmunta el calaix, per procedir a la repetició de la mateixa operació en el tram següent de mur (Gurriaran, 2002: 562).

La importància de la tàpia rau en què és una tècnica que permet obres pràcticament autosuficients, independents d'activitats exteriors al propi procés edilici, per economia de temps i recursos, a més no necessita de ma d'obra especialitzada, basta amb una escassa preparació tècnica. Respecte a la construcció en carreus suposa una tècnica molt més econòmica pel que fa



al temps d'execució i els recursos monetaris. Els materials emprats: argiles, àrids i calç, s'obtenien dels llocs més propers possibles, i únicament s'havia d'importar la calç en el cas de grans obres. La tàpia de terra és l'amalgama d'un conglomerant molt plàstic l'argila, que dona cohesió als àrids que doten de resistència al conjunt i l'estructuren. Als fonaments i a les parts baixes de les construccions, a l'argila i àrids se'ls afegeix calç, -formant formigons de calç de distint grau-, i per crear superfícies concrecionades, és així que s'observen crostes calcàries en molts dels exemples vistos.

Les fàbriques concrecionades presenten l'avantatge que tenen un alta resistència, associada a un òptim comportament plàstic font a forts impactes. Fet aquest que les feu molt valuoses en èpoques de gran activitat constructiva militar, on el recurs de les fàbriques encofrades fou sistemàtic.

Per a la tàpia, l'argila deu ser grassa i humida, i amb pocs elements de natura orgànica, donat que la descomposició pot provocar buits a la fàbrica. Es per aquesta raó que es recomanava ventilar-la durant almenys els cinc mesos de l'hivern abans de la seua utilització (Gurriarán, 2002:562). L'argila és un agregat mineral terrós o petri de natura col·loïdal de gra molt fi de menys de 0.002 mm, que presenta importants forces cohesives entre les partícules. Les argiles presenten les següents propietats que determinen entre altres, la seua coloració: té contingut d'alúmina i òxid fèrric, una grandària col·loïdal i fina, i té un contingut de diversos elements com són: quars, feldespat, dorita, sulfats, sulfurs, carbonats i més partícules de minerals i roques. La fórmula típica de la descomposició és  $K_2O, Al_2O_3; 6 SiO_2 + 3H_2O = Al_2O_3, 2SiO_2 + 2KOH + 4SiO_2$ , que correspon a Feldespat + aigua= caolinita + sílice en solució (Zalbidea, 2004). La higroscopicitat de l'argila és una qualitat que pot ocasionar problemes, i que per aquesta raó es fa necessària l'addició d'àrids. Al respecte d'àrids i la calç les seues qualitats, s'estudien a l'apartat de morters.

## 2. Paredat o maçoneria. Formigó de calç.

Com s'ha vist al punt anterior, el formigó de calç suposa una evolució de la tàpia, pel que fa a l'ús de materials a partir d'un mateix concepte<sup>237</sup>. Als formigons de calç, l'addició de més d'un 8% d'argiles li confereix propietats hidràuliques, que també es poden obtindre amb la utilització per al mateix fi de puzzolana (Gurriarán, 2002: 564).

Els murs de maçoneria s'alcen emprant àrids, i calç que s'amalgamen amb aigua formant un morter i es combinen amb materials sòlids de majors dimensions, com són pedres o maons. El terme paredat s'empra per definir la tècnica amb que es disposen aquestes peces per a que queden ben lligades, i hi ha diversos tipus depenent del material que s'empra o de la disposició de les peces. Comunament es denomina maçoneria quan la construcció està formada per el morter i carreus irregulars. Existeix un tipus de paredat conegut usualment com "tapia valenciana" que es defineix per la combinació de materials aglomerants de calç i sorra, i la disposició regular a tongades, de fileres de maons, que donen consistència i resistència al mur on es troben.

---

<sup>237</sup> Per a més informació sobre les construccions de tàpia i les seues característiques consulteu l'obra de Gurriarán (2002).

### 3. Construcció de carreu

Es tracta de construccions resistents i molt costoses respecte al temps d'execució i a la despesa econòmica. Els carreus són pedres tallades pel general en forma de paral·lelepípede rectangular, per a què encaixen millor entre ells. Aquests blocs tenen pel comú de 30 a 40 cm d'alçada. Generalment la cara externa és llisa o polida, i en molts ocasions estan gravats amb un símbol conegut com marques de picapedrer. L'estereotomia va assolir una gran importància a l'edat mitjana, quan aparegueren veritables mestres i picapedrers virtuoses que afavoriren el conreu d'aquesta ciència de l'art de la pedra.

## II. Morters

S'analitzen els distints tipus de morters, i el mode d'execució, a més dels seus components principals, les càrregues, els aglomerants i els additius.

Els morters més comuns que es troben a la pintura mural d'època gòtica lineal a territori valencià són els de calç i sorra, i els barrejats o bastards, que són amalgames de calç, sorra i algeps.

### A. Càrregues.

#### Àrids

Procedeixen de la disgregació roques per causa d'agents naturals, tenen distintes formes i composició, i segons les dimensions de les partícules es divideixen entre arena i grava. L'arena més dura és la de quars, que prové de rius i del mar; la de mina té prou quars i també argila, que s'ha de eliminar. L'arena té una grandària menor de 5 mm i més de 0,02 mm i ha de ser de superfície aspra i angulosa, de gra amb arestes i no redó, perquè prenga bé la calç. Posseeix una forta fricció interna, una gran resistència a desplaçaments per lliscaments o fricció. A més ha de ser seca, perquè d'altra manera l'aigua actua com a capa aïllant i impedeix que s'aglomere correctament. Per la seua part la grava presenta unes dimensions de partícula entre 2 i 60 mm, i a diferència de les arenes no presenten importants friccions entre partícules. Els seus grans poden ser arrodonits i sense arestes quan són origen rodat i natural (Gurriarán, 2002: 563).

#### Pols de marbre

Procedeix de la pedra calcària metamòrfica, i és menys porosa que la resta. Pot anar acompanyada per calcita cristal·litzada, grafit i òxid de ferro. El gra és fi, però no deu ser farinós, i s'empra per obtindre uns fons més blancs i lluminosos. El seu ús data de l'antiguitat, els romans l'empraven per a la fabricació d'escuts imitant marbre, i per a lluits<sup>238</sup>. També es va emprar com a pigment blanc, amb poc poder opatitzant.

---

<sup>238</sup> Vitruvi (2007: 185) al capítol VI del llibre VII descriu l'ús de la pols de marbre per als lluits "... i es molen els trossos o estelles que boten al treballar el marbre, i després de cerniduts se'ls empra en les obres. Ara bé, per efecte d'aquest tamisat, resulten tres classes de pols; la part més granulosa serveix, com s'ha dit anteriorment, mesclada amb la calç, per a la primera capa, la segona per a la següent i la pols més fina per a la tercera. Aplicades aquestes matèries i cuidadosament allisades amb la plana, les capes estan en condicions de rebre els colors i perquè estos tinguen en els lluits una tonalitat brillant".

## B. Aglomerants: Calç i guix, sols o barrejats.

### Calç

La calç és l'aglomerant més emprat de la història, ja era coneguda i es preparava als temps dels grecs a Creta i Micenes. A l'època romana es milloren les tècniques, per l'evolució en els mètodes d'obtenció i qualitat de la calç.

La calç prové de la calcinació de pedra calcària, que és roca formada majoritàriament per  $\text{CaCO}_3$ . L'origen d'aquestes roques pot ser de tres tipus: químic, orgànic o metamòrfic. Les d'origen químic, es formen per precipitacions de dissolucions bicarbonatades; les d'orgànic, es formen a partir d'esquelets i closques d'animals; i d'origen metamòrfics són calcàries transformades tipus dolomites o marbres.

Hi ha diversos tipus de calç, depenent del percentatge de compostos de magnesi o argilosos que hi haja a la matèria primera.

La calç aèria és aquella que carbonata només entrar en contacte amb el diòxid de carboni de l'aire, el seu contingut en materials argilosos (magnèsia, àcid silícic, alúmina i òxid de ferro) és sempre inferior al 5%. Les calç compostes fonamentalment per òxid de calci sense contingut o amb baix contingut d'argila, reben el nom de calç greix. Aquesta és la que s'empra per a treballs com a morters per a fresc, estucs, esgrafiats, etc. La quantitat de la calç greix dependrà de la quantitat d'aquestes substàncies, sent millor la que tinga menor dosi. A l'apagar-se s'obté una pasta travada i untosa. Aquesta calç roman indefinidament blana en llocs humits, fora del contacte de l'aire, i mesclada amb aigua acaba per dissoldre's.

Les calç dolomítiques o magres, procedeixen a partir de pedres calcàries que contenen magnesi en proporció superior al 10%. Quan s'afegeix aigua s'obté una pasta grisa. No són aptes per a treballs de construcció perquè a l'assecar-se es redueixen a pols. S'obté aquesta calç per la calcinació de pedra calcària de puresa menor de carbonats i un contingut en argiles del 5%, el seu apagat és més lent i la pasta resultant es menys plàstica que la calç greix (Zalbidea, 2004). Aquesta calç rica en magnesi és la que majorment s'ha identificat a les mostres analitzades.

A partir de la calç apagada es poden obtindre estadis de calç diversos, com diversos són els seus usos i aplicacions: pasta de calç, idònia per a realitzar un morter; lletada de calç, per blanquejar parets, aplicar una fina capa de preparació o per afegir al morter i que l'amasat siga més cremós; i aigua de calç, que és l'aigua clara que queda quan s'ha dipositat la calç que s'empra per aglutinar els colors al fresc.

### Guix.

El guix, al igual que la calç s'ha emprat per als morters i capes de preparació de la capa pictòrica. És un sulfat de calci que es presenta a la natura com anhidrita ( $\text{CaSO}_4$ ) o dihidrat ( $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ), els dihidrats es formen coent hemihidrato ( $\text{CaSO}_4 \cdot 1/2 \text{H}_2\text{O}$ ) a partir de  $150^\circ\text{C}$ . Te varies denominacions: guix, analina, alabastre, sal de moro, creta de Bolonya, etc, i es classifica segon la tonalitat del color. Es forma per sedimentació d'aigües salines, i a la natura es troba en forma de sal gemma. (Doerner, 2005: 47). El guix pur, és sòlid a la llum, poc soluble en aigua i provoca

l'aparició d'eflorescències salines en pintures murals si els murs pateixen humitats; el guix és cobrent en aglutinats aquosos i transparent en oliosos.

### C. Additius

Als tractats es parla dels diferents suports i de la forma de preparar-los. És interessant veure com als materials principals calç i sorra, s'afegeixen des de l'antiguitat una gran varietat de materials que li aporten una sèrie de propietats específiques com la impermeabilitat, la flexibilitat, la plasticitat, la resistència o la capacitat retardant. Aquests apareixen especificats, en diversos tractats on es parla dels diferents tipus de barreges, segons la finalitat dels morters. Per exemple, per tal de millorar les qualitats d'un morter al *Mappae Clavicula* es dona una recepta amb nombrosos additius (Gasol, 2012: 30) i que descriu així: "... a partir d'1 part de calç, 3 o 4 de sorra, 1/3 part de teula triturada, 1/6 part de clofolla de blat polvoritzada, 3/6 parts de litre d'aigua i 1/6 part de greix de porc".

La pasta de calç forma combinacions molt fermes amb la caseïna, cola, sucre, sabó, olis grassos i vernissos resinosos. Des de temps dels bizantins s'afegien materials fibrosos com corda triturada, estopa, pèls de vedella, etc. per a què no s'esquerdaren els morters, retardant l'assecat dels fons; tenint en comptes que tendien a podrir-se si havien d'estar molt temps submergits a la pasta de calç (Doerner 2005: 232).

A l'edat mitjana es continuen utilitzant la sang, l'ou, la goma aràbiga i el sèu; a més d'altres com la urea, que millora la resistència del morter, com també ho fa la malta i la cervesa (Zalbidea, 2005). A més s'emprava la cera i l'oli per a impermeabilitzar, i el sucre que s'afegia per augmentar la resistència i duresa del morter, front a les gelades, aportant plasticitat i retardant el fraguat.

Es poden dividir aquestes substàncies segons el seu origen:

1. D'origen animal: sagí de porc i llet quallada com a reguladors de l'assecat; també sang d'animals com a retardant del format i espessant de la pasta.
2. D'origen vegetal: materials fibrosos com la palla i cànem picat, o d'origen llenyós; també goma aràbiga, colofònia o resines de pi, per augmentar el lligam dels materials; suc de figa per accelerar el forjat del morter; llet de figuera i pasta de sègol com reguladors de l'assecat; (Gárate, 2002: 149) o oli per evitar la humitat i l'aparició d'eflorescències.
4. D'origen mineral: alum (Zalbidea, 2005), puzzolana. La puzzolana és una terra volcànica que conté material vitri, sílice i alumini, de color gris o rogenc, usat reduïda a pols per realitzar morters hidràulics, ja que si es mescla amb la calç, la terra volcànica endureix en presència d'aigua sense la necessitat de l'acció de l'aire. Existeix puzzolanes artificials que s'obtenen polvoritzant rajoles i teules, que afegides a morters de calç greix, aporten caràcters hidràulics.

### III. Capa Pictòrica

A la capa pictòrica s'expliquen els elements constitutius que barrejats, la formen: pigments, matèries colorants i els aglutinants.

## A. Pigments.

En línies generals els pigments emprats pels pintors a l'edat mitjana per a les tècniques de la pintura mural, continuen essent com en temps pretèrits d'origen mineral<sup>239</sup>. L'artista utilitza els materials que té més a l'abast, tret d'aquells més preuats i que sovint li venen estipulats per contracte, com són el pa d'or, el blau de la pedra semipreciosa lapislàtzuli, o el roig del cinabri i del mini.

Aquets pigments minerals sofrien però, processos de transformació per a ser usats, com són la trituració, una acurada mòlta, per medis manuals; processos que evolucionen i es sofisticuen per conservar i fins i tot augmentar la intensitat del color.

Als tractats es troben recomanacions dels pigments i dels colorants que s'han d'emprar segons la preparació i el tipus de suport de la pintura. Els materials es recomanen segons la seua resistència a l'acidesa o l'alcalinitat, o bé la interferència entre els distints compostos químics que els conformen. En el cas de la pintura mural, la presència de calç en la preparació del mur condicionarà el tipus de pigment a emprar (Bestetti, 2009). Al respecte *Eraclius* apunta en el seu capítol (LVII, 283) que "l'orpiment és incompatible amb *folium*, o verd, o mini [...]. Els pigments són contraris entre ells de tal manera que, si es barregen entre ells, una substància, per una certa incompatibilitat natural, o bé canvia l'altra, o bé es canviada per ella; i així la qualitat i la bellesa dels pigments per ells mateixos, tan separats com junts, i la seua pròpia substància, i el treball fet amb ells, son espatllats i destruïts" (Gasol; 2012: 33).

També es recomanen tècniques d'execució, pautes per a l'aplicació de la capa pictòrica. Per exemple, es recurrent la recomanació i utilització de la tècnica que es descriu com "el sistema dels tres bols de color" o la terna de color, que el pintor deu utilitzar per a pintar un determinat objecte i crear volums (Gasol, 2012: 29 aconsella vore Tolaini), i que s'ha observat a nombroses obres. Aquesta és una tècnica que descriuen els manuscrits i la pintura medieval, recomanada al *Mappae*, al *Theophilus* i *Eraclius*, i que consistia en temperar un color base, aclarint-lo (*matizare*) i enfosquint-lo (*incidere*) per representar en un objecte àrees de llum i ombra. Es descriu la mescla de pigments per a obtenir tonalitats base, i poder dotar-les de més lluminositat i per ombrear-les posteriorment (Gasol, 2012: 28). Més tard també Cennini ho aconsella de la mateixa manera, però en aquest cas fent un color obscur i mesclant pigments per obtenir dos més clars proporcionals entre ells (Cennini, 1988: 121).

Altres tipus de recomanacions que seguien els pintors i que es troben al tractat de *Theophilus* (capítols 14 i 15), és el fet d'aplicar unes bases de colors sota la capa de policromia pròpiament dita. Teòfil recomana aplicar una base de terra vermella barrejada amb calç sota el cinabri, una capa d'ocre amb calç sota l'ocre, una capa de *folium* amb calç per als colors pintats amb *folium*, i barrejar el color que ell denomina *veneda* (color gris, barreja de blanc i negre) amb calç per poder fer una base tant per a l'atzur (que s'aplica amb tremp d'ou), com per al *menesc* i el verd. *Theophilus* empra un vocabulari propi per a les amalgames de color, a més del *veneda* defineix *exudra* com un color ombra fosc, compost per negre i ocre cremat; els pigments ombra o *posc* són barreges d'ocre, verd i cinabri; els colors carn o *membrana* són mescles de cerussa, massicot, i cinabri; els colors de llum per les carnacions o *lumina* són barreges de membrana amb cerussa; i el *rosa* és el color base de la carn, així com el *membrana* que és el obtingut amb cinabri i mini. (Gasol 2012: 36 nota 63, aconsella vore Hawthorne i Smith).

<sup>239</sup> (Gasol, 2012: 16) Mentre que s'utilitzen en menor mesura per a la policromia sobre fusta i els manuscrits miniats, on s'utilitzen molts colorants vegetals i animals.



Existeixen qualitats dels pigments que són mesurables i determinen la seua resistència o tendència a certes accions.

No es pretén aprofundir en aquestes qualitats, si més no, anomenar i recordar les bàsiques que poden influenciar en la percepció d'alguns dels pigments que s'anomenen.

Una propietat bàsica és el poder colorant dels pigments, que és la capacitat d'un pigment d'alterar l'aparença cromàtica d'altres pigments. El poder colorant d'un pigment augmenta al decreixer les dimensions de les partícules i a l'inrevés, disminueix quan augmenta de mesura. D'aquesta capacitat se'n deriven altres dues: la capacitat cobrent i la de veladura. La capacitat cobrent és la propietat per a fer invisible l'estat de capa seca, el fons sobre el qual s'ha aplicat; i la capacitat de veladura correspon a la propietat d'una pintura per a, en estat de capa seca, acolorir el fons sobre el que està aplicada deixant que transparente el fons de color i l'estructura. La capacitat cobrent d'una pintura depèn del seu poder reflectant i d'absorció de la seua capa ja assecada (Doerner, 2005: 19).

Aquestes qualitats es poden quantificar, i entre les més importants destaquen l'índex d'absorció, i l'índex de refracció. L'índex d'absorció mesura la quantitat necessària d'aglutinant en el pigment per a formar una pel·lícula pictòrica. Amb aquesta mesura es coneix el temps d'assecat que necessita. L'índex de refracció mesura la quantitat de llum que tots els cossos reflecteixen en ser incidits per la mateixa (llevat dels negres que l'absorbeixen tota). El poder de reflexió es major si augmenta el seu poder refringent, és a dir, desvia la primitiva direcció dels rajos de llum incident. L'índex de refracció és la constant de cada material, i amb ell es sap la resistència d'un pigment a ser travessat per la llum, definint així la capacitat de saturació del color o tendència a esvaïr-se amb una mòlta excessiva. La llum incident sobre la superfície es refracta a través de la capa del pigment, no sol, sinó ja aglutinat, i arriba a la capa subjacent. D'aquesta manera l'índex de refracció de la capa pictòrica no depèn sols del pigment emprat. La capa cobrent del pigment en una pintura augmenta quan és major la diferència entre els índex de refracció del pigment i de la substància que l'envolta (Doerner, 2005: 20).

### **Negres.**

Els pigments negres són molt emprats en pintura mural, poden tindre origen natural o artificial. Es troben els preparats artificialment com són el negre fum, d'ossos o el vegetal; i com a pigments naturals s'identifiquen els d'origen mineral, el negre ocre, l'asfalt i la galena.

**Negre d'ivori.** És un pigment artificial obtingut a partir de substàncies animals amb contingut de carboni. Essencialment fet d'ivori, però també pot referir-se a blocs derivats d'altres tipus d'os. Les d'ivori es componen d'una mixtura de materials inorgànics i orgànics. La fase inorgànica (aproximadament 60% del total) es compon de fòsfor, calci i magnesi amb una poca quantitat de carbonat, mentre que la matriu orgànica és principalment col·lagen i petites quantitats de lípids (Eastaugh, 2004: 210). L'existència de fosfats fa que presente una tonalitat gris-blavosa. Plini afirma que Apelles, príncep dels pintors del seu temps i pintor de càmera d'Alexandre Magne, va inventar el mètode per calfament d'ivori, i va obtindre el negre *elephantinum* (Doerner, 2005: 81). El genuí negre d'ivori es feia per destil·lació seca d'ossos desengreixats, on les peces d'ivori fetes llimadures eren cuites en un recipient tancat en el forn de terrisser. Algunes fonts especifiquen que les peces primer han de ser amarades

en oli de llinosa. Tanmateix, el negre d'ivori era a sovint substituït o adulterat amb negre d'ossos.

**Negre vegetal.** Segons Plini, el negre vegetal s'obtenia per la carbonització de llavors de raïm, avui s'obté de restes vegetals i parcialment també del lignit. Els negres de cep són més rics en carboni que els d'ivori i tenen un índex d'absorció superior, per la qual cosa tenen un procés d'assecat més lent. Era conegut i emprat des de la prehistòria, i a les fonts medievals també es coneix com a *nigrum optimum* (estava considerat com *il migliore tra i neri, in particolare per l'affresco e la pittura murale*). Els negres vegetals presenten un baix poder colorant i són insensibles als àcids i àlcalis, i junt als d'ivori són molt resistents a la llum i compatibles amb tots els pigments i tècniques.

**Negre de fum.** Aquest negre usat des de la prehistòria en pintures rupestres, s'ha detectat a les pintures d'Altamira (Bernaldo de Quirós, 1998: 45). Vitruvi descriu amb molt de detall la fabricació d'aquest negre, en forns, a partir de resina<sup>240</sup> com és el denominat negre de fum de pi, obtingut a partir de calcinació d'aquesta fusta resinosa d'on s'obtenen negres més grisos. Té un alt índex d'absorció, per la qual cosa asseca molt lentament, i són insensibles a àcids i bases, i estables a la llum.

**Negre ocre.** Sinònim de negre mineral, o terra negra, és un pigment de formació natural per impureses de carbó d'origen mineral i orgànic. Plini descriu el negre terra com *ampelitis* o terra de la vinya, i diu que és molt similar al betum i s'usa per a embellir les pestanyes. Aquests negres són nomenats ocasionalment a la literatura, donat que el seu ús és limitat a les zones on es troben mines, amb vetes d'aquest material (Eastaugh, 2004: 57).

**Galena.** És el terme utilitzat per Plini per descriure el mineral de plom. De la galena s'obté l'argent, que està constituït –segons la matèria- per plom, argent, estany, or i altres metalls; aquest fet va fer Plini confondre el plom amb altres metalls (Criado, 2012: 297). A l'antic Egipte configurava la base del *khol*, un element cosmètic de molta difusió. La galena s'utilitza com a punt de partida per a altres compostos utilitzats com el sulfat de plom en particular, ja que és el component principal del blau de plom. El color característic és atribuïble als sulfurs de plom i de carboni. La galena és tova i dúctil, i prou resistent contra la corrosió.

## Blancs.

El pigment blanc més emprat en pintura mural és el blanc de calç (amb diverses nomenclatures com creta, espat de calç, marbre mòlt, creta de pedra...). També ha estat molt utilitzat el blanc de plom natural. Altres blancs també molt emprats, però menys que els anteriors, són: el blanc d'ossos, el guix i l'alum.

**Blanc de calç.** La seua composició és el carbonat de calci [CaCO<sub>3</sub>], presenta diverses tipologies: creta, espat de calç, marbre mòlt, creta de pedra. La forma natural més comuna és la calcita, que es distingeix per la seua estructura cristal·lina i la granulació. La calcita s'encontra principalment en roques sedimentàries com el guix, també es troba a les roques metamòrfiques com el marbre, i fins i tot de tant en tant en les roques ígnies (Rutherford, 1974: 157). La calcita i, de vegades el seu dimorf, l'aragonita, la forma menys estable que es

---

<sup>240</sup> (Blàzquez, 2007) Posteriorment s'han desenvolupat mètodes amb olis minerals i de gasos

converteix en calcita per canvis a l'entorn, particularment per escalfament - és el principal constituent d'alguns mol·luscs i petxines, donat que es produeix com a material esquelètic de moltes formes de la vida marina.

El calci pur és de color blanc i té molts usos en pols, com a pigment principalment, i també com a materials de càrrega i extensors en l'aplicació de les pintures. Els diferents tipus de pigments de carbonat de calci usats com a materials de pintura, es diferencien principalment per característiques de les partícules pròpies. La creta s'usava des d'antic, Plini parla del *Paraetonium*<sup>241</sup>, i Cennini parla del Blanc de Sant Joan, molt usat a la tècnica al sec, que s'obtenia de forma artificial a partir de la calç apagada<sup>242</sup>. Las cretes s'obtenen artificialment per precipitació, essent més fines i pures que les naturals.

**Blanc de plom.** Es un carbonat bàsic de plom [ $2\text{PbCO}_3(\text{OH})_2$ ], i es coneix també pels noms de cerussa -blanc de plom natural- i blanc de Xina.

La notícia més antiga sobre l'elaboració artificial i la utilització de blanc de plom es deguda a Teofrast, i que Plini i Vitruvi també recullen. A les col·leccions de l'època medieval es cita com obtindre el blanc de plom artificial de les sals produïdes pel vinagre sobre una planxa de plom. Un dels problemes que presenta aquest pigment, a més de la seua toxicitat per la qual cosa ja va ser retirat del mercat, és la seua transformació en sulfur de plom negre-marró. El carbonat bàsic de plom, composició original del blanc de plom, reacciona per l'acció del gas d'hidrogen sulfurat i gas anhídrid sulfurós en poca presència d'humitat, i comença l'alteració virant a groc. Aquesta alteració es produeix en pintures al tremp, mentre que si s'encontra protegit dels agents exteriors en obres en oli o envernissades, no s'alteren cromàticament.

El blanc de plom pertany als denominats pigments actius, una qualitat que els fa diferents a la resta de pigments que pel seu caràcter bàsic, són capaços de reaccionar amb els àcids grassos dels olis utilitzats a la tècnica pictòrica, i formar sabons de plom. Aquests sabons afavoreixen l'asseccament de la capa pictòrica (Doerner 2005: 29), fent-la insensible a la humitat; tot i que queda alterat el seu índex de refracció i la seua capacitat cobrent perquè es tornen transparents.

**Guix.** Aquest element ja s'ha presentat a l'apartat de conglomerants del morter (que es repeteix ací però per completar la seqüència de pigments).

El guix, al igual que la calç s'ha emprat per als morters i capes de preparació de la capa pictòrica, i també s'ha emprat amalgamat com a pigment però amb menys profusió que els altres blancs. És un sulfat de calci que es presenta a la natura com anhídrita [ $\text{CaSO}_4$ ] o dihidrat [ $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ], els dihidrats es formen coent hemidrats [ $\text{CaSO}_4 \cdot 1/2 \text{H}_2\text{O}$ ] a partir de 150°C.

Te varies denominacions: guix, alabastre, sal de moro, creta de Bolonya, etc, i es classifica segons la tonalitat del color. Es forma per sedimentació d'aigües salines, i a la natura es troba

---

<sup>241</sup> Doerner (2005: 46) explica com Plini defineix aquesta classe de creta com la que es trobava als fons de les basses pantanoses de calç, on es col·locava per a la seua preparació.

<sup>242</sup> Cennini (1982: 101) descriu així el procés "... toma cal apagada, bien blanca; ponla pulverizada en un barreño por espacio de ocho días, cambiándole el agua cada día y removiendo bien la cal y el agua para que expulse toda impureza. Después haz panecillos y ponlos al sol sobre un tejado; cuantos más viejos sean los panes, mejor será el blanco [...] sin él no podrás hacer nada, ni encarnaciones ni otras mezclas de colores sobre un muro, al fresco; en ningún caso requiere ser templado".

en forma de sal gemma. Hi ha modificacions en procés d'obtenció que reben altres noms, com per exemple les cretes de Bolonya. (Doerner, 2005: 47). El guix pur és poc soluble en aigua i provoca l'aparició d'eflorescències salines en pintures murals si els murs pateixen humitats. El guix és cobrent en aglutinants aquosos i transparent en oliosos.

### Rojos.

Els colors rojos més importants eren els d'origen inorgànic, el cinabri -mineral natural- (trobat com *cinnabarim*, *cinaprium*, *cenobrium*) o també denominat vermelló -l'artificial-, i el mini (*siricum*, *minium*, *azarcon*). De colorants orgànics -que es voran més endavant- es troben el quermes (*coccus*, *coccarin*, *granum*, *carmi-nium*), la rubia (*waranciam*, *herba tinctorum*) i el palo de Brasil (*brexilium*).

El **cinabri** era exportat a la Roma imperial per a les decoracions sumptuoses de pintura mural, continuà sent molt preuat a l'època medieval i en també en èpoques posteriors. El cinabri és un sulfur de mercuri [HgS] que es troba de forma natural a les mines de mercuri. L'exportació del cinabri de les famoses mines d'*Almadén*, a Ciudad Real, segons Plini, era un dels monopolis de l'estat romà. Es creu que la seua utilització pot ser fins i tot anterior, pel fet que ja s'ha detectat cinabri en alguns dolmens andalusos.

A l'àmbit valencià sembla també concretar-se la presència del mineral del cinabri a diversos jaciments: a la serra d'Espadà a la província de Castelló, -ja citat per Cavanilles al s. XVIII- (Sos, 1970: 9), a Cullera i Siete Aguas a la de València, i al turó de l'Oriole a Oriola, Alacant<sup>243</sup>. Existeix evidència del coneixement i explotació d'aquestes mines durant l'època medieval per a l'extracció del pigment mineral.

L'obtenció artificial del cinabri és molt habitual des del s. VIII a Occident per influència àrab, obtenint un pigment amb la mateixa composició del cinabri natural, i que es va denominar vermelló. És per això que el terme *vermiculum* que en origen designava els pigments rojos en general, a partir del s. VIII s'associà al cinabri artificial per tindre una tonalitat molt semblant.

D'aquesta manera el terme *cinnabrim* es va relacionar amb el pigment natural, i el *vermiculum* o *vermilione*, amb el producte preparat de forma artificial.

Sobre aquesta disjuntiva de denominacions, hi ha molta literatura al respecte. Al *Mappae Clavicula* es confonen els termes i els denomina als dos pigments com a productes artificials, amb diferents procediments d'elaboració. Existeix una confusió generada des del tractat de Teofrast al *Lapidibus*, que nomena cinabri a les dos varietats, la natural i la preparada (Báez, 2003: 156), confusió al respecte que es manté als textos de Vitruvi<sup>244</sup> i de Plini, on aquesta vegada es denomina *minium* tant al cinabri com al mini.

El **mini**. És tetraòxid de plom [Pb<sub>3</sub>O<sub>4</sub>] i es coneix amb varies denominacions, *cerussa usta*, o mini de plom, *siricum* (Bestetti, 2009)<sup>245</sup> o roig saturn (Doerner, 2005: 63), era obtingut per escalfament del blanc de plom, i constituïa l'únic pigment roig brillant que es trobava a bon

<sup>243</sup> Montero-Ruiz (2013) "Plomo metálico en yacimientos de la primera edad del hierro en la provincia de Castellón: explotación de recursos mineros y circulación del metal, cita Casanova (2002): "Minerales de la comunidad Valenciana" Editat per la Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alacant.

<sup>244</sup> Consultada la edició del 2007, amb traducció d'Agustín Blázquez.

<sup>245</sup> Extret d'apunts de classe facilitats al curs 2009.

preu. El mini no té estabilitat a la llum i accelera l'assecat de l'oli, a més és inestable en alguns medis com els àlcalis perquè reacciona amb pigments i aglutinants pel plom que conté. Com s'ha comentat, s'ha confós amb el cinabri en alguns tractats, on a més s'identificava el *minium secundarium* i *minium falsum* amb certes tonalitats d'ocre roig. Era usat en pintura mural fins i tot al fresc<sup>246</sup>, però principalment s'utilitzà als manuscrits medievals amalgamat amb un aglutinant orgànic, de fet del seu nom deriva el de *miniatures*.

**Realgar.** És un sulfur d'arsènic, [As<sub>2</sub>S<sub>2</sub>], d'origen natural o sintètic. El nom realgar usat en anglès i en llengües llatines, deriva de l'àrab *rahj-al-ghar* "poder de la mina" (Eastaugh, 2008: 324 cita Dana, 1944). Els autors clàssics es refereixen a un roig denominat sandàraca mentre que altres textos usen *sandarach*. El terme sandàraca és usat per Teofrast, terme que també adopten Plini i Vitruvi, tot i que ningun d'aquests autors estava familiaritzat amb el material i sols sabien que venia "de les mines". És certa la possibilitat que tots els autors usaren sandàraca per denominar varietats particulars d'ocres, i no els minerals de sulfur d'arsènic. Tanmateix, Vitruvi tracta de l'orpiment i de relacions entre els dos minerals, i a més diu que les mines es trobaven a *Pontus*, a la Capadòcia, i pot ser doncs que esta regió volcànica fora la font d'aquest mineral<sup>247</sup>.

El realgar no s'utilitza comunament com a pigment, i quan ho fa, es denomina com *orpiment roig*. Al igual que en el cas de l'orpiment, el realgar reacciona amb els pigments de base de coure i plom. L'aparent raresa del realgar en obres d'art és palesa per l'escàs nombre d'analítiques on es confirma la seua existència. Com a norma general la tonalitat roja es correspondria amb el bisulfur d'arseni i la groga amb el trisulfur d'arseni, qüestió que es presenta al cas del orpiment.

**Ocre roig.** Els òxids de ferro naturals, també coneguts com terres han estat molt usats des de la prehistòria. Es troben a la natura en diverses formes, tot i que avui també es fabriquen artificialment. L'ocre roig forma part dels colors terrosos compostats per silicats d'alumini (argiles), quars i òxids de ferro. S'identifiquen distints òxids de ferro en aquest pigment: l'Hematita, [Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>], de color roig; la Magnetita, [FeO·Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>], òxid mixt de color negre; la Maghemita [Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>], present als ocres rojos; la Goethita, [FeO·OH] que dona color groc als ocres; la Lepidocrocita [FeO·OH] que presenta tendència al marró (Mata-Perelló, 2008: 5).

Aquest pigment molt estable a la llum i és compatible amb tots els pigments i tècniques. Els ocres rojos contenen òxid de ferro deshidratat, hematita [Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>], i varien el seu color depenent del grau d'hidratació. També es poden obtindre per la calcinació d'ocres grocs, que desprenen l'aigua per cocció.

Plini i Vitruvi els denominen *rubric* i *sinopis*; tots dos coneixien terres de Capadòcia, *sinopis pontica*; terres del nord d'Àfrica, *sinopis africana*; i de la terra de Lemos, *sinopis lemnia*. Són molt conegudes les excavacions a la Provença francesa (Dorerer, 2005: 65)

<sup>246</sup> Vitruvi conta el cas de *Faberius*, un escrivà que va manar pintar la casa amb *minium*. Al cap de trenta dies, el color va canviar en diverses zones, i per això va haver de protegir les pintures amb cera i d'aquesta manera es va detenir la degradació, segons Zalbidea (2014: 51).

<sup>247</sup> Per a més Informació consultar el text *Pigments Compendium*, (Eastaugh, 2004: 325).



## Grocs.

Són pigments de tonalitats groga l'orpiment, litargiri i les terres ocres grogues.

**L'Orpiment.** [As<sub>2</sub>S<sub>3</sub>] Del llatí *auri pigmentum*, del color de l'or, es va usar com evoca el seu nom, com a substitut de l'or. També conegut com a realgar -ja vist amb anterioritat-, són espècies minerals de combinacions de sulfur d'arsènic que han estat usats en la pintura des de l'antiguitat fins el renaixement. Les dos espècies existents es diferencien pel color derivat del nivell de cocció del mineral dins la mina. Plini i Vitruvi, els descriuen amb els noms de *auripigmentum i sandaraca*<sup>248</sup>, provocant confusió entre termes de distintes substàncies. Avui en dia quasi no s'usen, doncs són verinosos per les impureses de l'arsènic.

L'orpiment és el producte natural, emprat per pintura al tremp i té una coloració que varia des del groc llima fins al groc ataronjat; el ataronjat és el pentasulfur d'arsènic, i el groc és el trisulfur. Mentre que el realgar, la modificació cristal·lina preparada artificialment, es bisulfur d'arsènic presenta una tonalitat roja lluminosa que en ser mòlta passa a groc ataronjat, -variarà la tonalitat depenent del tipus de procediment d'obtenció-.

Sobre l'orpiment, Teòfil apunta que no es pot aplicar sobre mur, -cosa que no és totalment certa, tot i que si presenta nombroses incompatibilitats-. És un pigment reactiu que en aglutinants aquosos pot reaccionar al contacte amb pigments a base de coure o de plom, ennegrint-se i amb un efecte corrosiu en els aglutinants, encara que es suposa que és estable sobre mur (Gasol, 2012: 37).

**El litargiri o massicot.** [PbO] Òxid de plom groc, que pot ser obtingut directament del mineral i es denomina litargiri (és un poc més ataronjat i presenta poca quantitat de Pb<sub>3</sub>O<sub>4</sub>), mentre que el pigment obtingut de forma l'artificial rep el nom de massicot, que s'elabora per escalfament del blanc de plom, obtingut a partir de làmines de plom exposades als vapors de vinagre. El massicot no és estable a la llum, i gira passant per les tonalitats rogenques fins a les marrons. Com a pigment de plom que és, accelera l'asseccament de l'oli, però molt o preparat amb oli, no es conserva i espessa ràpidament.

Alguns escriptors de l'antiguitat –Discòrdies, Plini i Vitruvi- refereixen que el blanc de plom calcinat, la *cerussa usta* va ser descoberta per casualitat per l'incendi d'un vaixell carregat amb blanc de plom natural (Doerner, 2005: 53). El seu ús es restringí en pintures al fresc protegit amb cera. S'ha pensat que havia tingut una utilització més extensa per la seua citació als documents antics, però no ha estat així, era degut a una confusió per la denominació incorrecta com a *masicote*<sup>249</sup>.

<sup>248</sup> Masicote identificat com a sandàraca, lluny d'aquesta accepció i de la seua relació amb l'arsènic. Hi ha però una altra accepció més coneguda i estesa, que es relaciona amb una resina groguenca que s'obté del ginebre, i d'altres coníferes. S'usa per a l'elaboració de vernissos, i en pols és el greix que s'usava per a que la tinta correguera pel paper quan s'escrivia sobre raspat.

<sup>249</sup> Al respecte Bestetti, als seus apunts del curs de l'any 2009, explica aquesta confusió: a França es denomina Massicot, mentre que a Itàlia es coneix com giallorino, giallorinao zaldolino, i es confon amb el groc de Nàpols i el groc d'antimoni.

**Ocre groc.** L'ocre groc ha tingut una utilitat universal com a pigment des de temps remots fins avui, i en totes les modalitats de la pintura. Vitruvi el denomina *ochra*, la veu grega del pigment, quan parla dels colors que sorgeixen de manera natural<sup>250</sup>.

La tonalitat de color groc ocre que existeix a la natura, varia segons el contingut d'hidròxids fèrrics que presenta. Els hidròxids de ferro hidratats, Goetita<sup>251</sup>, en ser cuits desprenen l'aigua de cristal·lització formant així ocres rojos. Aquesta variació de la tonalitat comporta un augment de la granulometria, i de la capacitat de cobrir i es fa necessària menys quantitat de material. Els ocres són sòlids i estables a la llum, a l'aigua i als àlcalis, però són sensibles als àcids (Doerner, 2005: 58). El seu poder colorant depèn del contingut de ferro i de la presència de àcid silícic col·loïdal. La presència de manganès fa que tinga tonalitats marrons, s'identifica aquest manganès a les terres de Siena, que a més són riques en ferro (50-70% de Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>).

Als pigments d'òxid de ferro procedents de jaciments de la província de Castelló, els elements majoritaris que s'identifiquen són el ferro (Fe) i el calci (Ca), mentre que com minoritaris s'identifiquen el silici (Si), potassi (K) i titani (Ti) (com a impuresa del ferro, aquest últim element explica la seua aparició en algunes de les analítiques que s'exposen més endavant). En altres coves, per al color negre s'utilitza el pigment negre òxid de manganès amb traces de bari (Ba) (que també apareix a les anàlisis de pigments realitzats) (García, 2006: 53).

#### **Blaus.**

Hi ha molts blaus que s'utilitzen a l'època medieval, de diferents característiques i costos econòmics. A més presenten distintes capacitats de coloració, com s'ha explicat anteriorment, quan més grans e irregulars siguen les partícules del pigment, més intensitat de color presentarà. Així es deuen considerar els procediments de preparació com és la mòlta dels pigments, doncs les dimensions i la forma de les partícules, a més dels efectes de llum, afecten el rendiment del color d'un pigment a les capes pictòriques d'una obra.

El **lapislàtzuli**, també conegut com ultramarí natural, és una pedra semipreciosa, del mineral latzurita, és un compost de silicats químics complexos d'alumini i sodi, amb sofre incorporat a la xarxa cristal·lina [(Na<sub>10</sub>Al<sub>6</sub>Si<sub>6</sub>O<sub>4</sub>S<sub>2</sub>)<sub>x</sub>].

És un pigment molt costós, i existeix documentació on el seu ús s'estipula i especifica al moment del contracte de les obres amb els pintors (Company et al, 2005: 504) a aquest contracte diu "... e farà aquell d'or fi d'azur d'Acre e altres colors bons e fins, lo qual acabara així be o mellor...".

---

<sup>250</sup> *Los diez libros de arquitectura*, Traducció d' Agustín Blázquez, (2007: 279).

<sup>251</sup> Cavallo, 2015, al seu curs explica com la goethita "*Rojo que se obtiene a partir de una gran variedad de ocres y minerales u óxidos de hierro (haematite y jarosite), pero cuando estos minerales no están disponibles puede obtenerse mediante el calentamiento de goethite (hidróxido de hierro amarillo), a una temperatura igual o superior a 260° C que da como resultado una hematites desordenada*".

Plini denomina *careuleum scythicum*, el que probablement siga lapislàtzuli, Teofrast el nomena com *saphirus*, i en altres fonts medievals se li diu *lazur* o *lazurium*. El lapislàtzuli és una roca composta per una mescla de minerals, usualment calcita, pirita i latzurita, aquesta última com a constituent dominant (Eastaugh, 2004: 223). Es forma per metamorfisme de calcàries per una intrusió ígnia alcalina. També estan presents altres minerals silícis com la Hüyne, Sodalita, Diòpsid, Fosterita, Moscovita i Wollastonita.

La pedra del lapislàtzuli era coneguda des de fa més de 5000 anys a Mesopotàmia i la Xina, és molt preuada a l'època medieval. Probablement va ser introduïda a Europa en aquesta època des d'Orient a través de Venècia. Al 1271 Marco Polo visita els jaciments més importants existents a Afganistan on al vall del riu Kokcha estaven les mines més conegudes, explotades durant per l'ús del lapislàtzuli a la joieria, com a pedra decorativa i com a pigment, i des d'on s'exportava a tot arreu. A finals del s. XV i principi del XVI la gran explotació d'atzurita a Alemanya desplaça l'ús del lapislàtzuli a favor de la latzurita natural, i provocà una confusió en la terminologia, denominant lapislàtzuli a la atzurita no purificada.

El lapislàtzuli presenta dos mètodes d'obtenció: la mòlta directa on no queda massa reduït a pols (doncs va restant cada vegada més blanc per efecte de l'índex de refracció), i la inclusió en resines, un procés de purificació explicat per Cennini (1982: 106), on canvia la seua tonalitat a conseqüència del procés. El lapislàtzuli no és compatible amb la calç, en tremps aquosos té un color pur i lluminós i en olis, per la seua profunditat de color, presenta una coloració blava obscura quasi negra. És compatible amb tots els pigments insolubles en dissolvents i aglutinants orgànics. És inestable front a humitat continuada aglutinat en oli, i si a més hi ha l'efecte de gasos àcids, pateix decoloracions. Sofreix l'efecte conegut com *crepat* o "malaltia ultramarina", de l'enterboliment de l'aglutinant, que és degut a la microfisuració de la superfície que dispersa la llum incident donant un aspecte pàl·lid i mat.

**Atzurita.** És un blau brillant, un mineral de carbonat hidratat de coure, de composició  $[\text{Cu}(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2]$ . En presència d'humitat, s'hidrata i es transforma en malaquita; un altre carbonat de coure. El seu nom deriva de la paraula persa *lazhward* que significa blau. Hi ha dipòsits importats d'atzurita a Europa: a Alemanya, Hongria i França. L'atzurita es troba sempre associada a la malaquita i a sovint amb altres minerals rics en coure com la cuprita, tenorita, limonita i crisocol·la. Forma cristalls piramidals curts o com un dipòsit massiu, terrós (Eastaugh, 2004: 39).

La seua preparació per a l'ús com a pigment comporta normalment els processos de trituració i rentat, on en ocasions podia ser rentat amb vinagre seguit d'una extensa rentada en aigua. Tradicionalment per aquestos tractaments s'ha afegit a l'aigua: mel, cola de peix o goma, per induir la separació de les partícules de pigments de l'escòria.

En temps clàssics, l'atzurita és referida per Teofrast i Plini com *Cyprian blue*, que venia de les mines de coure de Xipre. Vitruvi l'anomena *armenium* atenent el seu país d'origen. Plini la cita entre els colors florits (per un excessiu 300 sestercis per lliura) i també diu que la forma de *sorra d'atzurita* que procedeix d'*Hispania*, va inundar el mercat amb aquest producte, provocant que caiguessin els preus a només sis denaris.

L'atzurita és un pigment important fins finals del segle dèset, associat amb nombrosos termes minerals històrics que inclouen malaquita blava, i amb nombrosos sinònims que evidencien el possible origen i la ruta comercial del mineral o pigment, com és el cas del blau d'Alemanya. A més hi ha altres denominacions que refereixen a les alteracions sofertes, com el clorur de coure. Així un carbonat pot transformar-se en clorur per atac de l'àcid clorhídric, en el cas de les pluges àcides o en ambient marí, altera el carbonat de coure en altres materials transformats del coure, com són els òxids-clorurs de coure (paratacamita) de tonalitat marró (Zalbidea, 2014: 65).

**El blau egipci.** També conegut com blau Pompeià és el blau sintètic més antic, Plini el va denominar *puteolanum*. És un silicat de coure i calci,  $[\text{CaO}\cdot\text{CuO}\cdot 4\text{SiO}_2]$  ó  $[\text{CaCuSi}_2\text{O}_5]$ . Aquest compost s'obté fonent compostos de coure amb quars i àlcalis, i no ha de ser excessivament mòlt per no perdre profunditat de color. És un material resistent a la calç, als àcids i a la llum, té aspecte vitre i una tonalitat de color semblant a l'atzurita, que mesclat amb olis i resines es veu quasi negre.

**L'aerinita.** És el blau més emprat per a les pintures romàniques murals al Pirineu, i s'extreu del mineral aerinita, que s'obtenia dels propis jaciments de la zona. Una zona del Triàsic molt més extensa que els propis Pirineus, i que comprèn des de les regions de Navarra, Osca, Lleida fins a València (Palet, 1991: 6). L'aerinita és un mineral que posseeix un color blau per la presència d'ions  $\text{Fe}^{2+}$  i  $\text{Fe}^{3+}$ , -i no els característics cations associats al color blau com són el Co i Cu en la seua particular estructura d'alumini-silicat-. Els artistes el van utilitzar com a pigment, potser com a substitutiu econòmic del lapislàtzuli, per ser un mineral autòcton. El seu ús en pintura artística està limitada pel seu baix poder cobrent i colorant, i és per això que es troba sense mesclar amb altres pigments i en tècniques a l'aigua, tremps i frescs.

Posseeix una notable estabilitat tèrmica, resisteix l'acció dels àlcalis però no la dels àcids. Als frescs, l'existència del carbonat de calci la protegeix, afavorint la seua conservació.

Presenta la qualitat de què si es calfa a menys de  $250^\circ\text{C}$ , s'obtenen tonalitats verdoses, fet que probablement aprofitaren els artistes de l'època, per obtindre aquestos verds sense mesclar amb altres pigments.

**L'Esmalt** o *smalt* és un pigment blau de naturalesa vítria sintètica d'alt contingut en potassi i cobalt, d'origen artificial i de formula variable. En l'antiguitat els cobalts minerals eren molt populars com colors al vidre, i com a tal ja es van utilitzar a Mesopotàmia i a Egipte (Eastaugh, 2004: 351). Si l'ús del mineral de cobalt era comú en la fabricació de vidre almenys dos mil·lennis abans de Crist, com a pigments per a l'art de la pintura, la seva introducció és molt més recent i varia d'una zona a una altra. Pel que fa a Europa la introducció de *smaltino* probablement data del segle XIV, s'usa àmpliament al s. XV i és habitual entre els ss. XVII i XVIII. Importants fonts de cobalt es van trobar a Pèrsia, que probablement s'utilitzaren per subministrar els vidriers del Pròxim i Llunyà Orient. Les mines de cobalt més famoses a Europa estaven a Saxònia, on l'extracció de minerals es fa a partir del segle XIV.

El color es deu a la presència de cobalt i generalment es tracta d'un vidre al potassi, que s'obté a partir de la cocció de minerals de cobalt del qual s'extrau un producte ric en cobalt conegut com *zafre* o *alazor*. Aquest es fusiona amb el quars i àlcali, obtenint així el vidre acolorit per el cobalt en un blau profund: el blau d'esmalt, del qual es pot preparar per polvorització un pigment poc cobrent (Doerner, 2005: 69). És així que la mòlta del vidre ha de ser basta per a que tinga poder colorant, el color obtingut empal·lideix, variant de blau violeta a blau clar, a mesura que disminueix la mida de les partícules. És per aquesta raó que l'esmalt s'usava al fresc sobre una base prèvia del mateix material mesclat amb calç<sup>252</sup>.

**Vivianita.** És un fosfat de ferro hidratat mineral de composició  $[\text{Fe}_3(\text{PO}_4)_2 \cdot 8\text{H}_2\text{O}]$  (Eastaugh, 2004: 397), identificat en estudis recents en peces d'època medieval a Alemanya i a Anglaterra i en pintures murals.

La vivianita es forma com a mineral secundari en dos medis:

- I. El primer per proximitat a dipòsits de ferro, plom, estany i coure. En Europa hi ha dipòsits localitzats a les Illes Britàniques, i a Salzburg a Àustria.
- II. El segon en formació de sediments lacustres o dipòsits de torba on el contingut d'oxigen i calci són baixos, i on hi ha present material orgànic, a Thessaly, Grècia.

La formació del color a la vivianita es deu a l'oxidació del  $\text{Fe}^{2+}$  a  $\text{Fe}^{3+}$ . Sofreix a més un efecte de decoloració cap al groc, enverdint, però tot i això, la seua coloració és estable.

## Verds

Es troben verds minerals, com la malaquita i les terres verdes, i artificials com el verdet.

**Malaquita.**  $[\text{2CuCO}_3\text{Cu}(\text{OH})_2]$  És un carbonat bàsic de coure i es troba com a mineral junt a l'atzurita, sols es diferencia d'aquesta pel contingut de components bàsics. S'ha fet servir des de l'antiguitat en aglutinats aquosos, tremps i frescs. Plini el va denominar *chrysocoll* o *armenium*, i Cennini *verde azzurro*. Plini en aquest cas confon materials molt semblants. La crisocol·la és en realitat un coure hidratat, denominat a la literatura coure silici, de vegades s'ha confós amb la malaquita i altres s'ha considerat un mineral verd amb reflexos de coure.

La seua etimologia evidencia l'ús d'aquest mineral, era la substància que els antics usaven per soldar l'or. Per efecte dels sulfurs, i de la mateixa manera que la atzurita, la malaquita pot alterar-se i transformar-se en sulfur de coure de color negre marró.

**Verdet.** El verdet bàsic (*verdigrís*), es refereix a compostos d'acetats de coure (II) amb distintes formulacions, de les quals únicament el  $[\text{Cu}(\text{CHCOO})_2 \cdot [\text{Cu}(\text{OH})_2]_2]$  existeix sol, i és incompatible amb els altres compostos que estan hidratats en diferents graus. El verdet produeix cristalls de formes fibroses aciculars i en forma de placa, i presenta un color que va des del blau, al verd (Eastaugh, 2004: 47).

El verdgrís té una llarga història d'ús, tot i que ha estat considerat com un pigment fugitiu, que obscureix dramàticament a partir del seu verd o blau brillant original (Eastaugh, 2004: 391). Així Cennini escriu que *és bonic en els ulls però no dura*. Vitruvi i Plini el denominen

<sup>252</sup> Zalbidea, Curs 2014-2015. Apunts de classe, inèdit. Assignatura: *Materiales y técnicas de la conservación y restauración*. Grau en CRBC. Universitat Politècnica de València. València.



*aeruca*, aquest últim el considera que és un compost principal per usos medicinals. S'ha identificat verdgrís en papirs egipcis del s. XIII a.C. i en obres del s. XIII, XIV i XV d. C.<sup>253</sup>

**Verditer.** La tecnologia per sintetitzar compostos de carbonat de coure ja es coneixia a l'època medieval, on hi ha referències al textos de Jean Le Begue. El mètode estàndard de fabricació implica l'addició de calç i carbonat de potassi al sulfat de coure, i aleshores afegir clorur d'amoni (sal amoníaca) al precipitat. Es curiós el fet que moltes receptes medievals donen plata com a punt de partida per a la fabricació del blau artificial.

El terme verditer començà a utilitzar-se a finals del s. XVII quan la fabricació es va fer massiva, abans hi havia altres blaus de cupramoni en receptes, però sols s'usaven o produïen en petita escala (Eastaugh, 2004: 62).

**Terres verdes.** Són terres d'origen natural, els principals agents colorants de les terres verdes són els minerals de l'argila verda glauconita (més clara i rica en K) i la celadonita (més obscura i rica en Mg), que tenen formules similars però diferents ambients de formació<sup>254</sup>. Es tracta de minerals silicoaluminats que contenen òxids de ferro (mescles de Fe, Mg, i K).

Aquesta denominació de terres verdes s'estén a nombrosos dipòsits geològics amb mescles dels minerals anteriors, el clorit i altres minerals com cronstedita, quars, feldspat, amfíbols, els minerals d'argila montonorillonita, illita, caolinita, saponita i els òxids de ferro. Els majors dipòsits de celadonita coneguts estan a Xipre i s'han identificat com a fonts de pigment a través de la història. Altres dipòsits són a Itàlia, els de Verona, amb molt de renom, considerats els millors per molts autors, i els de Colle di Cal d'Elsa. També hi ha a França als turons Mendip, i a Alemanya al Tirol. Les terres verdes són permanents, estables i no reaccionen amb altres pigments en qualsevol medi, tanmateix, en aglutinants aquosos tendeixen a esquerdar-se o generar pulverulències, i en oli s'obscurix per l'excessiva quantitat. Es preparen per rentat, mòlta i recol·lecció per eliminar les impureses, i com altres pigments terres ha sigut usats extensivament.

Vitruvi, descriu un pigment com denominat *creta viridis*, que provinent de l'estat de Thedoteos (Turquia) es denominava també *Theodoteion*. Plini menciona el pigment *appianum* com un verd terra, i Cennini (1982: 97) que escriu molt sobre les terres verdes, les recomana per l'aplicació de base del *verdaccio* i altres elements, fins i tot per mesclar i substituir al bol del daurat.

**Marrons.** La major part d'aquests pigments són terres naturals, en distints graus d'hidratació, de les quals els ocres grocs i rojos són les tonalitats més pures i saturades de color.

---

<sup>253</sup> Zalbidea (2014: 66) explica com a través de la bibliografia s'estudia l'ús des de temps molt antics del verdet, un pigment d'ús generalitzat, però en canvi, el vernís fet amb aquest pigment tarda a aparèixer als tractats. És Cennini el primer autor que parla d'aquest verd transparent i, a més, adverteix de la particular característica efimera que té. Es pot entendre que el verdet és un pigment d'origen sintètic, i s'obtenia bàsicament a partir de coure i vinagre, tot i que la seua síntesi pot variar d'unes receptes a altres. En alguns casos es nomena l'ús de sal; per aquesta raó, químicament aquest pigment serà un acetat de coure, un clorur de coure o una mescla d'ambdós. Els acetats presenten tonalitat verda i els clorurs groga. El verdet pot reaccionar amb colors blaus subjacents, així en combinació amb el *smaltino*, pot crear sabons, això és carboxilats de metall, aquest fenomen en alguns casos es manifesta per un canvi de color a gris.

<sup>254</sup> Per a més informació consultar el text *Pigments Compendium*, Eastaugh, *et al* (2004).

**Ombra.** La terra d'ombra és una argila hidratada amb òxids de ferro i manganès. Es diferencia d'altres terres perquè té una tonalitat més verdosa, tot i que depenent del lloc d'extracció presenta distints graus de coloració. És una de les terres més populars al llarg de la història de la pintura. Dintre de les ombres hi destaca l'ombra de Venècia per ser considerada com la de millor qualitat, també denominada ombra de Llevant, doncs els venecians la importaven directament de Xipre (Bruquetas, 2002: 169).

**Altres. Elements metàl·lics.** S'ha identificat a la pintura mural la utilització d'elements metàl·lics, bé sols o en aliatges, i en fulls o pols. S'han emprat per decorar nimbus, abillaments, elements de les vestidures o motius decoratius de naturalesa metàl·lica.

**Or.** L'or (Au), és l'element metàl·lic més preuat des de temps antics, i símbol d'excel·lència. S'utilitza a les obres d'art en fulls, gràcies a la ductilitat del material. El procés de fabricació per a l'obtenció d'aquests fulls coneguts com *pa d'or*, és molt antic i ja s'il·lustra a les pintures egípcies<sup>255</sup>. Els artífex d'aquest treball es coneixien com *Batiloros* i obtenien *pa d'or* col·locant peces d'or entre fulls de pergamí tractats prèviament amb terra roja, batent lleugerament el conjunt que s'havia posat dins una bossa, amb un martell ample. Aquest procés de batre el material es feia sobre una superfície llisa, i fins obtenir la grossària desitjada per al *pa d'or*<sup>256</sup>. L'ús de l'or és més comú a les obres sobre fusta i als llibres miniats, tanmateix, també ha estat emprat a la pintura mural, com apunta Teòfil, qui per a la seua substitució aconsella emprar el *pa d'estany*.

**Estany.** L'estany (Sn) és un element metàl·lic que es troba a la natura i que amb altres elements metàl·lics conforma aliatges. S'ha emprat en forma de làmines, com l'or o en pols. Teòfil relata com preparar-lo com a *pa d'estany*, per a que tinga la forma de làmina i color daurat per a la seua aplicació sobre fusta, batent-lo amb un martell, envernissant-lo i bullint-lo amb safrà en un medi alcohòlic (vi o cervesa)<sup>257</sup>. Aquest procediment de preparació seria idèntic al dut a terme per a l'aplicació del mateix estany sobre mur, per formar part d'una pintura mural. S'ha identificat a obres de pintura mural l'estany, en aliatges amb altres metalls com el zinc.

## B. Matèries colorants

Pel que fa als colorants, a Europa s'experimenta un gran desenvolupament en la producció de la indústria tèxtil, i amb ella la demanda de nous colors per a aquesta en el sector de la tintoreria.

<sup>255</sup> Sánchez 2002, aconsella vore Theobald, 1912 i 1933; i a més, Hunter i Whiley, 1951.

<sup>256</sup> Per a més informació consultar la traducció de Sánchez-Marqués (2002) sobre la que Hawthorne feu de Teòfil. Al citat document descriu aquest procés a més del de la manipulació i aplicació de l'or sobre diverses superfícies.

<sup>257</sup> A la traducció de Hawthorne, feta per Sánchez-Marqués (2002) explica aquest procés "Afínese el estaño más puro cuidadosamente con un martillo sobre un yunque, haciendo tantas y tan finas piezas como desees. Cuando empiecen a adelgazarse un poco, límpiense por un lado con un paño de lana y con carbón seco finamente molido. Entonces golpéese otra vez con el martillo y otra vez frótese con el paño y el carbón. Continúese haciendo esto alternativamente hasta que hayas conseguido afinarlas completamente [...] úntalas por encima con el mencionado barniz glutan y sécalas al sol [...] dentro de un cazo limpio, añadiendo una quinta parte de azafrán. Viértase bastante vino viejo o cerveza sobre esto y después de que haya estado así durante la noche, la siguiente mañana póngase al fuego hasta que esté caliente. Póngase las hojas de estaño una a una; sáquense fuera con frecuencia hasta que veas que han tomado suficiente color dorado..."

Les matèries colorants presenten un ampli espectre de color, i poden ser d'origen animal i vegetal. La preparació era diferent a la dels pigments inorgànics. En el cas dels colorants vegetals, hi ha processos que relaten Vitruvi i Plini i que ja eren coneguts a l'antic Egipte.

Segons explica Gasol (2012: 17), aquests havien de precipitar-se sobre un suport inorgànic que feia les funcions de mordent, com l'alum o el guix, mordents generalment constituïts de sals metàl·liques que poden fer variar la tonalitat del resultant. També era comú la tècnica de ser absorbits per draps submergits en la solució; es bullia la barreja fins que la substància colorant quedava impregnada al nou suport (Zalbidea, 2014-15). Es pot dir en general que tots els colorants orgànics un cop fixats dins l'alum de roca, són susceptibles de ser utilitzats a la tècnica de la pintura al fresc, tot i que són inestables a l'acció de la llum, excepte el porpra i el indi que són molt més estables (Gasol 2012: 31).

A través d'aquest sistema de fixació s'obtenien les laques com el carmí, la roja o el brasil, i quan el pintor les volia utilitzar les molia com si fossin pigments, o bé procedia a la redissolució dels draps tenyits per obtenir-ne el color desitjat, alguns colorants com l'indi, el *murex* o el *folium* quedaven directament absorbits pels draps sense necessitat d'un mordent.

Els colorants eren de diferent qualitat segons el mercat a qui es dirigien, i en conseqüència hi havia diferència en el preu dels productes emprats. Així els tintorers rics empraven els millors colorants com la laca de quermes, de Brasil o cotxinilla, el blau d'indi, la galda i el safrà; els més modestos empraven productes més corrents derivats de plantes silvestres o cultivades localment, com el *pastel*, també anomenat *guadol*, el *folium* i el suc de mores pels blaus, els líquens per a les malves, la ginesta per al groc i la laca de roja, la saba, i el *folium* de diverses plantes i flors, per a obtenir els vermells.

Mentre que per definir un pigment es poden citar sempre els mateixos paràmetres, per a valorar les característiques tècniques d'un colorant, cal tenir en compte la seua qualitat pel que fa a la seua resistència al rentat, a l'aigua i la llum. Existeixen dos paràmetres per definir aquests valors i són, l'estabilitat química i l'estabilitat a la llum (*lightfastness*, que s'expressa en una taula internacional amb valors de l'1 al 8, en funció del temps emprat per descolorir-se). Tot i això, són difícils d'identificar perquè s'empraven quantitats minúscules i com s'ha afirmat presentaven el problema que eren molt inestables i es decoloraven amb la llum solar. S'utilitzaven els colorants sobre distints suports, a la pintura mural s'han identificat com a capes finals a manera de veladura per a saturar els colors, i barrejats amb els pigments inorgànics per a obtenir tonalitats més riques de color<sup>258</sup>.

**L'Alum de roca.** La seua composició és sulfat de potassi i d'alumini hidratat, que cristal·litza en octaedres, emprat per a adobar pells, com a mordent en tints, com a additiu alimentari i com a astringent en medicina.

**Grocs.** De poc ús a la pintura mural, als tractats es cita el safrà.

---

<sup>258</sup> Segons explica Gasol, *Op. cit.* p.17, al manuscrit de Montpeller es descriu la barreja de colorants com el safrà amb l'orpiment o bé la laca de Brasil amb l'atzurita per a aconseguir una tonalitat més semblant al lapislàtzuli. A les pintures de Sixena pot haver-se emprat un recurs semblant.

**Safrà.** Extret de les flors d'aquesta planta, als tractats s'esmenta en referència als tractaments en daurats per a al miniatura. (Gasol, 2012: 19)

**Rojos.** S'identifiquen la laca de roja, d'origen vegetal i laca de quermes, d'origen animal.

La **laca de roja**, també denominada roja tintòria, rubia, rubrica o *rubia tinctorum*, té origen vegetal i procedeix de la roja (*Rubia tinctoria*). Els seus components pertanyen al grup de les antraquinones, majoritàriament alizarina i purpurina. El colorant s'extrau de l'arrel seca que, una vegada reduïda a pols, es tracta amb aigua calenta. Per a dur a terme la tinció de l'àrid és absolutament imprescindible fer servir un mordent (Zalbidea, 2014: 65).

Plini, denominava *rubia* en addició a *erythrodanum* i *ereuthodanum*, aquest últim de derivacions llatines del grec *erythrodanon*. Eracli també menciona aquest terme, però com a *rubea* (*rubea radix*). Aquest colorant no fou sols utilitzat en processos de tinció tèxtil, sinó que a més a l'antiguitat clàssica, ja fou emprat en pintura mural romana com pigment en forma de laca (Eastaugh, 2004: 333). La laca de roja era probablement coneguda per grecs i romans pel comerç amb l'Índia. Hi havia explotacions d'aquesta planta rubiàcia a l'Orient pròxim i més tard es varen fer a la mediterrània.

Segons el medis i mètodes de fabricació, es podien obtindre diferents tonalitats degut al mordent utilitzat. Les laques obtingudes amb aquesta substància colorant, tenen una brillantor extraordinària i són perfectes per a treballar amb transparències. Per altra banda, llevat dels tons mes clars, són inestables a la llum (Doerner, 2005: 64).

La **laca de quermes**, també coneguda com la carmesí, escarlata veneciana, *Kermes*, *Granum* o *Vermiculum*, va ser molt emprada a Europa fins el s. XVI quan va ser desplaçada per les de *cotxinilla*. S'obtenia de l'espècie de l'insecte, el *Coccus ilicis*<sup>259</sup>. Aquesta denominació prové del vocable sànscrit *kirmidja*, que vol dir derivat d'un verme. Des de la desaparició del murex i la total acceptació de la *cotxinilla*, el quermes va ocupar durant l'època medieval, un lloc privilegiat, va ser la matèria tintòria per excel·lència dels rojos de luxe, tot i que es coneix que era emprat pels romans com a tint i com a moneda de canvi.

La substància colorant, que conté àcid kermèsic, (l'1%, front al 10-20% d'àcid carmínic que té la cotxinilla mexicana que el va desplaçar del mercat), s'obté de les femelles fecundades dels insectes *Kermes ilicis* L. i *Kermes vermilio*, paràsits dels *Quercus ilex* L, i de la *Quercus coccifera* L. A l'Europa romànica i medieval, a més del kermes, s'usa la cotxinilla armènia i la cotxinilla polonesa (aquesta última es coneixia també com a *Sangre di San Giovanni*, probablement perquè es començava a recol·lectar el 24 de juny).

La importància d'aquesta matèria colorant és palesa per la taxa en gra de cotxinilla, que les badies de l'àrea mediterrània imposaven a les famílies que vivien baix la seua protecció a l'alta edat mitjana.

<sup>259</sup> El procés d'obtenció consisteix en extraure amb aigua el colorant dels cossos dels insectes assecats abans de la posta dels ous, i tractat aquest colorant amb lleixiu per convertir-lo en laca.

**Folium.** Colorant d'origen vegetal, de les llavors de la *Crozophora tintoria*, també es coneixia segons els tractats com morella o tornassol. Segons explica Gasol (2012: 19) es triturava, es diluïa en solució aquosa, i era absorbit per draps que capturaven el color. Podia canviar de color segons l'acidesa o alcalinitat de la solució, així podia anar des del vermell (si era un medi àcid) al violeta (solució neutra) fins al blau (solució alcalina).

**Porpra.** Totes les matèries primes emprades per a aquest colorant són d'origen vegetal i animal. Porpra de *murex* barrejat amb *pandius* i laques, porpra de roses i les tonalitats violàcies del *folium*.

El **porpra** és un dels materials colorants més antics, els grecs el denominaven *osterion*, i Plini qui descriu el seu procés de preparació, l'anomenava *prupurissum*. A l'edat mitjana no es sap si realment fou emprada i en quina mesura. Es un líquid groguenc segregat pel *múrice* (mol·lusc del mediterrani), i per selecció dels mol·luscs s'aconseguien laques que variaven des del rosa clar fins el morat profund. El colorant, soluble en aigua, s'aplicava en tèxtils i substrats de pintura mural. Sobre un tipus de creta, el groc soluble es transformava ràpidament en roig, denominat de púrpura, que es feia insoluble. Químicament el porpra es relaciona amb el blau indi. El porpra resultava molt costós pel que fa al procés de fabricació i també a nivell econòmic, i va ser desplaçat pel colorant kermes i la roja oriental (Doerner, 2005: 64).

**Folium.** També anomenat morella o tornassol, presenta una gama de color des dels roses fins als porpra. S'obté en les seues tonalitats violetes per solució neutra de la planta *Crozophora tintoria* (Gasol, 2012: 20).

**Blaus.** D'origen vegetal i conreats a diversos indrets. El més famós és l'indi, també hi ha el pastel i les tonalitats blaves del folium.

**L'indi.** Procedeix de l'extracte de la planta *Indigofera tintoria* L., del gènere de les indigòferes, originària de l'Índia. Emprat com a material tintori des de l'antiguitat, era un importat article de comerç durant l'edat mitjana. Des del s. XII provenia de Bagdad, Marco Polo descriu el mode de preparar el colorant en la costa occidental de l'Índia (Bruquetas, 2002: 139).

**Pastel o lulax.** De l'herba *Isatis tinctoria* s'obté el blau a partir de la barreja de flors amb aquestes fulles d'herba. També es coneix com *gastum*, *guast* o fals anyil (Gasol, 2012: 23). Des d'època ben primerenca ha existit confusió entre aquest colorant conreat a Europa i el blau indi, procedent de l'Índia, confusió pel que fa a la denominació, que és ja manifesta al *Mappae Clavicula* i al Manuscrit de Lucca.

**Folium.** Presenta una gama de tonalitats que inclou els blaus. També es coneix amb les denominacions morella o tornassol. S'obté en les seues tonalitats blaves per solució alcalina a partir de es llavors de la planta *Crozophora tinctoria*.



### C. Aglutinants.

Fins la industrialització al s. XIX la fabricació dels colors, que consisteix en l'amalgama d'aglutinants i pigments mitjançant diverses tècniques, era duta a terme pels aprenents que hi havia als tallers de pintors.

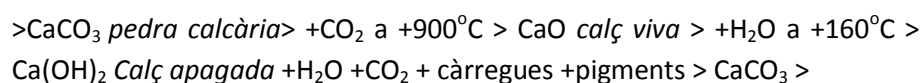
Segons es tracte d'una pintura aplicada sobre el mur fresc, o sec, la terminologia per denominar-la canvia. Així una pintura a la calç sobre un morter fresc es coneix com un *buon fresco*, i la resta d'aglutinants, inclosa la calç, sobre un morter sec es coneix com un tremp, anomenat per l'aglutinant emprat.

Aquests aglutinants utilitzats fins l'època medieval poden classificar-se segons la seua composició, procedència o el dissolvent emprat. La classificació que es presenta a aquest capítol es fa segons la seua procedència: vegetals, minerals i animals.

### D'origen mineral.

La **calç** n'és el principal aglutinant usat. En diverses tècniques, al fresc *buon fresco* pròpiament dit i les barreges segons el grau d'asseccament del morter, *mezzo-fresco*, *mezzo-secco* o en pintures al sec, la pintura a la calç o l'aigua de calç<sup>260</sup>.

A la pintura al fresc el pigment queda inclòs al mur, pel característic cicle de carbonatació de la calç, que s'inicia amb l'obtenció de la pedra calcària i finalitza al mateix punt, colorat però, amb els pigments i colorants emprats pel pintor.



En la pintura al sec, per a dur a terme una policromia a la calç, s'empra aigua de calç sobre un morter ja sec, sobre el que s'ha aplicat un lluit, independentment siga aquest de calç, d'algeps o barrejat. Es mesclen els pigments per aplicar en una seqüència de capes tota la sèrie de policromia desitjada, o per executar retocs sobre la pintura al fresc. *Theophilus* per als colors a la calç recomana que tots els pigments que fan de base es barregin amb calç per fixar-los bé.

**D'origen animal.** Existeixen diverses substàncies amb aquest origen emprades com aglutinant a la pintura mural: l'ou de gallina, la caseïna o les coles animals.

**L'ou** s'ha emprat sencer o per parts, sol, emulsionat amb aigua i/o amb altres additius. L'emulsió d'ou asseca en pel·lícules molt elàstiques, és insoluble a l'aigua i és molt resistent. El rovell d'ou conté més de la meitat d'aigua i aproximadament un 30% d'oli no assecant, i un 15% d'albúmina. S'endureix per acció de la llum i per escalfament a uns 70°C. En estat fresc pot fer-se insoluble per addició d'alum (Doerner, 2005: 196). La clara d'ou conté aproximadament un 85% d'aigua, molt poc oli 1,2%, i un 12% d'albúmina (Doerner, 2005: 196).

<sup>260</sup> Per a més informació sobre aquesta terminologia, consulteu Gasol (2012:85).

*Theophilus* esmenta el rovell d'ou per a la seua utilització sobre mur, per a pintar el blau al tremp sobre una base de *veneda* aplicada a la calç (Gasol, 2012: 38). Per altra banda Cennini (1982: 135) explica el seu ús en quadres i murs, on com a preparació per pintar a l'oli sobre el mur, s'aplica l'ou batut amb l'addició de mucíl·lags de figa (amb pH alcalí, per a fer-la més fruída i conservar-la) i un "gotet" d'aigua clara.

**La caseïna.** S'ha emprat al món de l'art des de molt antic. La collada, substància del formatge que s'obté de la llet, és una massa blanca i grumolosa, que es fa fruída per l'addició d'una quinta part de calç apagada.

**Les coles animals.** De diversos orígens. De pells, d'ossos o de peix. La cola de pell o de pergamí (*colla di ritaglio*) s'obtenia per l'ebullició fins la dissolució de retalls de pells de corders i cabrits, i servia com a material per a la pintura de miniatures. La cola d'ossos, era obtinguda per la cocció i reducció a gelatina dels cartílags i substància interna dels ossos. Ha estat identificada a les pintures del Palau-Castell de Llutxent.

**La cera.** Molt emprada a l'antiguitat a la tècnica coneguda com encàustica, i també es va emprar com additiu de morters.

**D'origen vegetal.** Des de l'edat mitjana l'ús de l'oli és una tècnica coneguda<sup>261</sup>, tot i que el seu ús s'ha descrit als manuals com a capa d'estendre sobre la capa de preparació, no com material que s'ha d'afegir al morter. L'aplicació de l'oli en pintura mural respon a diverses finalitats, com a recurs plàstic o material, per solventar la incompatibilitat d'alguns materials amb la calç<sup>262</sup>.

S'han citat i emprat varietats distintes d'aglutinants: olis de distints orígens mucíl·lags, gomes vegetals, resines i cera. Al llarg de la història s'han emprat molts i distints tipus d'olis, amb propietats diverses segons les fonts de les quals s'obté. L'oli més comú a la zona llewantina peninsular per a l'execució de pintures, és l'oli de llinosa, identificat a les pintures del Reconditori de la Catedral de València.

**Oli de llinosa.** S'obté de la planta del lli, *Linum usitatissimum*. És l'aglutinant lipídic més utilitzat en les obres d'art pictòriques i s'extrau per premsatge de les llavors. El més apreciat s'obté d'aquest premsatge en fred i blanquejat posteriorment al sol.

---

<sup>261</sup> Pel que fa a la utilització de l'oli, queda superada la teoria de Vasari al respecte del seu descobriment com aglutinant de la pintura a l'oli, que aquest situava en temps de Jan Van Eyck. Com recull Zalbidea (2007: 524) l'atribució a Jan van Eyck del descobriment de la pintura a l'oli recollida per Vasari en el relat de la vida d'Antonello da Messina, va ser considerat durant segles una dada històrica, tot i que prompte es va demostrar que era erroni. El primer treball publicat rebatent aquesta teoria és l'obra de l'alemany Gotthold Ephraim Lessing, a l'any 1774. Lessing (1729-1781) va ser un important dramaturg i crític, que va tindre molt de prestigi per la seua obra al camp de la filosofia.

<sup>262</sup> Cennini fa diverses referències a la pintura a l'oli: assenyala als alemanys com a executors d'obres a l'oli en murs i taula (1982: 135); també amb la finalitat d'aportar profunditat a les pintures descriu (1982: 187) "*Cuando quieras pintar un río o cualquier zona de agua que desee... en el muro o sobre tabla; en el muro, coge el mismo verdacho que usaste para marcar las sombras de los rostros sobre el mortero; ...aclara con blanco de San Juan,... Y si quiere que destaque algunos peces. Cárdalo con algunas espinas doradas. Luego da una mano extendida de cardenalillo al óleo, en seco, por todo el fondo...*".

És un líquid de color groguenc, tot i que depenent del procés d'extracció i de la puresa pot presentar tonalitats més fosques. L'oli de llinosa forma una pel·lícula resistent, flexible i elàstica, que fins i tot tendeix a esgrogueir-se amb la humitat i la foscor, tendència que disminueix en mesclar-lo amb oli de nou o de cascall. Amb l'envelliment la resistència de la pel·lícula disminueix i es torna més sensible a la humitat. L'oli de llinosa es feia servir ja des de l'edat mitjana com a oli assecant en la pintura, sobre tot al nord d'Europa, encara que l'ús sistemàtic va començar a les acaballes del segle XV (Zalbidea, 2014: 71).

### 3.3. Estudi comparatiu matèric de les obres analitzades amb anterioritat a aquest treball

S'ha restringit l'estudi comparatiu de materials, a les obres policromades de les quals es disposa d'analítiques realitzades per caracteritzar objectivament els materials compositius.

Seguint aquest criteri l'estudi es redueix a 9 conjunts d'entre la totalitat d'obres estudiades al capítol 2, "*Inventari i Catalogació. Estudi de les pintures murals gòtiques existents a l'actual territori de la Comunitat Valenciana*" D'aquests nou conjunts, hi ha tres:

- Morella – les pintures de l'aula capitular del Convent de Sant Francesc al Castell, la *Dansa de la mort*-.
- Llíria- Església del Bon Pastor. *Calvari i anunciació*-.
- Ontinyent. Palau de la Vila. *-Escena del martiri de Sant Sebastià-*,

que tot i que són de factura posterior a la resta d'obres estudiades, aporten dades sobre l'evolució de la tècnica i la introducció de nous pigments a la paleta de color.

La resta de conjunts pictòrics d'on s'han extret dades concloents a partir d'estudis analítics són els que segueixen, tots ells corresponen als conjunts pictòrics de trets gòtics del període inicial.

- **València. Catedral.** Cambra secreta. *Escenes de la Passió de Crist.*
- **València. Església de Sant Joan de l'Hospital.** Capella de Sant Miquel.
- **València. Palau d'En Bou.** *Escenes profanes.*
- **Xàtiva. Església de Sant Feliu.** Diversos conjunts.
- **Llutxent. Palau castell.** Sala noble. *Escenes cavalleresques.*
- **Gandia. Palau Ducal.** Sala de la Cinta. *Frisos decorats*

D'aquest grup es disposa de dos tipus de resultats de divers recorregut, més o menys exhaustius, atenent a l'accessibilitat física que s'ha tingut a les obres.

Per una banda, es troben aquelles pintures on s'ha tingut accés directe a l'obra, o a mostres de material original, on s'ha pogut realitzar un estudi a propòsit d'aquest treball, són les obres marcades en negreta amb color negre. Per altra banda, estan aquells conjunts pictòrics on l'estudi es fa a partir d'una informació facilitada per altres, i localitzada a informes finals inèdits o publicats, panells informatius a peu d'obra, o en estudis anteriors propis. Aquesta informació respon a pautes comunes dutes a terme a l'estudi científic, pel que fa als resultats i mètodes analítics. Són els estudis de les policromies de Morella, Llíria i a València, les de Sant Joan de l'Hospital, i les d'Ontinyent.

De tot el llistat anterior, a les pintures de València, a la Catedral i al Palau d'En Bou; i a Gandia s'ha pogut realitzar un estudi més profund i dirigit a uns objectius concrets, que es presenten al següent capítol de resultats.

A continuació es presenta un estudi comparatiu dels resultats obtinguts a partir del primer estudi, i del buidatge documental realitzat, i amb la informació disponible per les analítiques pròpies. (Per a més informació consultar la metodologia). Es segueix l'estructura anteriorment presentada per a l'estudi de materials, i que es repeteix ací per tal de facilitar la seua ubicació.

- I. Suport Murer
  - A. Tàpia.
  - B. Paredat
  - C. Construcció de carreu
  
- II. Morters
  - A. Càrregues
  - B. Aglomerats: Calç i guix
  - C. Additius
  
- III. Capa Pictòrica.
  - A. Pigments.
  - B. Matèries colorants
  - C. Aglutinats

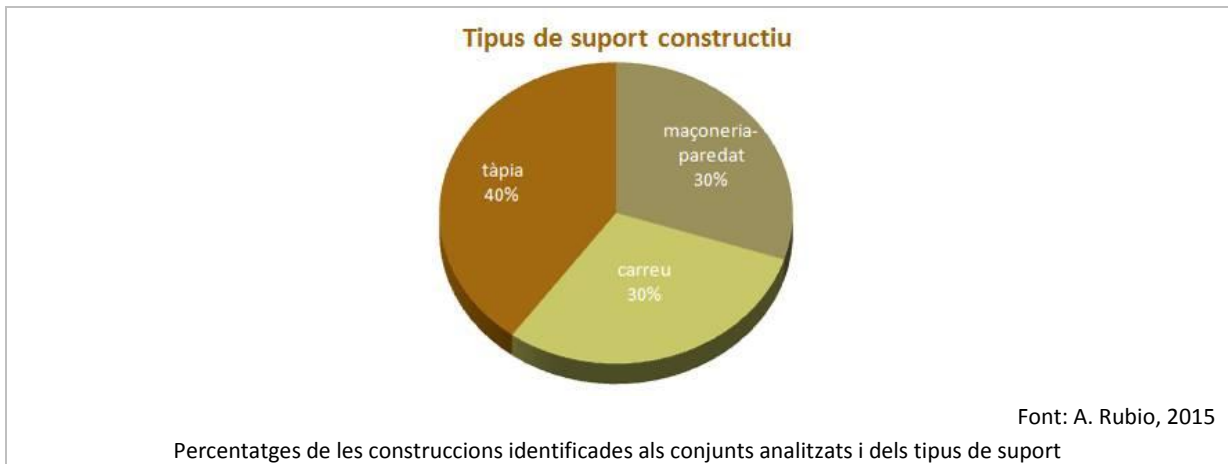
Pel que fa al **suport murer** s'ha pogut confirmar que als edificis civils com són les fortaleses o palaus predomina la construcció amb tàpia sobre la qual s'executa la decoració pictòrica: Palau Vell de Llutxent, Sala De la Cinta al Palau Ducal de Gandia, i Palau d'En Bou a València (que presenta carreus a la façana i en part de l'interior). Tots ells conserven elements constructius petris en els finestrals i les portades d'accés, tot i que en ocasions han sigut d'execució posterior. La **tàpia** s'ha trobat també a Sant Feliu (i a moltes altres esglésies de tipus de reconquesta, o convents com és el del Carme de València), on la construcció combina carreus als arcs i contraforts, amb la tàpia als paraments entre elles i als murs, a més d'elements petris a la portada. En les dues ocasions identificades i que s'ha pogut estudiar (Llutxent i Gandia), la tàpia presenta la mateixa mida del caixó amb xicotetes variacions: uns 90 cm d'alçària, i una distància entre agulles d'uns 55 cm aproximadament. Els àrids que conformen la part sòlida de la tàpia, observats a Gandia i Palau d'En Bou, són de canto rodats i amb una granulometria de fins a 1 cm de diàmetre. Com a additius utilitzats visualment s'han identificat fibres vegetals de fusta i canya, caldria ampliar l'analítica per controlar l'existència d'additius orgànics ja degradats i no visibles.

La **maçoneria**, segons documentació (Coresal 1994) va ser identificada al conjunt de Morella durant el procés de restauració, assenyalant la construcció del mur a *pontate*. A la documentació gràfica aportada en aquest informe es pot observar la heterogeneïtat de les càrregues emprades per la construcció del mur: carreus, pedres de distinta granulometria, argiles, etc. Avui en dia per la natura de la pintura, i gràcies a la restauració duta a terme, no és visible la distribució dels materials aglomerants a l'interior del mur. Maçoneria del tipus conegut com tàpia valenciana, s'ha pogut observar a la documentació gràfica de l'hostal la Castellona de Sagunt, on són visibles els maons de fang cuit disposats regularment dins el mur.

Les construccions fetes amb **carreus**, completament o en part, són les més nombroses. Les pintures estan executades total o parcialment sobre els carreus. Totalment amb un suport murer de carreus es localitzen a conjunts de caire religiós, els dos exemples a València, a la Cambra secreta de la Catedral, i a l'església de Sant Joan de l'hospital. Parcialment sobre carreu també a l'interior d'un



temple, són les de l'Ermita de Sant Feliu, on el *Sant Cristòfol* està totalment fet sobre els carreus de l'arc, i el *retaule de Sant Nicolau* parcialment sobre una de les espitlleres del mur de carreus (també sobre espitlleres es troba a l'església de la Sang de Lliria).



A l'estudi comparatiu dels **morters** s'han identificat la seqüència pròpia d'una pintura mural que es repeteix en la major part dels casos; i un altra de distinta -més semblant al tipus d'una preparació per una pintura sobre fusta-, la del Reconditori de la Catedral de València. La més comuna i pròpia de la pintura mural és l'estratificació sobre el suport murer, d'una capa d'arrebossat de regularització del nivell, i sobre aquest un lluit per rebre la capa pictòrica. Si el suport murer és tàpia o maçoneria, el morter per anivellar l'estrat murer sol ser de més grossària i major granulometria de l'àrid, sí es tracta de carreu sol ser més fi. La primera capa de reblit sobre el mur presenta distintes composicions, carbonats, sulfats o barrejats, i àrids de major granulometria, mentre que la capa superficial sol presentar un alt grau de sulfats i carbonats càlcics, corresponents a una lluida superficial, i àrids de menor granulometria.

Pel que fa a la **preparació** del conjunt pictòric de la cambra secreta, el *retaule de la Passió de Crist* presenta una primera capa de preparació sobre el carreu, d'una mescla de carbonat i sulfat càlcic amb addició de pigments negres, sobre aquesta una capa de cola animal, i sobre aquesta una preparació de blanc de plom que ja rep la policromia.

A la resta, la major part dels arrebossats són morters bastards, de barreges de carbonat – en alguns casos identificats, per la presència de magnesi (Mg), com a procedents de roques dolomítiques- i sulfat de calci, amb càrrega d'elements silícics, la sorra. Aquestos són els casos identificats a Morella, a Lliria, a Xàtiva (pintures del *Pantocràtor* i del *retaule de la Mare de Déu*), Llutxent, Gandia i Ontinyent -a aquest últim s'ha identificat l'ús del guix i àrids silícics-.

Altres morters són els de carbonat càlcic i sorra com els casos estudiats de Morella; El *retaule de Sant Miquel de l'Església de Sant Joan de l'Hospital*, i a Llutxent.

S'ha identificat la coloració de morters amb carregues com negre carbó o terres grogues a Morella, a València a la Cambra secreta de la Catedral i al *Retable de Sant Miquel de Sant Joan de l'Hospital*, i a Xàtiva al *retaule del Salvador*.

En el conjunt de **pigments** emprats existeix un ampli catàleg de matèries, de distints orígens i també s'ha identificat procedències, molt més heterogènia del que a priori es pensava.

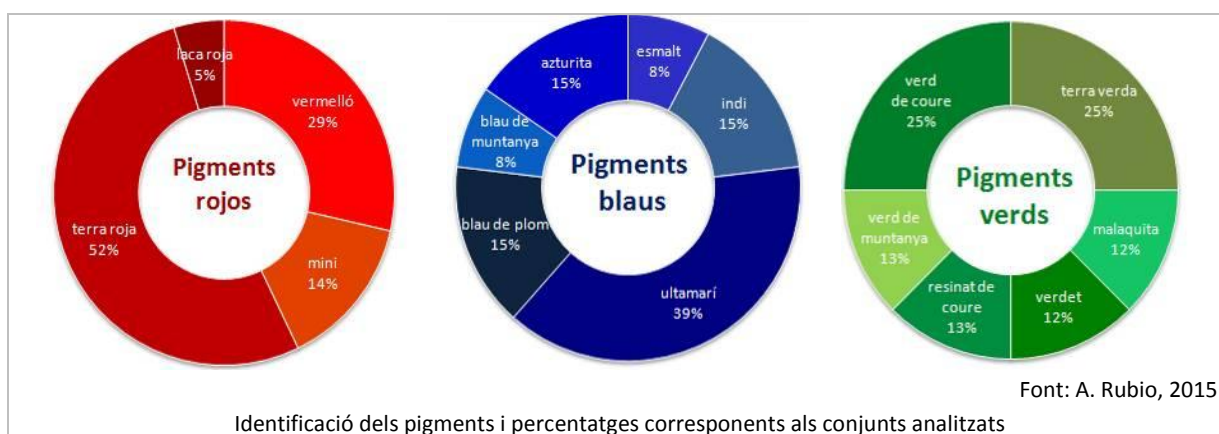
Per al **blanc** s'han trobat el blanc de calç, nomenat als informes amb les seues diverses accepcions, i també s'ha identificat el blanc de plom.

Respecte al **negre**, és comú a tots els conjunts identificats, l'ús del pigment negre carbó.

En l'aplicació del color **roig** s'han identificat terres roges, vermelló, mini i laca roja. Terres roges s'han caracteritzat a tots els conjunts. Allà on s'ha identificat vermelló, també les terres roges, com s'aconsellava als tractats medievals. Aquestos són els casos de: Lliria; de València, als conjunts de Sant Joan de l'hospital i al Palau d'En Bou; a Xàtiva al retaule de Sant Nicolau, i a Llutxent. L'ús del pigment mini s'ha certificat a les policromies de València –Reconditori de la Catedral i es va trobar a la Capella de Sant Miquel de Sant Joan de l'Hospital- i a les del Palau Ducal de Gandia i al Palau de la Vila d'Ontinyent. Per últim sols s'ha trobat el colorant de la laca roja a les pintures del Reconditori de la Catedral de València.

En les coloracions **blaves** hi ha una àmplia gamma de pigments, d'origen inorgànic: l'ultramarí, l'esmalt, el blau de muntanya i l'atzurita; i d'origen orgànic, l'indi. Hi ha una preponderància en l'ús del blau ultramarí, als tres conjunts de València capital i a Xàtiva. El pigment blau esmalt s'ha localitzat a Morella, de factura més tardana; mentre que l'atzurita i el blau de muntanya s'han identificat tots dos a Sant Joan de l'Hospital de València, i també l'atzurita a Ontinyent a les pintures del Palau de la Vila. L'indi s'ha identificat als conjunts de Lliria, i del reconditori de la Catedral de València. Altra forma d'obtenció de la coloració blava sense la utilització d'aquest pigment és el que s'ha pogut certificar analíticament a Llutxent, el conegut com a "blau dels pobres", preparat amb la mescla de blanc de calç i negre carbó, que dona una tonalitat blau grisosa, aquest mateix blau s'ha observat a molts altres conjunts entre ells, als de Lliria, a l'església del Bon Pastor i en diversos exemples de l'església de la Sang.

La utilització del pigment **verd** s'ha observat a moltes obres, analíticament s'ha estudiat a les ciutades i en elles s'han identificat terres verdes a la dansa de la mort de Morella, i a Sant Joan de l'Hospital. Pel que fa als Verds de Coure, s'ha caracteritzat analíticament sense poder determinar el tipus, al Palau d'En Bou, i sí s'ha identificat el verd de tipus resinat, a la Catedral de València i a Sant Joan de l'Hospital. Malaquita i verd de muntanya es varen trobar a la Catedral i Sant Joan de l'Hospital respectivament.



Al respecte dels **grocs** s'ha identificat en totes les obres analitzades la utilització de les terres ocres grogues, molt comunes i estables, i àmpliament recomanades als tractats per a les pintures al fresc.

S'ha citat anteriorment l'ús dels **colorants** orgànics: la laca roja i l'indi, són els únics identificats analíticament a aquests conjunts pictòrics. Es requeriria d'un estudi més profund sobre materials orgànics, donat que es suposa una utilització més comuna d'aquests materials a la que s'ha pogut certificar, doncs van ser molt difosos.

Com s'ha vist al capítol anterior, és comuna l'addició de **materials metàl·lics** per ressaltar elements com els nimbus o armes dels personatges. Així s'ha identificat l'ús d'estany als conjunts de València de la catedral i de Sant Joan. També s'han localitzat visualment la presència de traces d'or a les arquitectures del conjunt de la cambra secreta de la Catedral.

La major part de les pintures estan executades amb **tècniques** al sec, tret de la *Dansa de la Mort* que està feta al fresc amb retocs a rec. Els aglutinants identificats a les obres parlen de dos components bàsics, a més de la calç. Aquests són els olis, trobats a molts conjunts pictòrics. S'han identificat majorment l'oli de llinosa, i les coles orgàniques. La substància oliosa s'ha trobat a les obres de València –Catedral i Sant Joan-, i a Xàtiva a Sant Feliu -als retaules de Sant Nicolau i de la Mare de Déu. Per altra banda, les coles d'origen animal han estat emprades a Lliria, a València -Catedral i Sant Joan-, a Xàtiva i a Llutxent.

### **3.4. Estudi comparatiu de materials compostius: suport murer, morters i capa pictòrica. Als conjunts on es disposa d'analítica pròpia.**

Es presenten els resultats obtinguts a les analítiques, estudiant els materials, i procurant una identificació correcta dels components de cadascuna de les capes pictòriques pel que fa a pigments i morters. A aquest estudi no s'han identificat aglutinants.

La caracterització dels materials s'ha dut a terme amb un Microscopi Electrònic d'Escaneig als Laboratoris del Servei Central de Suport a la investigació Experimental (SCSIE) de la Universitat de València. La documentació fotogràfica amb Lupa Binocular, s'ha realitzat a aquest mateix servei, i a més al Servei de Microscopia Electrònica de la Universitat Politècnica de València<sup>263</sup>.

Els resultats finals es presenten a la *Taula 7. Taula resum dels materials identificats analíticament*, on es presenten els resultats fets expressament per aquest estudi, en els quadres de fons gris, i s'afegeixen a més, els resultats obtinguts a altres estudis analítics consultats i realitzats per altres, que es citen a la bibliografia, que es presenten a la taula sobre un fons blanc.

Els tres conjunts pictòrics sobre els que s'han dut a terme per a aquesta tesi l'analítica són:

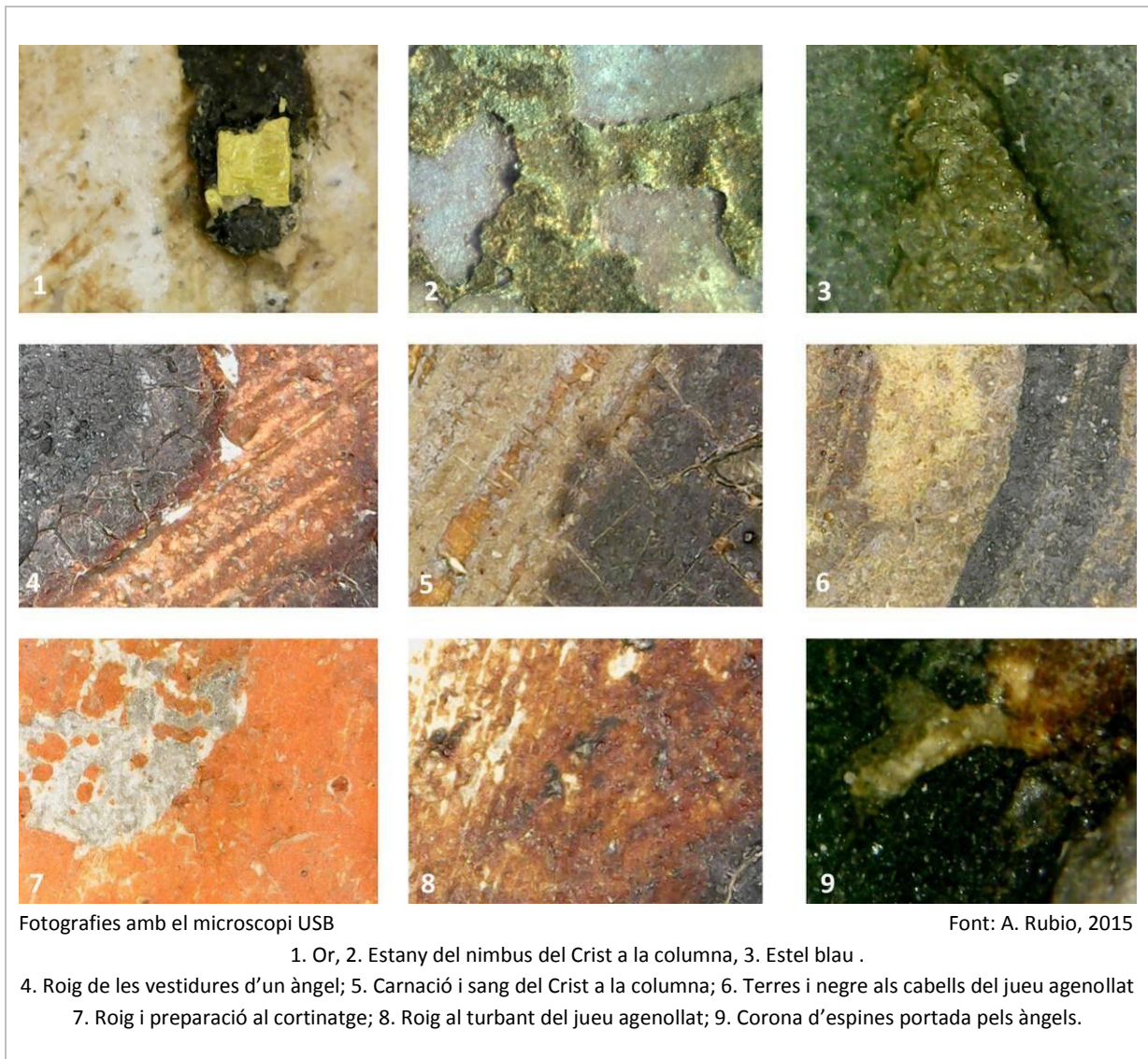
- VI. València. Catedral. Cambra secreta.
- VII. València. Palau d'En Bou.
- VIII. Gandia. Palau Ducal. Sala de la Cinta.

---

<sup>263</sup> Per a més informació consulteu l'apartat de Metodologia, a la pàgina 11 d'aquest treball.

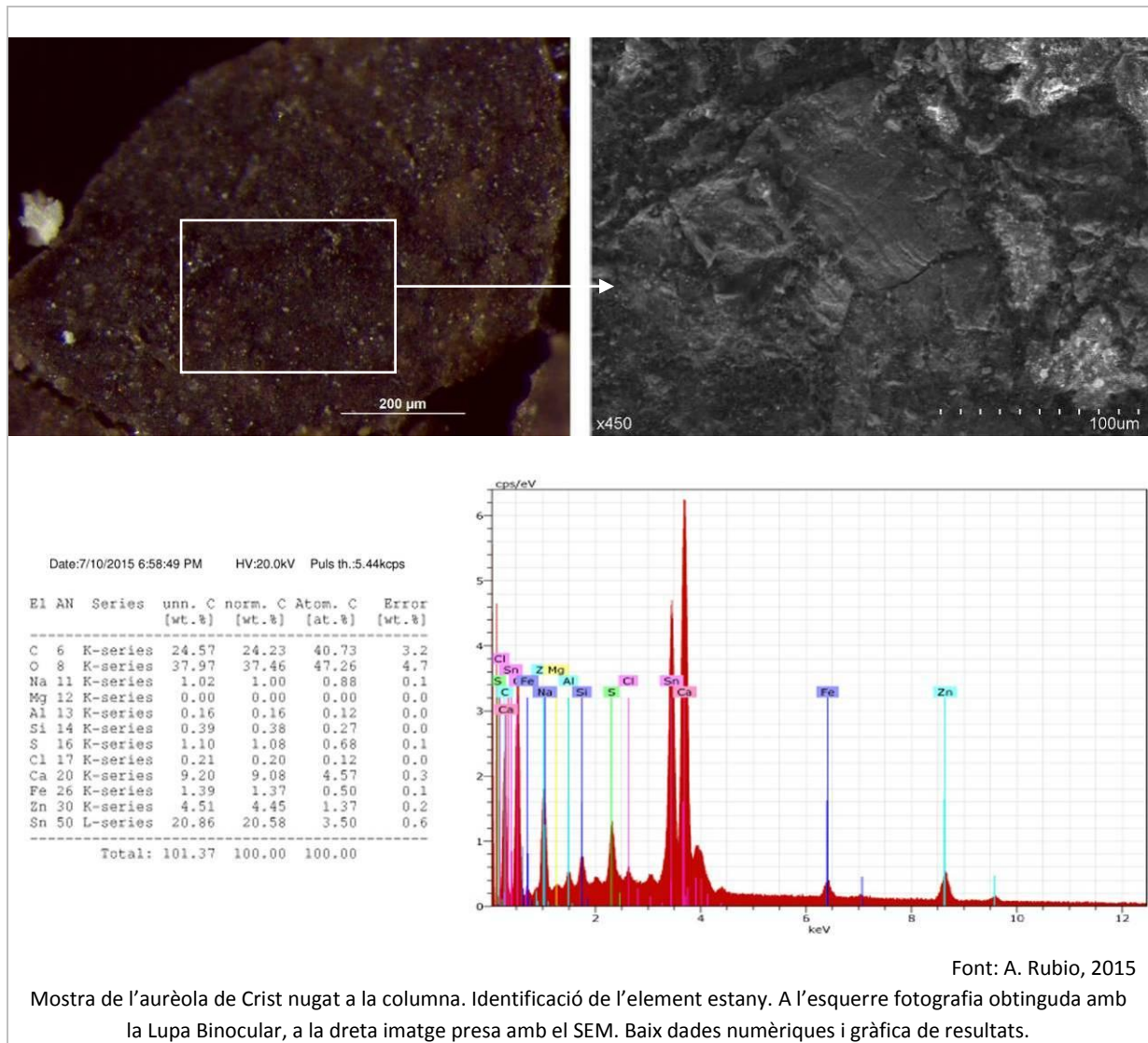
## València. Catedral. Cambra secreta

A aquest conjunt pictòric s'ha pogut realitzar a més de l'estudi analític, un estudi amb microscopi que ja s'ha exposat al capítol 2 *Inventari i Catalogació. Estudi de les pintures murals gòtiques existents a l'actual territori de la Comunitat Valenciana*. Aquesta visualització dels components a nivell macroscòpic ha permés confirmar les fases de l'aplicació del color, corresponents a les que marquen els tractats medievals, de successives capes o la tècnica dels tres bols, a més d'estudiar les característiques òptiques dels materials i la seua degradació.



A les imatges 1 i 2 es pot diferenciar el diferent tractament del metall, en làmines més fines l'or i més gruixudes l'estany. També s'aprecia volum a la capa de policromia a les imatges 3 i 9, corresponents a l'execució dels estels i de la corona d'espines. A les imatges 4, 5, 6 i 8 s'aprecia, sobre un fons més clar i subtil, la superposició de pinzellades obscures i més denses, que vistes al context general, s'observa com pertanyen a zones de gradació de colors, i estan executades d'aquest mode per tal d'aconseguir l'efecte de volum (com s'indica als tractats a l'esmentada tècnica dels tres bols).



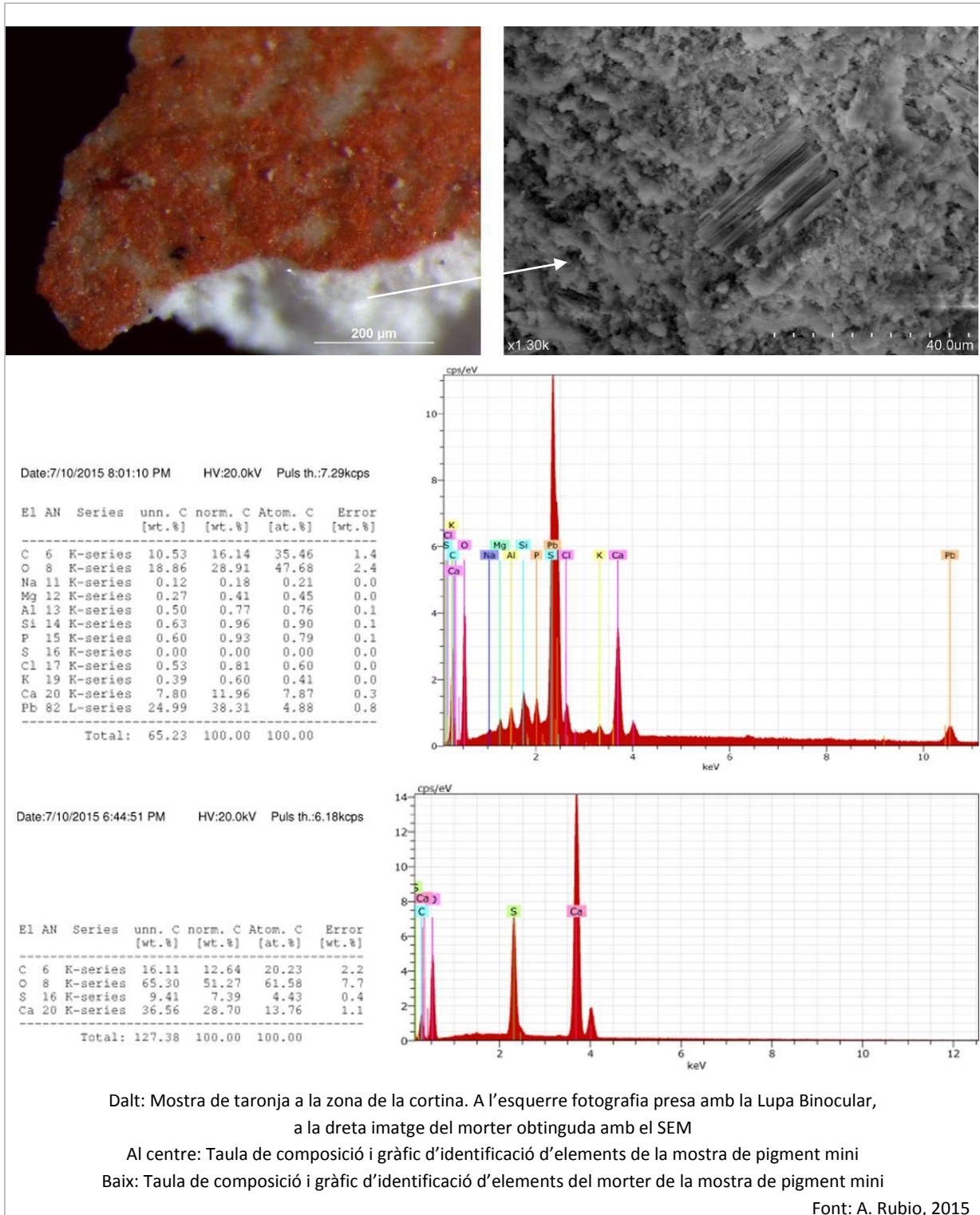


**Estany.** A la mostra d'estany (Sn) s'observa la làmina plana, brunyida, per l'acció de batre el metall, que per la ductilitat, té aquesta propietat de treballar-se en làmines, com succeeix també amb l'or. L'aspecte visiblement granulós de la mostra no es correspon amb la imatge macroscòpica SEM. S'identifiquen els elements químics de l'estany (Sn), també del zinc (Zn), i a més del ferro (Fe).

De la preparació i també del morter es registren calci (Ca), carbó (C), sofre (S) i magnesi (Mg). L'alumini (Al) detectat pot procedir dels materials argilosos existents a les calçs grasses emprades per als morters i preparacions (el contingut de les quals: magnèsia, àcid silícic, alumina i òxid de ferro deu ser sempre inferior al 5%).

Al morter la estructura cristal·lina es veu distinta de la del mini, que es presenta a continuació, no és tan filamentosa com aquell, on es suposa que l'aglutinant és caseïna, i ací es desconeix quin era l'aglutinant per l'aplicació de l'estany a la superfície.

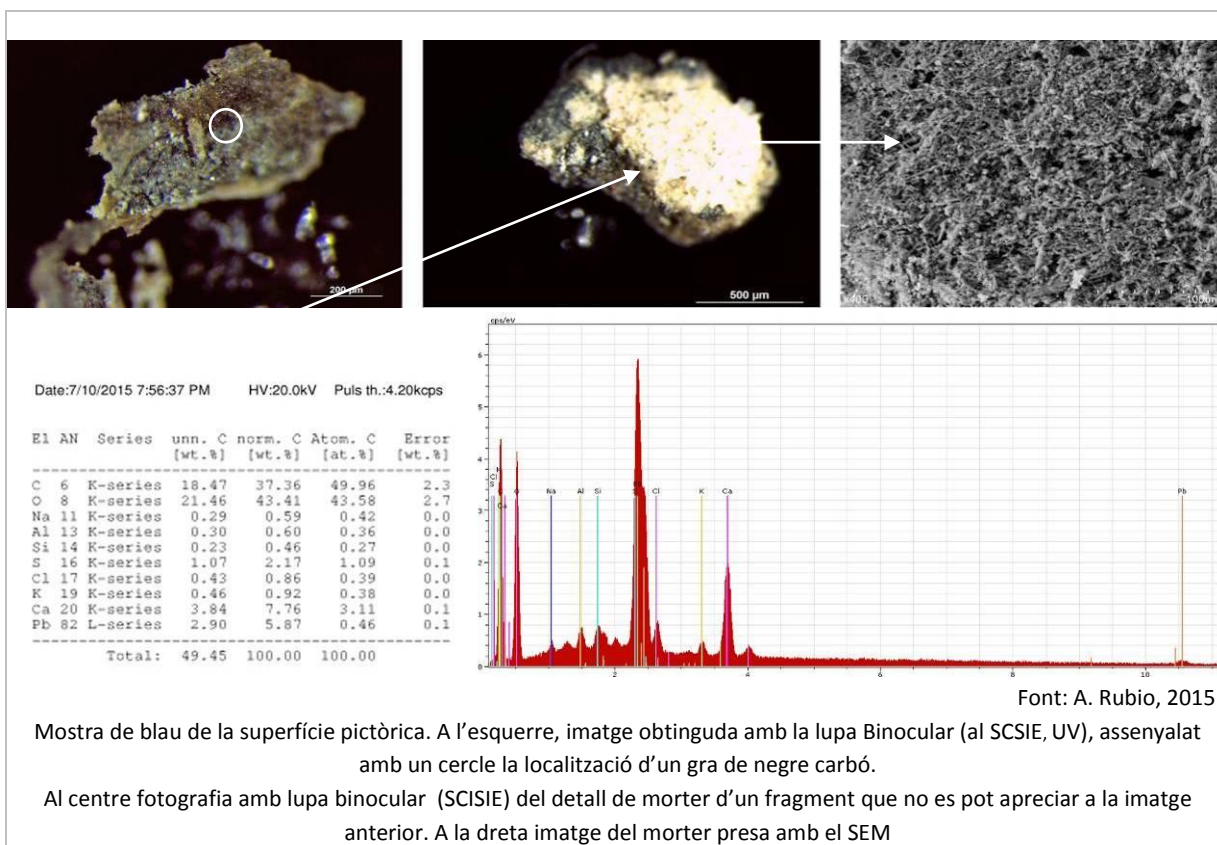
**Roig.** A la següent mostra s'identifica el pigment mini, de color roig taronja emprat per a l'execució dels cortinatges, per la identificació clara de l'existència de plom (Pb), amb els seus dos pics característics. La resta de elements ajuden a assenyalar la mescla de sulfat i carbonat càlcic com a morter emprat, amb nombrosos elements químics com magnesi (Mg) i potassi (K) que defineixen els minerals utilitzats. En un estudi puntual s'aprecia el cristall d'estructura tubular i filamentosa, característica pròpia dels cristalls de guix, s'ha confirmat que es tracta d'un sulfat de calci pur.



A les mostres següents es presenta l'estudi fet sobre dos mostres de blau.

**Blau.** S'han seleccionat dos mostres de pigment blau, per compara-les. Han estat extretes de dos llocs distints, amb circumstàncies d'aplicació distinta de la capa pictòrica i també de conservació. Una mostra de la superfície pictòrica, l'altra de l'interior de la fornícula, a la part més interna.

La mostra extreta de la superfície ha estat immersa dins un acurat procés d'execució pictòrica. A més va estar sotmesa a alteracions de l'original per l'addició de vernissos i ceres de protecció, que varen ser eliminades a la última restauració. La mostra obtinguda de l'interior de la fornícula, en un extrem al fons, no ha tingut cap tractament especial com podria ser a la superfície de la pintura per polir-la, o una coloració de base; conté *a priori*, i així s'ha pogut certificar, el pigment més pur i no alterat per l'acció de capes superposades. S'ha comprovat a més, la diferència entre la preparació dels morters, tots dos amb cristalls de sulfat càlcic, s'entenen més disgregats i molts els pertanyents a la mostra de l'escena figurativa.



**Blau de la superfície pictòrica.** S'ha detectat la presència d'altres pigments a més del blau, com és el negre carbó. La superfície ha estat preparada per donar-li una tonalitat més obscura i un aspecte més mat. El blau identificat es correspondria a un lapislàtzuli aplicat sobre una base grisa càlida o negra per donar-li profunditat (Rivas, 2008: 397)<sup>264</sup>. Aquesta base grisa es correspon amb la *veneda* que

<sup>264</sup> Tot i que aquest autor parla de policromies sobre pedra, la tècnica és la mateixa per a pintura mural donat que es realitza aquesta superposició de colors per les característiques del material, no del suport. Descriu així "... También el

anomènia *Theophilus* al seu tractat. S'identifica aquest pigment blau ultramar per la presència de Si, Mg, Na, Cl, a falta de poder caracteritzar-lo amb una anàlisi d'espectroscopia Ramman.

Per els tons de base es suposa que el pigment de plom usat pot contenir impureses, per la tonalitat marró que presenta que vira a cap al color roig. Aquesta tonalitat podria estar deguda a diversos factors: a una alteració del plom per sulfatació<sup>265</sup> tot i que no és comú a les pintures aglutinades amb oli; o bé deure'ss a l'addició de traces de mini, roig de plom, a la base per donar-li aquesta calidesa; o a l'ús de plom amb impureses de galena. La galena és un material identificat a jaciments de la província de Castelló i d'ús factible a aquesta obra, per l'accessibilitat de la font del material i per l'efecte existent a l'obra, la galena és un sulfur de plom que tendeix a obscurir amb el temps. És improbable l'ús de terres roges per la nul·la detecció de feldespat, no existeix K ni Fe a l'espectre obtingut a les anàlitzes.

La decoloració a algunes zones de la superfície blava, visible per la transparència i esvaïment del blau, ha deixat a la vista el fons de component rogenca, i ha fet desaparèixer parcialment estels i part de les inscripcions, es deu a la reacció del plom amb l'oli de llinosa, detectat com aglutinant de la preparació que produeix els sabons de plom<sup>266</sup>. També podria estar afectat per migracions d'aglutinants orgànics difícils de caracteritzar des de les capes afegides, de diferents èpoques des d'uns estrats a altres de distinta profunditat (Rivas, 2008: 391). Aquests fets poden generar confusions i incertesa per a la interpretació dels resultats.

A la taula explicativa dels resultats d'aquesta mostra, es presenta la imatge de la partícula de **negre carbó** identificada, visible a la fotografia i analitzat al SEM. Al centre es veu part de la mostra on s'ha analitzat el morter, i a l'esquerre la imatge obtinguda amb el SEM 400 augments on s'observen els cristalls filamentosos de l'algeps molt uniformes i amb gran nivell de mòlta, distints del morter de l'interior de la fornícula.

**Blau de l'interior de la fornícula**, es detecta amb l'anàlisi al SEM: plom (**Pb**), i alumini (Al) del pigment, sofre (S), calci (Ca), silici (Si) i carbó (C) del morter de preparació. No s'ha detectat potassi (K) ni sodi (Na), pel que es percep que aquest blau estaria conformat per la mateixa base que s'aplica com a fons de les escenes figuratives. La base gris blavosa vista amb anterioritat, correspon al blanc de plom, més negre carbó i la possible adició de blau de plom com la galena.

Per la seqüència d'aplicació del color, es suposa que l'aplicació de la capa de base baix el blau s'executà de forma unitària a tot el conjunt, matisant posteriorment amb el color a les zones visibles i

---

empleo del azul ultramar puro (lapislázuli), otro pigmento poco cubriente, ejemplifica esta transfusión de técnicas. Al precisar una base opaca, lo encontramos aplicado generalmente por medio de dos estratos: en primer lugar una capa previa más clara del mismo pigmento mezclado con el albayalde, sobre la que posteriormente se tiende el ultramar en estado puro [...] Para otras aplicaciones, podemos encontrarlo, asimismo, mezclado con albayalde sobre un estrato subyacente negro, gris o incluso rosado, con la evidente intención de variar su tono en función de cada necesidad. No obstante, tampoco es infrecuente la aparición del azul ultramar aplicado en estado puro o bien mezclado con albayalde sin el tendido de una base previa”.

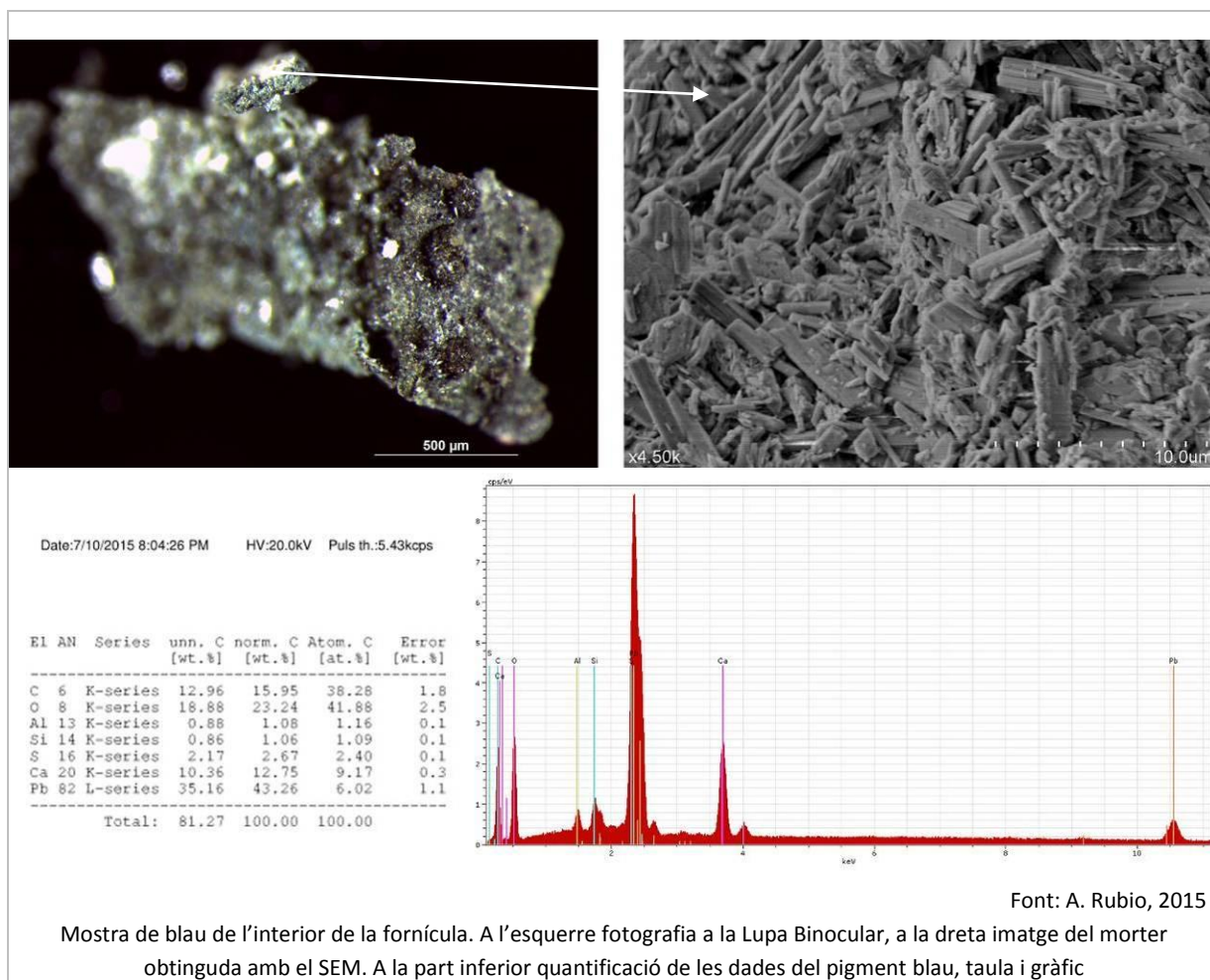
<sup>265</sup> Com s'ha exposat al capítol anterior, el carbonat bàsic de plom, composició original del blanc de plom, reacciona per l'acció del gas d'hidrogen sulfurat i gas anhídrid sulfurós en poca presència d'humitat, i comença l'alteració virant a groc. Aquesta alteració es produeix en pintures al tremp, mentre que si s'encontra protegit dels agents exteriors en obres en oli o envernissades, no s'alteren cromàticament.

<sup>266</sup> Efecte ja explicat anteriorment i exposat a aquest mateix capítol, al punt 3.2.2. *Coneixements actuals dels materials pictòrics de l'època gòtica*, al cas dels pigments de plom i concretament al blanc de plom.



més treballades de la superfície. El fet que dins la fornícula la pintura tinga un aspecte més mat i no es presenten fenòmens d'evaiment del blau confon però pel que fa a l'efecte dels sabons de plom. En aquest cas es faria necessària una analítica de l'aglutinant per conèixer si s'ha emprat també oli o es tracta d'un tremp.

A la taula explicativa s'observa la imatge a la lupa binocular de la mostra extreta, rugosa a la superfície. També la imatge obtinguda al SEM del morter on és visible la composició cristallina filamentosa del sulfat de calci, amb menys nivell de mòlta que la de la superfície.



Com s'ha comentat anteriorment, a la taula resum dels elements localitzats en cadascun dels conjunts pictòrics, es diferencien amb un fons blanc els resultats procedents de la documentació estudiada a la bibliografia, i amb un fons gris els resultats dels elements identificats les analítiques fetes per a aquest estudi.



València. Catedral. Cambra Secreta. Retaule de la Passió de Crist.  
 Analítica amb SEM. Fotografia amb la lupa binocular als laboratoris del SCSIE de la UV.  
 Sobre fons blanc les analítiques consultades a la bibliografia. Sobre fons gris, les analítiques pròpies.

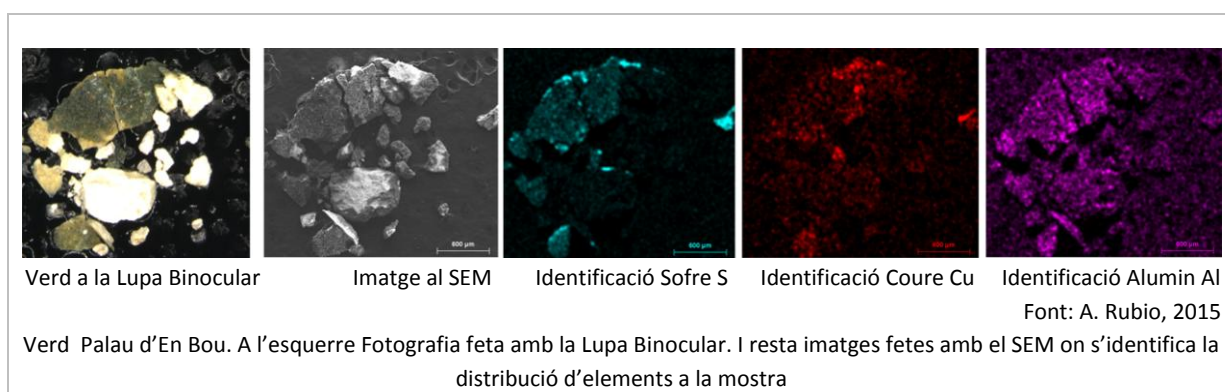
Mostra	Capa	Color	Composició elemental	Possible identificació
Blanc	Pictòrica	Blanc		Blanc de plom
Negre	Pictòrica	Negre		Negre carbó
Roig 1	Pictòrica	Carmí		Laca roja
Roig 2	Pictòrica	Roig taronja		Mini
Roig 3	cortina	taronja	Pb, O, C, Ca, Si, P, Cl, Al, K, Mg, Na	mini
		Mort. blanc	O, Ca, C, S	Sulfat de calci
Blau	Fons flagel·lació	blau	O, C, Ca, Pb, S, K, Cl, Al, NA, Si	lapislàtzuli
Blau	Dins fornícula	blau	Pb, O, C, Ca, S, Al, Si	Blau de plom
		Mort. blanc	Pb, O, C, Ca, Si, Al	Blanc de plom i carbonat de calci
Verd 1	Pictòrica	Verd		Verdet ( <i>verdigrís</i> )
Verd 2	Pictòrica	Verd		Malaquita
Blau 1	Pictòrica	Blau		Indi
Terres 1	Pictòrica	Pard		Terra obscura
Terres 2	Pictòrica	ocre		Terra ocre
Aurèola	Crist flagel·lació	Marró		Estany
		marró	O, C, Sn, Ca, Zn, Fe, S, NA, Si, Cl, Al	Estany i zinc
		Mort. blanc	O, C, Ca, S	Sulfats i carbonats de calci

Taula 4. Analítiques a les pintures de la Cambra Secreta de la Catedral de València.

## València. Palau d'En Bou

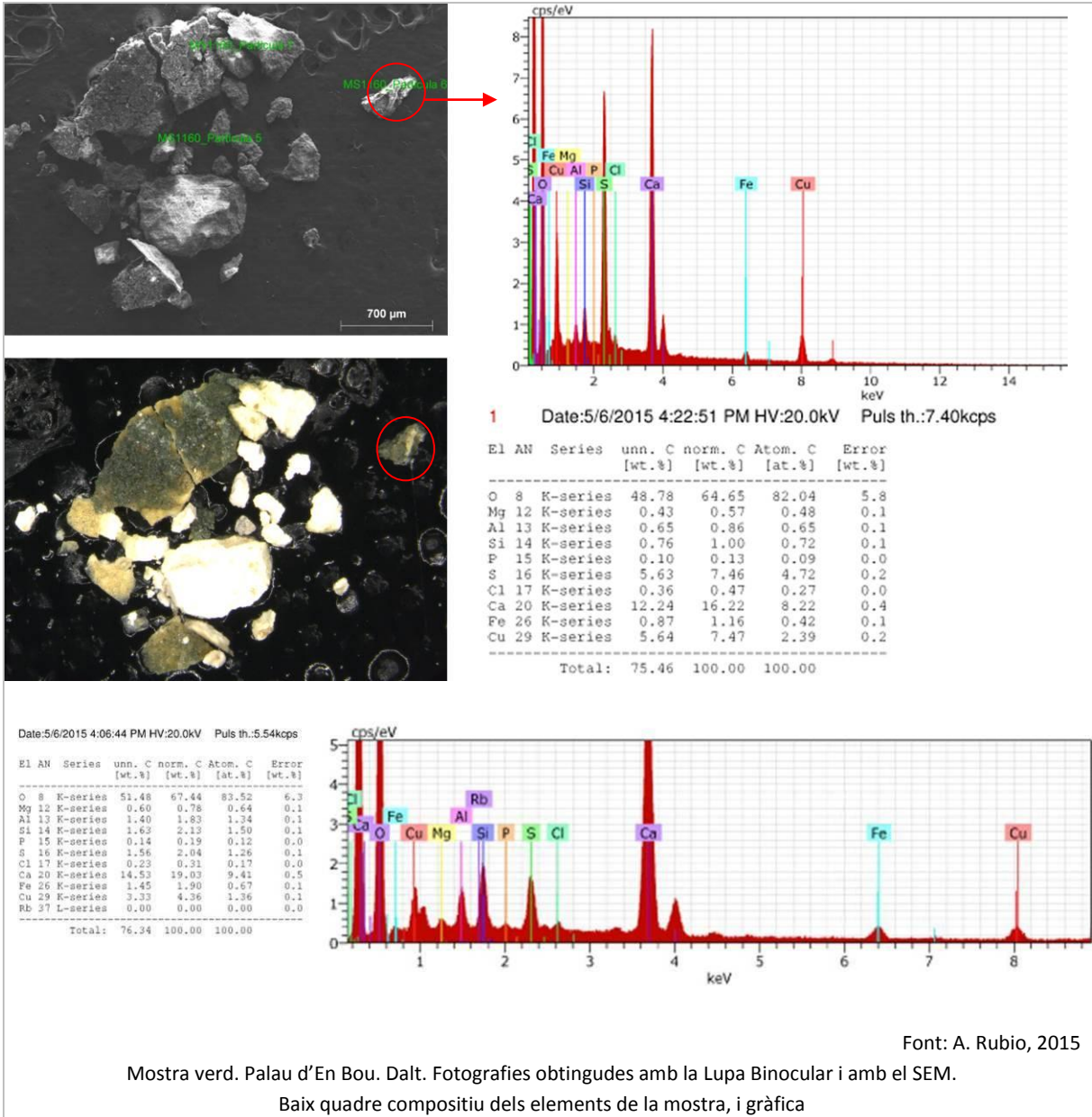
Com s'ha exposat a la catalogació del conjunt al capítol segon: *Inventari i Catalogació. Estudi de les pintures murals gòtiques existents a l'actual territori de la Comunitat Valenciana*, tota la capa pictòrica està construïda amb una paleta de color molt restringida on predominen les tonalitats roja, blau i negra. El roig està present en dos materials distints, el vermelló per elements definits i detalls, i el roig terra per les grans àrees. S'identifica també el color verd per a detalls importants i escassos en nombre.

Es desconeix a nivell analític la tècnica emprada, però sembla tractar-se d'una pintura a la calç.



**Blau.** La mostra estudiada de color blau presenta a la lupa binocular una tonalitat uniforme amb presència de grans dispersos i anecdòtics de color roig. La presència de carboni (C), calci (Ca), magnesi (Mg), i silici (Si) identifica un morter de carbonat càlcic ric en magnesi, i sulfat de calç. A l'espectre atòmic obtingut amb el SEM, s'han identificat nombrosos elements: sodi (Na), alumini (Al), silici (Si) i sofre (S), que defineixen aquest color blau degut la utilització del pigment *latzurita*, *feldespatoides sodalita*, que és el blau ultramar (Prada, 2007: 140).

**Roig.** L'element químic definitori per a la identificació del pigment roig analitzat és el mercuri (Hg), la seua presència ens indica que s'ha emprat el vermelló, sulfur de mercuri [HgS], elaborat a partir del cinabri. L'existència de sodi o potassi es pot associar al mode de producció del vermelló (Moya, 2003: 167). El sofre (S) també pot correspondre a part del morter d'algeps junt amb el calci (Ca). A sota, i junt a l'aplicació de vermell, s'identifica el que podria ser l'aplicació d'una capa de terres roges, argiles aluminosilicats fèrrics, amb presència de alumini (Al), silici (Si), potasi (K), titani (Ti) (impuresa) i ferro (Fe). Aquestos rojos terra són també els que s'empen com a base en la gran àrea del terç superior de la totalitat del conjunt, que presenta un aspecte de quasi tinta plana.



Font: A. Rubio, 2015

Mostra verd. Palau d'En Bou. Dalt. Fotografies obtingudes amb la Lupa Binocular i amb el SEM.

Baix quadre compositiu dels elements de la mostra, i gràfica

**Verd.** A la lupa binocular s'observa una capa de coloració uniforme sota una pel·lícula de material aplicat en la intervenció de restauració. De tots els elements identificats, s'associen el carboni (C), silici (Si), calci (Ca), i el magensi (Mg) amb el morter de preparació: una barreja de carbonats (roques dolomítiques amb contingut de Mg) i sulfats de calç, amb càrrega d'elements silícics, que es troben als àrids.

Com a element definitori del pigment emprat s'identifica el coure (**Cu**), així el color correspon amb un verd de coure, com és la malaquita (carbonat de coure), i que per la resta d'elements existents podria tractar-se d'una alteració de la mateixa à atacamita (trioxiclorur de coure). Podrien ser també acetats o carbonats de coure; fins i tot podria tractar-se d'una brochantita (hidroxisulfat de coure), de la qual existeix jaciment amb explotació a Daroca, Saragossa<sup>267</sup>. En aquesta barreja de pigments

<sup>267</sup> Per a més informació consultar Mata-Perelló et al. "Notas generales acerca de la minería, del patrimonio minero y del patrimonio geológico en la comarca del campo de Daroca (Zaragoza)". Aquesta localitat gaudia d'una gran activitat artística i fou lloc de referència a l'època.

també podria hi haure la terra verda celadonita, una argila la formula de la qual pot variar però que presenta molts dels elements identificats  $[K(Mg,Fe,Al)_2(Si,Al)_4O_{10}(OH)_2]$ . Fins i tot l'existència d'òxids de ferro i minerals mixtes (Fe-Ti) podria indicar la presència d'un pigment de coloració negre-gris compost per hematites que es podria correspondre amb la llnerita, mineral que conté  $[FeO]$  i  $[TiO_2]$ . Les quantitats de  $[TiO_2]$  i  $[TiO_3]$ , són variables, canviant en conseqüència la seua coloració.

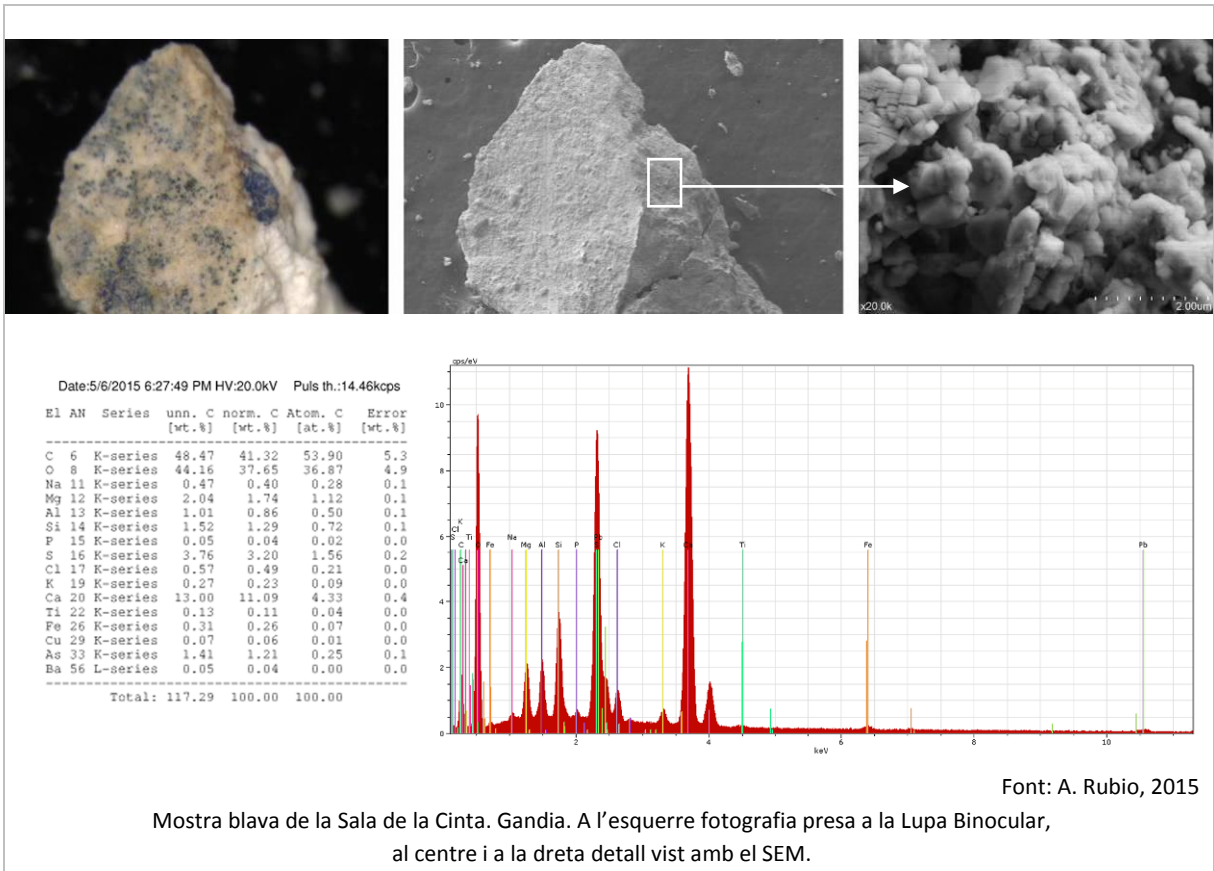
**Negre.** A través de la lupa binocular s'observa l'aplicació del color de forma uniforme i compacta, una quasi total coloració negra obscura amb presència de traces d'una base roja. Com a la resta de mostres els carbonis (C), calci (Ca), sofre (S), oxígen (O), silici (Si), corresponen a elements del morter. Pels elements identificats es tracta d'un negre carbó amorf. El fòsfor (P), clor (Cl), potassi (K) corresponen amb restes de substàncies orgàniques emprades per produir el negre carbó, o amb l'aglutinant emprat a la capa pictòrica. Per altra banda també es pot deure a la utilització de terres negres, argiles, aluminosilicats per la presència d'alumini (Al), silici (Si), potassi (K), calci (Ca), ferro (Fe) a la mescla tot i que el color negre és prou intens, però presenta modulacions en la tonalitat vers les terres quan les pinzellades s'observen al microscopi digital. L'existència de Cl es podria deure a la presència d'halita, clorur de sodi, al morter, identificada en la majoria de mostres d'aquest conjunt, o fins i tot que el forme part residual dels materials emprats durant la restauració com són les resines acríliques tipus Paraloid<sup>®</sup>.

València. Palau D'En Bou. <i>Escenes profanes i sòcol decoratiu.</i>				
Analítica amb SEM i Fotografia lupa binocular als laboratoris del SCSIE de la UV.				
Mostra	Capa	Color	Composició elemental (De les taules he posat l'ordre x proporció en àtoms)	Possible identificació
M1.BLAU	Pictòrica	Blau obscur	C, O, Al, Ca, Na, Si, S, Mg, K, Fe	Blau ultramar
	Morter	Blanc gris	O, C, Ca, Na, Si, Mg, Al, K, Fe, S	Calcita + àrids
ROIG 1	Pictòrica	Roig intens	C, O, Ca, S, Si, Al, Na, Mg, K, Hg, Cl, Fe, Ba.	Vermelló
M2.VERD	Pictòrica	Verd oliós??	C, O, Ca, Si, S, Cu, Al, Fe, Sn, Cl.	Verd de coure
NEGRE 2	Pictòrica	Negre obscur	C, O, Ca, S, Si, Mg, Cl, Al, K, Na, Fe, Ti, P	Negre carbó amorf.
observacions	Cl contaminació de resines del procés de consolidació. Ti, Ba, són impureses associades al Fe <sup>268</sup> . Existeixen interferències com les degudes al carboni (provinent de la resina sintètica que engloba la mostra, com s'observa a la fotografia) i a la quantitat de calcita present al suport de la mostra.			

Taula 5. Analítiques a les pintures del Palau D'En Bou de València.

<sup>268</sup> Aquesta referència al titani com a impuresa del ferro es troba a la publicació sobre matèries colorants a les comarques valencianes durant el neolític antic, a *Saguntum* (Garcia et. al; 2006: 54).

**GANDIA. Palau Ducal. Sala de la Cinta**



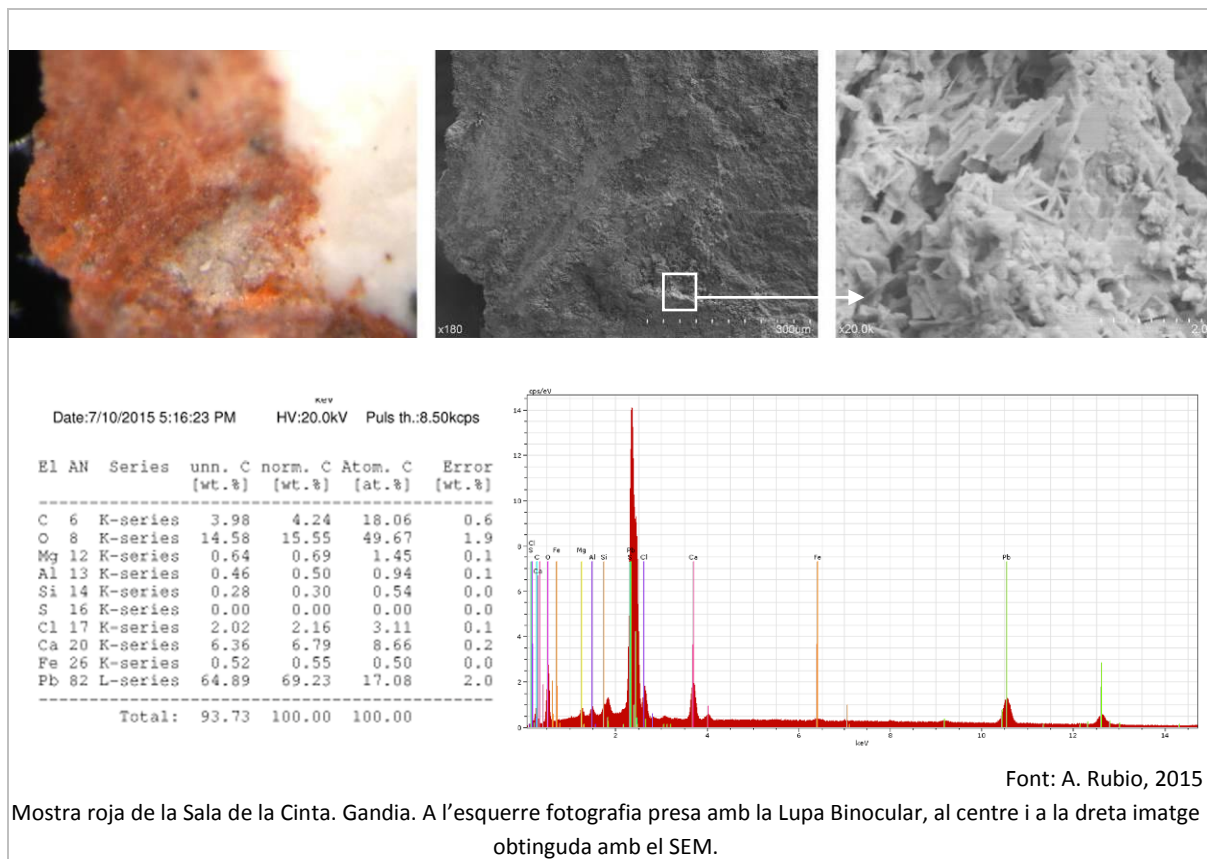
**Blau.** Com a la resta de mostres d'aquest conjunt la preparació està composta per un morter mixt de carbonat, ric en magnesi (Mg), i sulfat de calci [CaSO<sub>4</sub>], determinat per la presència del carboni (C), calci (Ca), magnesi (Mg), silici (Si), i sofre (S). A la lupa binocular s'observa una coloració uniforme, on hi hauria pocs elements que defineixen la tonalitat blava. Un d'aquests elements identificatius trobat a l'estudi analític podria ser el Plom (Pb). Podria tractar-se de *Plattnerita* [Pb<sub>2</sub>O] que presenta una coloració marró obscura que aporta capacitat cobrent al blau, o també podria tractar-se de Galena, ja esmentada al cas de la catedral. Es descarta que la presència de plom siga deguda a una preparació de blanc de plom, poc probable perquè no ha aparegut en ninguna altra mostra. L'espectre atòmic identificat, amb nombrosos elements, el color blau estaria definit entre altres pel blau ultramar per sodi (Na), alumini (Al), silici (Si), sofre (S) i clor (Cl) (Prada, 2007: 140).

**Roig.** La lupa binocular ens proporciona una visió de l'aplicació del roig on s'identifiquen varies coloracions, roig terròs i roig més ataronjat, que podria correspondre a l'aplicació de mini sobre una base de pigment de terres roges (argiles, feldespats). El mini (tetraòxid de plom) s'identifica per la presència de plom (Pb), i les argiles roges podrien ser l'explicació de la identificació del ferro (Fe) i l'alumini (Al). Vitruvi diu que s'adultera amb taulell matxucat (Moya 2003: 161).

La presència de sofre (S) i calci (Ca) correspon al morter d'algeps, d'on s'han pogut obtindre imatges de l'estructura cristal·lina amb el SEM. El silici (Si), magnesi (Mg), i carboni (C) també correspondrien



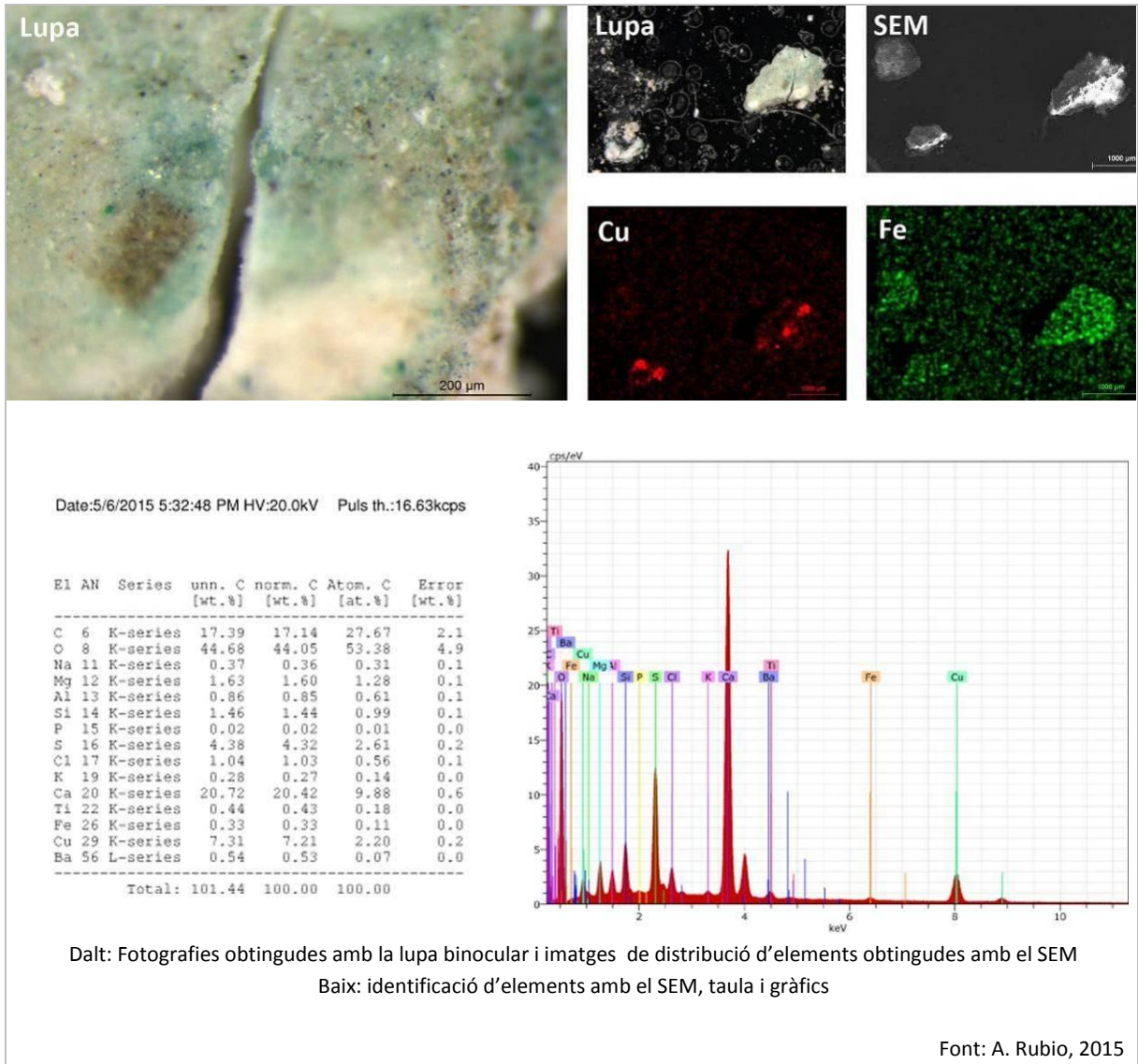
a elements existents al morter. El clor (Cl) podria explicar-se per la presència de sals clorades als morters.



**Verd.** A la lupa binocular s'observa una gran amalgama de pigments, com s'ha vist una pràctica molt comuna a l'època medieval per aconseguir una certa tonalitat. A aquesta mostra s'aprecien blaus, rojos, terres i verds que finalment són els que aporten la coloració general. De tots els elements identificats, s'associen el carboni (C), silici (Si), calci (Ca), i el magnesi (Mg) amb el morter de preparació: una barreja de carbonats (roques dolomítiques amb contingut de magnesi) i sulfats de calci, amb càrrega d'elements silícics que corresponen a la sorra.

Com a element definitori del pigment emprat hi ha, com a la policromia del Palau d'En Bou, el coure (**Cu**), així el color correspon amb un verd de coure, malaquita. Pels elements que l'acompanyen, iguals als d'En Bou, s'identifica una alteració de la mateixa, per l'existència del clor (Cl), podria ser l'atacamita, o fins i tot podria ser una brochantita<sup>269</sup>. En aquesta barreja de pigments també podria hi haure la terra verda celadonita, una argila de formula variable que presenta molts dels elements identificats  $[K(Mg,Fe,Al)_2(Si,Al)_4O_{10}(OH)_2]$ . Fins i tot l'existència d'òxids de ferro i, minerals mixtes indica la presència d' ilnerita, un pigment negre-gris d'hematites que conté  $[FeO]$  i  $[TiO_2]$ . L'existència del bari (Ba) es pot associar a la barita en el morter de preparació junt als carbonats, de la qual hi ha hagut explotació a la localitat de Borriol, Castelló.

<sup>269</sup> Com s'ha comentat amb anterioritat, localitzada a un jaciment amb explotació a Daroca, Saragossa.



Gandia. Palau Ducal. Sala de la Cinta. Escenes profanes i sòcol decorats.				
Anàlítica amb SEM. Fotografia lupa binocular.				
Mostra	Capa	Color	Composició elemental	Possible identificació. (fases inorgàniques associades)
Blau 3	Pictòrica	Blau obscur	O, C, Ca, Si, S, Al, Mg, Na, Cl, Pb, Fe, Ti, Ba, Cu.	Blau de plom, blau ultramarí
Verd 1	pictòrica	Verd terrós	O, C, Ca, S, Cu, Mg, Si, Al, Cl, Na, Ti, K, Fe Ba.	Verd de Coure + terra verda
Roig 2	pictòrica	Roig taronja	O, C, Ca, S, Pb, Mg, Cl, Si, Al, Fe, K	Mini. Terres roges
Negre				
Morter			Si, Ca, Mg,	
Mur		Marró	Argiles, fibres vegetals i àrids	tàpia
Observacions	Ti, Ba, són impureses derivades de la detecció del Fe. Existeixen interferències com les degudes al carboni i a la quantitat de calcita present al suport de la mostra.			

Taula 6. Anàlítiques a les pintures de la Sala de la Cinta. Palau Duc al de Gandia..

Taula 7. Taula resum dels materials identificats analíticament

Localitat	Edifici	Temàtica	Tècnica analítica	Font. Any	Pigments							Aglutinant	Preparació	Mur	
					BLANC	NEGRE	ROIG	BLAU	VERD	GROC	METALL				
Morella	Convent de Sant Francesc. Sala capitular	Lateral dret <i>Dansa de la mort</i>	Microanalítica inorgànica, no identificada	C&R consultores 1994. Inèdit	Blanc de calç	Negre carbó, d'ossos	Terres roges	Esmalt	Terra verda	Terra ocre siena nat.	-	Fresc. Retocs de calç	CaCO <sub>3</sub> + C CaSO <sub>4</sub> + C CaSO <sub>4</sub> +CaCO <sub>3</sub>	Maçoneria	
Llíria	Església del Bon Pastor	Calvari	No identificada	ERCA. Panells explicatius	Blanc de sant Joan	Negre carbó	Vermelló Terra roja	Indi	-	Terra ocre	-	Cola animal	Calç + CaSO <sub>4</sub>	paredat	
València	Catedral	<i>Cambra secreta Escenes de la Passió de Crist</i>	Lupa Binocular SEM.	Ivc+. 2010 [a] <i>Restauro</i> , i analítiques pròpies	Blanc de plom	Negre carbó	Terra roja Mini Laca roja	Indi Ultramarí Blau de Pb	Malaquita Verdet	Terra ocre	Estany Or	Cola animal Oli de llinosa	2-Blanc Pb 1- cola animal 0- negre C+ CaSO <sub>4</sub> +CaCO <sub>3</sub>	carreu	
	Església de S. Joan de l'Hospital	Capella S. Miquel <i>Retaule escenes de l'Antic i Nou Testament</i>	No identificada	UPV.1988 en R&R. 2003 CTR. 2003 [a] Publicació de la Conselleria de Cultura	Blanc de Plom	Negre carbó	Vermelló Terra roja Mini	Ultramarí Blau de Muntanya Atzurita	Terra verda Resinat de Coure Verd de muntanya	Terra ocre Terres naturals	Pols de Estany	Cola de gelatina Oli	0-CaSO <sub>4</sub> + terres grogues 1- blanc de Pb+ negre 0- . CaCO <sub>3</sub> + sorra	carreu	
		Palau d' En Bou	<i>Escenes figuratives</i>	Lupa Binocular SEM	Analítiques pròpies	-	Negre carbó	Vermelló Terra roja	Ultramarí	Verd de coure	-	-	-	-	paredat
Xàtiva	Ermita de Sant Feliu	<i>Retaule de Sant. Nicolau</i>	No identificada	Coresal S.L. 1996. Inèdit	Carbonat de calç	-	Terra roja Vermelló	Ultramarí	-	Terra ocre	-	Proteic. Oleic.	CaCO <sub>3</sub>	carreu Tàpia	
		<i>Pantocràtor</i>			-	-	Terra roja	-	-	-	proteic	CaCO <sub>3</sub> + CaSO <sub>4</sub>			
		<i>Ret. El Salvador</i>			-	-	Terra roja	-	-	-	-	CaCO <sub>3</sub> + C+ Fe			
		<i>Ret. Mare de Déu</i>			-	-	-	-	-	-	Proteic. Oleic.	CaCO <sub>3</sub> + CaSO <sub>4</sub> + Fe.			
Llutxent	Palau-Castell. Sala Noble	<i>Escenes de batalles cavalleresques i sanefes</i>	Lupa Binocular SEM. FTIR. Cromatografia de gasos	P.I.R. Art Tècnica S.L. 1999. Inèdit	Carbonat de calç	Negre carbó	Vermelló Terra roja	-	-	-	Cola animal	1- CaSO <sub>4</sub> +CaCO <sub>3</sub> 0- calç + sorra	Tàpia		
Gandia	Palau Ducal. Sala de la Cinta	<i>Sòcols i sanefes</i>	Lupa Binocular SEM.	Analítiques pròpies	-	-	Terra roja mini	Blau de Pb Ultramarí	Verd de coure	-	-	-	CaSO <sub>4</sub>	Tàpia	
Ontinyent	Palau de la Vila	<i>Martiri de Sant Sebastià</i>	Lupa Binocular SEM	IRP. 2010 [a] <i>Arché</i>	Blanc de Pb Calcita	-	Vermelló Terra roja	Atzurita	-	-	-	-	CaSO <sub>4</sub> + sorra	Tàpia	

### 3.5. Difusió de resultats.

Amb l'objectiu de la conservació de les pintures, s'ha preparat la plataforma per a difondre la informació recollida a aquest treball de forma pedagògica, emprant la ferramenta més difosa a hores d'ara, Internet. Aquesta tasca es duu a terme a partir de la confecció d'una fitxa de catalogació *on line*, des de l'estudi de sistemes de catalogació informatitzats, i programaris de gestió de dades.

Per a la **creació d'un sistema informatitzat de catalogació**, és important definir el suport en què es generarà aquest sistema i com es farà accessible al públic al que va adreçat, al qual potencialment interessa, ja que d'aquest factor depèn la utilitat final del catàleg i la visibilitat de la feina realitzada.

En aquesta investigació, s'ha volgut aprofitar les possibilitats que ofereixen els diferents programaris de gestió de continguts i bases de dades. Per tal de dur-la a terme, s'ha realitzat un estudi del programari i sistemes de catalogació que estan al nostre abast de manera lliure i gratuïta, i que es fan servir de manera generalitzada en aquest àmbit.

Allò més important d'un catàleg és el contingut, per aquesta raó, s'ha de tenir en compte que hi ha programes informàtics que faciliten la introducció de dades, la gestió i l'accés a la informació. Donat que es vol informatitzar tota la informació referent als conjunts artístics estudiats prèviament, s'han de resoldre les següents qüestions:

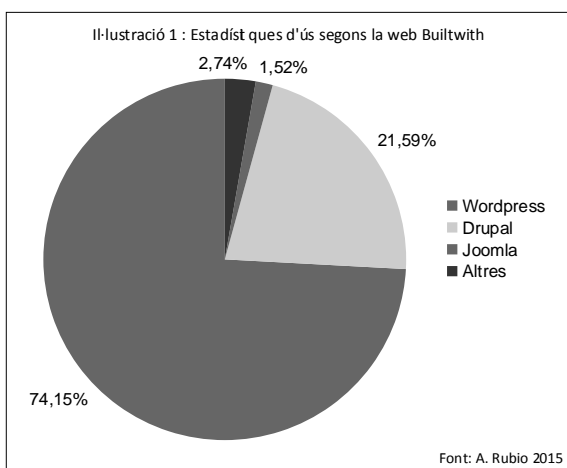
1. S'ha d'escollir el programari amb el qual es treballarà, tenint en compte el seu ús continuat al llarg del temps, per tal que no quede obsolet en poc de temps. Que en arribar el moment es puguin realitzar fàcilment transvasaments o bolcats d'informació cap a d'altres sistemes que puguin aparèixer en un futur.
2. La facilitat d'introducció i actualització de dades, i la realització de canvis en el format del catàleg - Web resultant.
3. La possibilitat de realitzar diferents versions lingüístiques del contingut.
4. Els mitjans humans i econòmics que es posseeix per a la realització d'aquest projecte. S'haurà de valorar la possibilitat de la gratuïtat del programari o en cas de ser de pagament, el baix cost del mateix, així com la senzillesa a l'hora de realitzar canvis.

Abans de començar, cal tenir en compte el nivell de recursos econòmics i humans dels que es disposa per a realitzar aquest projecte. No s'hauria de partir de la idea que un programari que necessita d'una inversió econòmica major serà el més efectiu, ja que l'efectivitat del catàleg no depèn únicament del programari que s'utilitze. També seria important tenir present que aquest programari és una eina que ha de ser usada correctament per tal de ser efectiva. És a dir, que per al disseny del catàleg s'han de posar en comú coneixements informàtics i coneixements en matèria de catalogació artística i restauració, que seria factible amb un equip interdisciplinari format per: informàtics, documentalistes, restauradors i dissenyadors gràfics

**Elecció del Programari.** Davant la intenció de posar en línia els resultats de la catalogació de les pintures estudiades i analitzades en aquesta investigació, s'ha optat per escollir un programari lliure i de distribució gratuïta. Aquesta opció garanteix que, tot i que el projecte no compte en el futur amb

un recolzament econòmic, siga viable la seva continuïtat, i per tant, pugui romandre disponible per a qualsevol persona interessada en consultar les dades de la investigació.

Aquesta opció també és interessant donat que al tractar-se de programari obert, és possible modificar o millorar el codi font de la pàgina resultant, de manera senzilla, sense necessitat de utilitzar recursos econòmics, ni realitzar adquisicions de nou programari de pagament o contractació de serveis informàtics, independentment del número de visitants que pugui tenir la pàgina web.



Segons la pàgina *Builtwith*<sup>270</sup> els tres gestors de continguts d'accés lliure més utilitzats al maig de 2013 (Pastor-Sánchez *et al*, 2013: 388) eren per ordre: WordPress, Joomla! i Drupal. A data de 31 de juliol de 2015 s'ha incrementat notablement l'ús de WordPress, segons aquesta eina i actualment arriba a un 74,15% de les pàgines que utilitzen algun gestor de continguts, front a un 21,59% de Drupal seguit molt de lluny per Joomla! amb un molt poc representatiu 1,52%, com es pot veure a la gràfica.

L'empresa W3Tech<sup>271</sup>, que facilita informació sobre l'ús de diferents tipus de tecnologies a Internet afirmava l'any 2013, que el 58% de les pàgines web gestionades mitjançant algun gestor de continguts o CMS utilitzaven WordPress (Pastor-Sánchez *et al*, 2013: 388). Segons aquesta companyia, a data de juny de 2015 WordPress segueix sent el gestor de continguts que creix més ràpidament, amb un 58,6% de quota de mercat, front a un 6,8% de Joomla! i un 5% de Drupal.

Aquest creixement d'ús i manteniment en el temps de l'eina **WordPress** ha estat un dels factors per a escollir-la a l'hora de la publicació de la catalogació de les pintures estudiades.

Un altre factor rellevant pel qual s'ha escollit WordPress és per la seva versatilitat a l'hora d'acomplir qualsevol necessitat de publicació, i també perquè serà senzill emprar-la i realitzar canvis, durant el temps de vida del projecte. Aquesta eina és també una de les més segures front a atacs maliciosos de programari, i s'actualitza sistemàticament per tal de prevenir-los.

Al tractar-se d'una eina que té una plataforma oberta, s'ha creat al seu voltant una comunitat d'usuaris actius que resolen a la xarxa, en diferents fòrums i comunitats, qualsevol dubte que pugui sorgir envers la seua utilització. Aquest fet que WordPress estiga recolzat per una gran comunitat,

<sup>270</sup> [http://trends.builtwith.com/cms/top Darrera consulta 01.08.2015] Builtwith és una empresa australiana, fundada el 2007 que s'encarrega de fer un rastreig i anàlisi de les eines i les diferents tecnologies que s'empren a internet. [http://builtwith.com/ darrera consulta 08.08.2015].

<sup>271</sup> W3Tech és una empresa que recull informació sobre la utilització de diferents tipus de tecnologies utilitzades per a construir i dur a terme pàgines web. [http://w3techs.com/about darrera consulta 08.08.2015].



també fa que s'hagen desenvolupat moltes extensions i complements per a qualsevol necessitat que pugua sorgir al usuari, i permetre així la completa personalització de la web que es desenvoluparà.

A més, WordPress és una eina que es pot utilitzar de manera intuïtiva, que permet fàcilment la seua instal·lació i s'integra amb altres plataformes, açò vol dir que és adaptable a qualsevol dispositiu de lectura ja siga un ordinador, una tauleta, telèfon mòbil, etc.

Caldria ressaltar també que aquesta és una de les eines amb preferència per als motors de cerca, donat que els seus continguts són fàcils d'indexar per a aquests cercadors. A més hi ha a l'abast nombrosos *plug-ins* que permeten millorar l'optimització de la Web per als motors de cerca, millorant l'eficàcia a l'hora de realitzar cerques gràcies al flux en el que continguts i conjunts de dades intercanvien informació i dades semàntiques.

En quant a la **base de dades** de fitxes catalogàfiques s'ha utilitzat el sistema de gestió de bases de dades relacional **MySQL**. Sobre aquest, es pot dir que és un programari de codi obert sota llicència GPL (GNU General Public License) que obliga a que qualsevol aplicació realitzada a partir de MySQL siga també publicada baix el mateix tipus de llicència.

MySQL utilitza el llenguatge SQL (Structured Query Language), que es podria traduir com a Llenguatge Estructurat de Consultes, un llenguatge que es pot aplicar a quasi qualsevol escenari on siga necessari treballar amb la representació d'informació, com és la publicació de les fitxes catalogàfiques de les pintures murals estudiades.

El sistema MySQL funciona a múltiples plataformes, com Windows, GNU/Linux, Mac OS, etc. Actualment és un programari molt utilitzat a diferents gestors de continguts com Drupal o WordPress, per la seua velocitat en la lectura de les dades a recuperar, i a més perquè es capaç de suportar una gran quantitat d'aquestes dades, arxivades en un conjunt de taules localitzades de manera separada<sup>272</sup>

Al tractar-se de programari lliure, es disposa d'un gran nombre de tutorials a la xarxa, tutorials en molts casos redactats pels propis usuaris de MySQL, que poden aclarir qualsevol dubte o complicacions. que puguen sorgir a l'hora de desenvolupar el catàleg.

**Estudi del programari escollit.** A més de tots els motius exposats prèviament, per a l'elecció definitiva del gestor de continguts WordPress i el sistema de gestió de bases de dades MySQL, s'ha comptat amb el recolzament d'un equip d'experts per a la posada en marxa d'aquesta web. Aquests professionals informàtics i dissenyadors gràfics, han avaluat altres sistemes prèviament, i han estimat empíricament que MySQL és l'adient per a la creació i publicació d'aquesta plantilla de catalogació, de les pintures murals gòtiques localitzades al territori valencià.

**Estudi dels camps que s'inclouen en la plantilla de catalogació.** La fase de disseny de qualsevol pàgina Web podria ser definida com l'estadi en el que es desenvolupen un conjunt d'operacions encaminades a decidir i representar de manera exhaustiva l'arquitectura de la informació de l'esmentada pàgina Web (Pérez-Montoro, 2010: 353).

---

<sup>272</sup> Informació consultada a la Viquipèdia <https://ca.wikipedia.org/wiki/MySQL> [darrera consulta 31.07.2015].

Per a dur a terme el **disseny** d'aquesta **pàgina Web** s'ha fet un inventari de continguts. En aquest cas, els continguts estaran directament relacionats amb la **fitxa tipus** elaborada al llarg d'aquest estudi per a cadascuna de les pintures murals.

Prenent de base la fitxa utilitzada com a guia per a aquest inventari, s'identifiquen diferents camps i subcamps, per emplenar amb les dades exposades al capítol 2 *Inventari i Catalogació. Estudi de les pintures murals gòtiques existents a l'actual territori de la Comunitat Valenciana*.

1. Localitat			6. Galeria fotogràfica					
2. Edifici	2.1 Datació							
	2.2 Classificació administrativa							
3. Pintura. Denominació, temàtica	3.1 Localització dins l'edifici	3.2 Datació				3.3 Dimensions		
	3.4 Tècnica	3.5 Paleta de color visual						
	3.6 Estat de conservació					3.6.1. Intervencions anteriors Any i responsable		
						3.6.2 Informe final/publicació referència		
	3.7 Materials compositius	3.7.1. Suport						
		3.7.2. Morters de preparació						
		3.7.3. Capa pictòrica						
		3.7.4. Capes superficials						
	3.8 Trets estilístics d'execució matèrica							
	3.9 Elements decoratius característics							
3.10 Paral·lels amb altres pintures								
4. Altra informació d'interès								
5. Bibliografia específica								

El camp amb les dades de l'edifici compta amb els següents subcamps: *Datació de l'edifici i classificació administrativa*

Pel que fa al camp de la Pintura, definida per *denominació / temàtica* - seria el que més subcamps presentaria- com són: *Localització original de les pintures. Datació / autoria o escola. Dimensions. Tècnica. Paleta de Color visual. Estat de conservació. Materials compositius. Trets estilístics d'execució matèrica. Elements decoratius característics. Paral·lels amb altres pintures.*

Dins la pintura, envers *l'Estat de conservació*, un camp per a descriure, amb altres subcamps: *Intervencions anteriors: any de realització i responsable. Informe final/publicació i referència.*

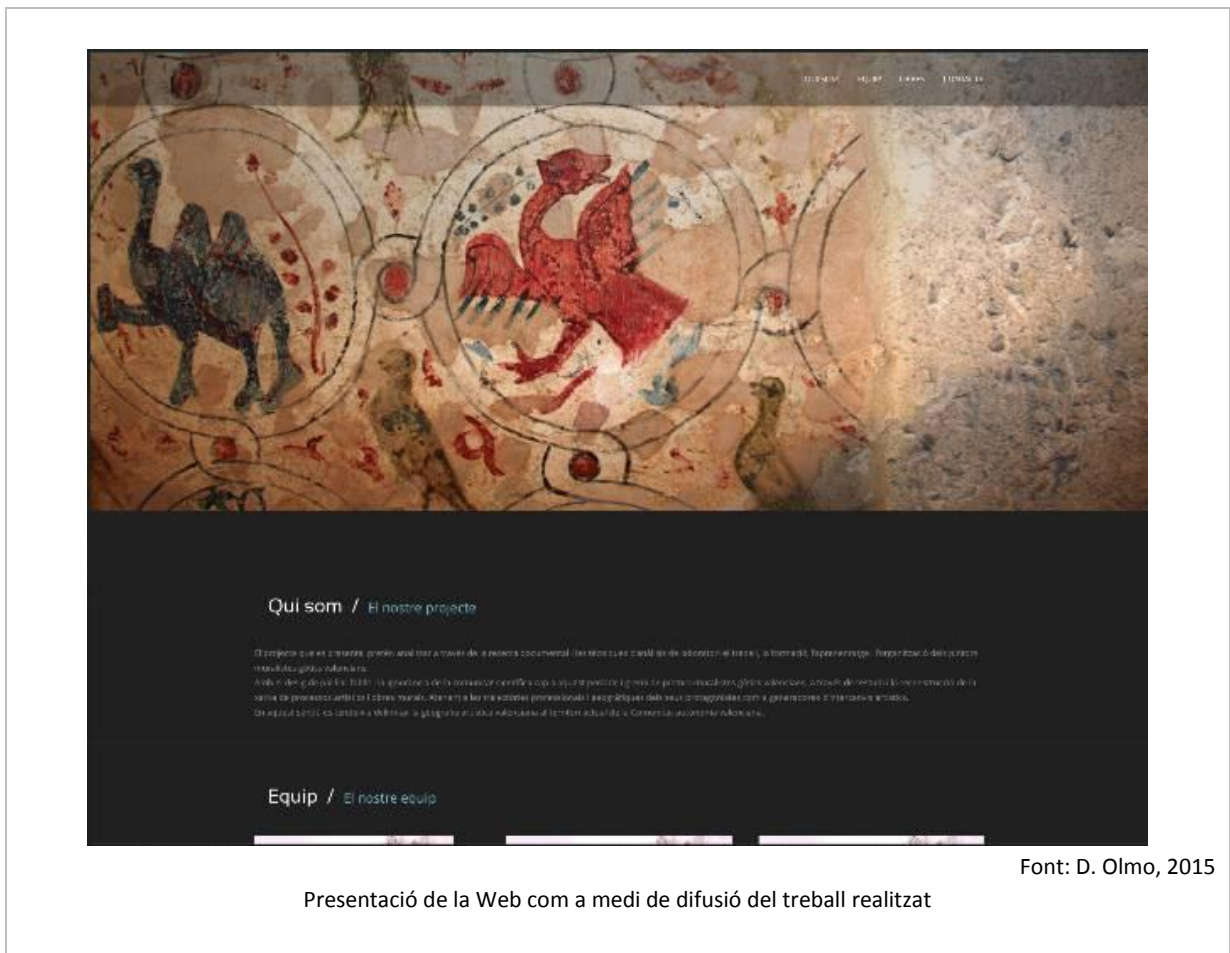
I pel que fa al subcamp *Materials compositius*, hi ha altres subcamps com són: *Suport. Morters de preparació. Capa pictòrica. Capes superficials.*

Altres tres subcamps completarien el apartat pintura i són *Trets estilístics d'execució matèrica, elements decoratius característics i paral·lels amb altres pintures*

Cal d'afegir també els camps "Altra informació d'interés", "Bibliografia específica" i "Galeria Fotogràfica" per tal de completar aquesta fitxa catalogràfica.

A la **Web** cadascuna de les pintures compta amb la seua corresponent descripció, basant-se en les dades citades, amb un mapa de localització i fotografies de cadascun dels conjunts.

Per tal de fer el disseny accessible des de qualsevol dispositiu i facilitar l'experiència d'usuari, s'han adoptat un seguit de patrons, com ara mantenir en tot moment la tipografia, elements gràfics i una gamma de colors uniforme. També el que estiga disponible des de qualsevol apartat, la pàgina d'inici o "homepage", s'han evitat imatges d'alta resolució per tal de facilitar la càrrega del lloc Web, etc.



Font: D. Olmo, 2015

Presentació de la Web com a medi de difusió del treball realitzat

## **Conclusions**

La primera de les conclusions que s'extrau d'aquest treball, és la gran quantitat de conjunts de pintura mural del gòtic inicial que encara es conserven al territori estudiat, i amb aquesta:

- El pèssim estat de conservació en que es troba gran part del patrimoni arquitectònic i artístic valencià.
- La seua poca o nul·la difusió.
- I el seu escàs coneixement pel públic en general.

Amb la catalogació realitzada s'assoleix una investigació que no s'havia dut a terme tant a nivell historicoartístic com a nivell matèric. La importància d'aquest estudi rau en la inexistència de cap estudi anterior, per la qual cosa s'ha tingut la necessitat de realitzar una revisió de tota la documentació existent (tant escrita com oral) al respecte.

Ha resultat summament complex, per variat i ric al mateix temps, i en gran part pel desconeixement del corpus original real-, el dibuixar un esquema del que foren les manifestacions artístiques a les nostres terres durant els ss. XIII i XIV. Encara així, aquest repte s'ha assolit satisfactòriament, presentant l'extensa informació contrastada de forma narrativa, visual, gràfica i quantitativa.

S'han identificat un nombre total de 34 edificacions, que contenen total o parcialment restes de 71 conjunts decoratius (figuratius, decoratius i arquitectònics) amb característiques gòtiques. D'aquest total, 24 construccions contenen 40 conjunts on apareix figuració gòtica, 24 amb trets lineals i 16 de factura tardana. Sovint, el lamentable estat de conservació o les poques restes que han aplegat, han impossibilitat la identificació d'allò que representaven.

Aquest estudi amplia el coneixement sobre la tècnica i l'estil de la pintura sobre mur medieval, aportant dades que permeten albirar una comprensió completa de l'art d'aquesta època. Tanmateix, aquestos exemples de pintura mural romanen com fets aïllats, tot i que molt valuosos i relacionats entre ells, són fragments d'un corpus mutilat, fruit de la producció artística a terres meridionals de la Corona d'Aragó durant els segles XIII i XIV.

L'objectiu inicial suposava el catalogar les pintures gòtiques lineals, ans durant l'elaboració d'aquest estudi, s'han anat trobant altres conjunts pictòrics que tot i respondre a trets característics del gòtic inicial, es sap de són de factura posterior. Aquesta datació més tardana, no concreta però, és palesa per la introducció de caràcters estilístics més evolucionats o per la construcció més tardana dels edificis on es troben. És així que l'objectiu inicial s'ha ampliat a altres obres incloses a l'estudi per permetre el seu coneixement i difusió, així com l'aprofundiment futur en la seua catalogació; aquestes obres són les pintures gòtiques tardanes, les decoracions de l'època que reproduïxen elements arquitectònics, i fins i tot exemples de pintures monocromàtiques inclassificables, en aquest estudi, que però, de segur seran de d'interès per futures investigacions.

El fet comú de totes les obres, ha estat l'anonimat i la falta de datació dels conjunts pictòrics. Sols s'ha detectat una autoria, en l'obra del retaule de Sant Antoni d'Alcubles, de factura tardana, que presentava una inscripció amb la data i el nom de l'autor.

Malgrat la idea de l'existència fragmentada d'obres, es pot pensar que realment hi ha un corpus d'artistes que es mouen pel territori valencià, amb un corpus documental tecnic pictòric. Aquest



corpus documental explica la semblança entre trets estilístics, dissenys i models que semblen difondre's entre els tallers.

Aquest fet es manifesta en les similituds trobades en fets estilístics marginals, amb tota probabilitat fets amb plantilla, com són els marcs de les escenes -molt repetits-, les decoracions arquitectòniques de llaceries, els elements de menor entitat, com són les creus gamades identificades a l'obra escultòrica del sepulcre del Puig, i que es repeteixen a Gandia. En el mateix aspecte s'ha corroborat a la pintura de la Cambra secreta de la Catedral de València la utilització de models estilístics, que s'empren i reproduïxen dins una mateixa obra. Aquests formarien part del corpus de quaderns de mostres d'un artista o taller, que obren pas a seguir investigant en aquesta línia, comparant amb obres que puguen haver estat realitzades pels mateixos autors o influenciades pel *modus operandi* d'un taller. També s'ha identificat a València al Palau d'En Bou, la repetició i utilització de models decoratius idèntics als emprats en pintures murals a la zona del Somontano, a Osca. Aquest fet evidencia la difusió de dissenys, bé pel moviment geogràfic dels tallers d'artistes que els empren o fins i tot per l'existència d'un mercat, un intercanvi, de models no sols locals, si més no molt llunyans.

Respecte als materials en nombroses ocasions s'han trobat dificultats a assenyalar els elements constituents, bé per la distància on s'ubiquen les pintures -i la mancança de mitjans auxiliars per accedir, que suposen una despesa econòmica i logística important-, o per l'addició de materials en intervencions de restauració que alteraven la correcta observació i interpretació analítica. Per altra banda, s'ha extret informació valuosa a partir del buidatge documental realitzat envers analítiques fetes, en anteriors intervencions de restauració per altres professionals, i completades per anàlisi propis.

Al respecte de la transmissió de coneixement i la utilització de materials i procediments per a l'execució de les pintures, en allò referent als morters i tècniques destaca l'existència d'una majoria d'obres on s'han emprat tècniques al sec sobre morters bastards de calç i algeps. Aquesta circumstància es deguda a la confluència de dos factors:

- Per una banda la decadència en l'ús de les regles de la construcció romana, així en deixar de ser territori romà i no ser promotor ni executor de primera mà, genera que tant el coneixement com la difusió de materials i processos a l'art com són el gran mestratge a les arts de la calç i en concret a l'execució de pintures al fresc van perdent-se i disminueix la qualitat i producció; de fet el nombre de capes de preparació per una pintura disminueix des de les 6 ó 7 al món romà fins les 2 ó 3 a l'edat mitjana.
- Per altra banda s'entremen amb el món autòcton, un substrat àrab molt present al desenvolupament de les arts decoratives, on destaca al món de la construcció arquitectònica i ornamentació pictòrica el seu profund coneixement de l'algeps i la seua manipulació.

És així que la profusa existència de l'algeps i la tècnica al sec de les pintures s'atribueix al declivi de la calç com a material únic de preparació, i la disponibilitat de la ma d'obra autòctona, d'artesans coneixedors i executors de les tècniques artístiques del món hispanomusulmà.

Dels resultats obtinguts a l'estudi organolèptic i l'analítica físico-química realitzada a les obres, es certifica la transmissió de coneixement per la difusió del tractats medievals estudiats, en la utilització de materials i procediments s'executen les pautes marcades en ells. Com a exemple es troben el cas de les pintures de Gandia, on es segueixen les indicacions de Teòfil per a l'execució de la capa pictòrica, l'aplicació de la capa base de colors gris sota el verd i blau. De la mateixa manera es

detecta aquesta pràctica a la Catedral de València, on s'identifica una capa grisa sota el blau, i l'ús de terres com a tonalitat preparatòria del mini. S'ha detectat a més la pauta de aplicar una primera capa de color barrejada amb el pigment per donar una base, com és el cas dels vermelló, on a sota s'estén una capa base de terres roges barrejades amb calç.

La major part dels materials detectats són inorgànics, tret d'una laca roja i l'indi; i pel que fa als aglutinants, s'han identificat matèries proteiques i olioses. S'ha detectat l'ús majoritari de terres, emprades des de l'antiguitat, a més d'altres pigments amb processos de producció específics com són el vermelló, el lapislàtzuli, o els metalls com l'estany, el zinc i l'or. Per als morters els procediments d'execució són molt més heterogenis, emprant superposicions de capes d'arrebossats de distintes composicions, de carbonats de calci amb àrids i sulfats de calci amb àrids de distinta granulometria, per separat o barrejats. Per als lluits preparatoris de la capa pictòrica succeeix el mateix, s'han detectat fins i tot, preparacions acolorides.

La potencialitat d'aquestes tècniques de caracterització de materials les fa bàsiques per escometre una intervenció de restauració. El seu paper és molt valuós dins els estudis previs, imprescindibles i fonamentals, a realitzar abans d'una intervenció. En aquest aspecte és palesa la interdisciplinarietat necessària per dur a terme un bon treball de restauració, on participen tots els professionals implicats en la conservació restauradors, historiadors, arquitectes, químics, arqueòlegs; a més dels agents públics.

S'obre una nova línia d'investigació envers l'origen dels materials compostius, a partir de les analítiques on s'han identificat elements distintius dels minerals emprats com a pigments. Aquests elements poden definir les explotacions mineres de procedència dels pigments i relacionar així vies de comerç d'aquests materials, a més de poder establir relacions entre obres, a les quals es detecten similituds entre els materials. Aquest serien els casos de les terres verdes emprades al palau d'En Bou de València i al Palau Ducal de Gandia, on s'ha detectat la possible presència de brochantita, que podria procedir de mines de Daroca, a Saragossa. També el cas de la barita a la mostra de verd de Gandia, que podria haver estat extreta dels jaciments explotats a Borriol, a Castelló.

Com s'ha apuntat anteriorment, la sensació obtinguda després d'estudiar la pintura mural d'aquest temps, és la impotència pel deplorable estat de conservació general, i el gran nombre d'obres perdudes. Visitant i estudiant cadascun dels conjunts s'han detectat diversos graus de conservació i manteniment del patrimoni, que queden documentats per situar en el temps l'*statu quo* al moment de l'estudi, i que serviran per conèixer la seua evolució. Respecte als conjunts restaurats, es podrà determinar la resposta dels materials emprats per a la seua restauració.

Aquesta catalogació suposa un referent i documentació valuosa al respecte de l'evolució en la conservació per a properes actuacions, com per aquesta investigació ha resultat molt útil l'informe dels anys 80 (del passat segle) sobre les pintures de Castellfabib. Ací s'han pogut estudiar els conjunts de la Passió i una cala de prospecció on apareix policromia en el estat que presentava fa 30 anys. També es significatiu el cas de Llutxent, on les pintures varen ser protegides l'any 1999 com una intervenció d'urgència (que impedia el seu estudi visual) i que s'ha convertit en duradora.

La conservació de les pintures ha estat determinada, com és lògic pel seu estatus d'immoble, a la conservació i manteniment de l'edifici on es troben. Allà on s'han patit qualsevol patologia a l'edifici:

filtracions d'aigües, enderrocaments, reformes, etc, ha repercutit sobre les pintures. Es troben dos casos -Alcubles, a l'església de Sant Antoni, i Xàtiva, al convent de Sant Domènec- on les pintures s'han arrencat i col·locat sobre suports exempts.

La idea sobre la sobrietat, senzillesa i nuesa d'aquestos temples gòtics, que se'ns ha fet creure, i que existeix a l'imaginari col·lectiu, desapareix totalment gràcies a les restes de pintures murals conegudes i catalogades ací, que han sobreviscut a les continúes intervencions i renovacions. Malgrat aquest fet, avuí en dia la visió que es té d'aquestos edificis, és encara molt diversa del seu estat original, donat que en aquell moment el colorit dels murs i enteixinats, juntament amb retaules, tapissos, vitralls, elements mobiliaris d'ús litúrgic proporcionarien una imatge carregada i intensa.

Les obres que es troben en nuclis de població majors com València, Xàtiva, Lliria i Gandia que han estat intervingudes, presenten, pel general, un pla de manteniment i una difusió turística major. Les obres que es troben a localitats més aïllades o amb menys recursos econòmics presenten un pitjor estat de conservació, sovint a conseqüència del mal estat de conservació de l'edifici on es troben. Són cridaners els casos esmentats de Castellfabib i Llutxent. A l'església de Castellfabib, es realitzà una intervenció a les cobertes i una actuació d'urgència a les pintures, que es paralitzà en aquell estat, i manca molta feina per fer. També el cas de Llutxent, on la costosa i constant recuperació del Palau en nefast estat, que s'inicià el 1999, i encara està inconclús.

S'ha detectat una gran heterogeneïtat envers els processos de restauració duts a terme, sobretot en qüestió de criteris i aplicació de materials. En aquest camp la quasi totalitat de les vegades, les actuacions a seguir es veuen constretes a uns pressupostos que no contempen la realitat de les intervencions, on sempre sorgeixen imprevistos, sovint per la innaccessibilitat a l'obra real abans de la restauració, o per el seu estat de semiocultació.

Per altra banda en ocasions s'ignoren els criteris marcats per la Unesco amb les seues *cartes*, i en concret *la Carta de Victoria Falls*, de l'any 2003, on s'especifiquen els principis per a la preservació, conservació i restauració de pintures murals. Les restauracions s'han realitzat massa sovint sota la direcció de professionals de tall intervencionista, i no conservacionista, com caldria desitjar, i deuriem comptar realment amb el consens d'un grup interdisciplinari. Al respecte de l'aplicació de materials, al camp de la restauració existeixen corrents i modes. Hi ha qui són partidaris de l'ús de materials tradicionals i hi ha qui ho són de les noves produccions, tot i que s'empren normalment tot tipus de materials. Depenent de les innovacions del moment, un material marca una etapa en la restauració que potser, s'invalida o es supera posteriorment com ha estat el cas del Paraloid®. De vegades la manca de rigorositat o execució d'un procés depèn a més de la *praxis* del restaurador, per causes pròpies o alienes.

El pèssim estat de conservació observat en molts dels conjunts pictòrics, es deu a un munt de factors, entre ells, a la manca d'un pla estratègic de conservació de monuments i de recursos econòmics destinats a tal fi per part de les administracions responsables. En part també es deu al desconeixement detectat en alguns dels agents públics responsables del valor del propi patrimoni, fet aquest que s'espera pal·liar amb aquest treball. Al respecte d'aquest última reflexió, es recorda el coneixement restringit de les obres pels estudiosos i pels agents responsables dels mateixos: els propietaris, inspectors de patrimoni, guies de monuments, agents de desenvolupament local o tècnics que han participat en la redacció de plans d'actuació o en la intervenció d'aquestes obres, i fins i tot curiosos interessats. No es tracta de una manca de publicitat per afavorir l'allunyament

de les masses, és el desconeixement massiu per part dels conciutadans del propi patrimoni, per valorar-lo i conservar-lo.

Per a conservar correctament els conjunts existents, a més, cal controlar els factors externs i interns de deteriorament, així com l'acció antròpica. Es requereix per part de les administracions responsables i propietaris pertinents, un compromís i un pla d'actuació determinat a seguir, independent del govern i gestors responsables de cada moment, sense buscar una rendibilitat política dins del període que es governa, cosa que no ocorre massa a sovint.

Al catalogar, estudiar, i reconèixer com a tals les manifestacions artístiques estudiades, aquestes passen a tindre entitat pròpia com a obra. Quan no existeix aquest reconeixement de l'obra d'art com a tal, és l'inici de la seua destrucció. En el moment que se li dona entitat pròpia i es reconeix com a part del propi patrimoni, comença el seu procés de revalorització. Gràcies a aquest estudi es posaran en valor moltes obres pictòriques que anteriorment no havien estat reconegudes com a corpus.

La tasca de difusió del patrimoni és un primer pas pel que fa al coneixement i reconeixement de les pintures murals gòtiques a territori valencià, amb l'objectiu de la seua conservació, i desitjant que no es perda cap més conjunt. La divulgació comporta doncs un pas molt important per a despertar l'interès, la sensibilitat i el respecte envers l'art, i afavorir la seua conservació. Aquest treball de difusió s'ha materialitzat en l'elaboració d'una Web on es presentarà amb caràcter divulgatiu i pedagògic tota la documentació recollida.

Es persegueix d'aquesta manera que l'objectiu proposat inicialment d'assegurar la pervivència dels conjunts pictòrics per a les generacions futures, siga una realitat, per obtindre una rendibilitat cultural a llarg termini, que a més pot repercutir en una rendibilitat econòmica.

Convé destacar que si es pretén que la societat respecte i estime el patrimoni artístic, caldrà incidir en la seua formació, i a més, practicar una difusió efectiva per al coneixement.

Allò que no es coneix, no es respecta i no s'estima, i esperem que aquest treball haja fet possible la difusió d'aquests conjunts pictòrics desconeguts per la majoria, per a que puguen ser conservats i posats en valor per propis i aliens.

## **Bibliografia**



## MONOGRAFIES

ALIAGA MORELL, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Ed. Alfons el Magnànim. València 1996. ISBN: 84-7822-197-2.

ASTOR, Marisa. *Valencia en los siglos XVI y XV. Indumentaria e Imagen*. Col·lecció "Estudis" Nº 15. Edita Ajuntament de València. València. 1999. ISBN: 84-95171-14-7.

AZCÁRATE, José María. *Arte Gótico en España*. Col·lecció Manuales de Càtedra. 4ª Edició. Ed. Càtedra. Madrid. 2007. ISBN: 978-84-376-2391-7.

BLÁZQUEZ, Agustín. Traducció de *Los diez libros de Arquitectura*, de Vitruvi. Ed. Iberia. Madrid. 2007. ISBN:978-84-7082-045-8.

BOSCH ROIG, Lucía. *El conservador y restaurador Luis Roig d'Alós 1904-1968*. Ed. Ajuntament de València. València. 2013. ISBN: 978-84-8484-403-7.

BOULARAND, Sarah; VENDRELL, Màrius; VENTOLÀ, Lourdes. "Aspectes tècnics de les pintures murals medievals. Diversos exemples de pintures romàniques a Catalunya". [a] *Romànic de muntanya: materials, tècniques i colors*. Ed. Clavell cultura S.L. Calella 2010. ISBN: 978-84-89841-77-2.

BRUQUETAS, Rocio. *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*. Ed. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid.2002. ISBN:84-930030-3-4

CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Col·lecció Cultura Artística. Ed. del Serbal. Barcelona. 2003. ISBN: 84-7628-194-3.

CENNINI, Cennino. *El libro del arte*. Col·lecció Fuentes de arte. Vol. 5. Ed. Akal. Madrid 1988. ISBN: 84-7 600-284-X.

CIVERA MARQUINO, Amadeo. *Techumbre gótico-mudejar en la iglesia de Santa Maria o de la Sangre de Lliria*. Edita M.I. Ajuntament de Lliria. Imprenta Nacher S.L. València. 1989. ISBN: 84-505-8533-3.

CLIMENT SIMÓN, José Manuel; BOHIGUES GREGORI, Carles; GINER GARCÍA, Isabel. "El Palau

Vell de Llutxent" [a] *Patrimonio Monumental 2. Intervenciones Recientes*. Ed. ICARO-CTAV. València. 2008. ISBN: 978-84-86828-81-3.

COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; FRAMIS, Maite. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I. (1238-1400)*. Ed. Universitat de València. València 2005. ISBN: 84-370-61-61-X.

DOERNER, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Ed Reverte S. A. Barcelona 2005. ISBN: 84-291-1423-8.

DOMENGE MESQUIDA, Juan. *Historia del Arte de la Alta Edad Media*. Col·lecció Las Claves del Arte. Editorial Planeta S.A. Barcelona. 1994. ISBN: 84-08-01151-0.

EASTAUGH, Nicholas; WALSH, Valentine; CHAPLIN, Tracey; SIDDALL, Ruth. *Pigment Compendium. Optical Microscopy of Historical Peigments*. London, *The Pigment Compendium*, Elsevier Butterworth-Heinemen. 2008. ISBN: 978-0750689809.

ESCRIVÀ, Vicent; CAMPS, Carmen i VILA, Alejandro. "Intervención arqueológica en el Palau Vell de Llutxent" [a] *Patrimonio Monumental 2. Intervenciones Recientes*. Ed. ICARO-CTAV. València. 2008. ISBN: 978-84-86828-81-3.

GÁRATE ROJAS, Ignacio. *Artes de la cal*. Col·lecció Técnicas de Arquitectura. Ed. Munillalería. Madrid. 2002. ISBN: 84-89150-50-8.

GÁRATE ROJAS, Ignacio. *Artes de los Yesos. Yaserías y estucos*. Col·lecció Técnicas de Arquitectura. Ed. Munillalería. Madrid. 2008. ISBN: 13: 978-84-89150-25-6.

GARCIA MANSILLA, Juan Vicente. *Art i Societat a la València Medieval*. Ed. Afers. Catarroja. 2011. ISBN: 978-84-92542-53-6.

GASOL FARGAS, Rosa M. *La tècnica de la pintura mural a Catalunya i les fonts artístiques medievals*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona. 2012. ISBN: 978.84-9883-552-6.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Maria Luisa. *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*.

- Cuadernos de Arte Cátedra. Instituto del Patrimonio Histórico Español. 4ª Edición. Ed. Cátedra. Madrid. 2004. ISBN: 84-376-1637-9.
- GUDIOL RICART, José. "Pintura Gótica". [a] ARS HISPANIAE. Hª Universal del Arte. Vol. IX. Ed Plus Ultra. Madrid. 1955. ISBN: 84-7127- 083-8.
- IVARS CERVERA, Joan. *La Marina Alta segons l'informe Fabián y Fuero (1971)*. Edita Ajuntament de Dénia. Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta, 2007. ISBN: 978-84-935314-2-3.
- JAQUES PÍ, Jèssica. *La estética del románico y el gótico*. Colecció la Balsa de la Medusa Nº 129. Ed. Antonio Machado Libros S.A. Madrid 2003. ISBN: 84-7774-629-X. [Recurs en línia] Disponible a: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/4276/1/Pintura%20mural%20g%C3%B3tica%20en%20Navarra%20Libro%203.pdf> [darrera consulta 28.01.2014].
- JIMENEZ ZORZO et al. *El Castillo de Alcañiz*. Col·lecció Castillos turolenses Nº 19. 1998. Edita Instituto de Estudios Turolenses. Saragossa. 1998. ISBN: 84-86982-78-2.
- MELERO MONEO, Marisa. *La pintura sobre tabla del gótico lineal*. Col·lecció Memoria atrium Nº 3. Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona. 2005. ISBN: 84-475-2861-8.
- NUERE MATAUCO, Eduardo. *La carpintería de armar española*. Col·lecció Técnicas de Arquitectura. Ed. Munillalería. Madrid. 2000. ISBN: 84-89150-37-0.
- OLMOS i CANALDA. *Los prelados Valencianos*. Ed. Semana gráfica S.A. València. 1946.
- OÑATE OJEDA, Juan Angel. *El Santo Grial. Su historia, su culto, sus destinos*. Catedral de València. España. Ed. Santa Iglesia Catedral de València. València. 1990. ISBN: 84-404-5933-5.
- ORDEIG, M. [et al]. *Església de Sant Joan de l'Hospital de València. Obra recuperada del trimestre*. Abril 2003. N º13. Les pintures murals del segle XIII del museu conjunt hospitalari de Sant Joan de l'Hospital de València. Edita Conselleria de Cultura i Educació. Sotsecretaria de Promoció Cultural. València. 2003. ISBN: 84-482-3456-1.
- ORTIZ i SANZ, Joseph. *Compendio cronológico de la Historia de España desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*. Tom 4. Amb llicència de la Imprenta Reial. Madrid 1797. [Recurs en línia] Disponible a: <http://books.google.es/books> [darrera consulta 16.04.2010].
- PÉREZ-MONTORO GUTIÉRREZ, Mario. *Metodología para la arquitectura de la información*. Editorial Trea. Gijón. 2010. ISBN: 978-84-9704-503-2.
- PITARCH, Antoni José. "Imatge i text a l'art valencià dels segles XIV i XV". [a] *La Corona d'Aragó. El regne de València en l'expansió mediterrànea 1238-1492*. Ed. Corts Valencianes. València. 1991.
- PITARCH, Antoni José i DE DALMASES, Núria. "L'època del Císter s. XIII" a *Història de l'Art Català*. Vol. II. Edicions 62. Barcelona. 1985. ISBN: 84-297-2358-7.
- PORTER, Pamela. *La Guerra Medieval en los Manuscritos*. The British Library. AyN Ediciones S.L. Madrid. 2006. ISBN: 84-934768-4-6.
- P.P. SOLÀ i CERVÓS S.J. *El Palacio Ducal de Gandia*. Ed. Palau Ducal dels Borja. Companyia de Jesús. Gandia. 2004. Ed. Facsímil de l'original de 1904. ISBN: 84-68927-78-1.
- RAMÓN MARQUÉS, Nuria. *La iluminación de los Manuscritos en la Valencia Gótica*. (1290-1458) Col·lecció Profesional. Biblioteca Valenciana. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Esport. València. ISBN: 978-84-482-4618-1.
- REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Col·lecció cultura artística. Ed Serbal. Barcelona. 1997. Tom 2, (Vol. 3). *De la A a la F*. ISBN: 84-7628-208-7. Tom 2, (Vol. 5). *De la G a la O*. ISBN: 84-7628-212-5.
- ROVIRA, Pere. "Conservació, seguiment i valoració de la restauració de les pintures murals de la muntanya". [a] *Romànic de muntanya: materials, tècniques i colors*. Ed. Clavell cultura S.L. Calella 2010. ISBN: 978-84-89841-77-2.
- RUBIO MIFSUD, Aurora. "Intervenció en les decoracions del Palau Vell de Llutxent" [a] *Patrimoni Monumental 2. Intervenciones*

Recientes. Ed. ICARO-CTAV. València. 2008. ISBN: 978-84-86828-81-3.

SÁNCHEZ MARQUÉS, Traducció de la versió anglesa de Harthorne and Stanley, del Text de Teòfil *Acerca de las diferentes artes. El principal tratado medieval sobre pintura, fabricación de vidrio y metalurgia*. 2002. Sense dipòsit legal.

SOS BAYNAT, Vicente. *Introducción a la mineralogía de la provincia de Castellón*. 1970. Sociedad Castellonense de Cultura. D.L.: CS.3-1958.

SUREDA, Joan. "El esplendor de la edad media" [a] *Enciclopèdia Historia universal de la Pintura. SUMMA PICTÓRICA* Tom II. Editorial Planeta S.A. Barcelona 1999. ISBN:84-08-36128-7 obra completa. ISBN: 84-08-36130-9.

SUREDA, Marc. "La muntanya i el romànic. Reflexions a l'entorn d'una relació i del seu significat". [a] *Romànic de muntanya: materials, tècniques i colors*. Ed. Clavell cultura S.L. Calella. 2010. ISBN: 978-84-89841-77-2.

TORMO, Elias. *De Madrid a Valencia: de las guías del Centro de España, inédita, y de Levante*. Edició digital a partir del Bolletí de la Real Acadèmia de la Historia. Tom 94. 1929. [Recurs en línia] Disponible a:  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb85t8>

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-madrid-a-valencia-de-las-guias-del-centro-de-espana-inedita-y-de-levante> [darrera consulta 15.03.2015].

VENDRELL, Marius; GIRALDEZ, Pilar (Coord.). *El Gótico Meridional Catalán: Casas, Iglesias y palacios*. Ed. Patrimoni consultors S.L. Barcelona. 2012. ISBN: 978-84-938711-1-6.

VENDRELL, M. et al. "Els acabats exteriors del romànic de muntanya. L'exemple de Santa Maria de Taüll" [a] *Romànic de muntanya: materials, tècniques i colors*. Ed. Clavell cultura S.L. Calella 2010. ISBN: 978-84-89841-77-2.

YARZA LUACES, Joaquín. *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*. Colecció Introducció al arte español. Vol. IV. Madrid. 1992. ISBN: 84-7737-036-2.

ZALBIDEA MUÑOZ, M.A. *Els vernissos artístics. Revisió i evolució*. Ed. Universitat Politècnica de València. València. 2014. ISBN: 978-84-9048-255-1.

ZALBIDEA MUÑOZ, M. A. *Cómo hacer una pintura mural: Un fresco* [CD-ROM]. Valencia: Editorial de la Universitat Politècnica de València. València. 2004.

ZALBIDEA MUÑOZ, M. A. *Cómo hacer una pintura mural: Un seco* [CD-ROM]. Valencia: Editorial de la Universitat Politècnica de València. València. 2005.

ZARAGOZÀ CATALÁN, Arturo. "Arquitectura gòtica valenciana. Siglos XIII-XV". [a] *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de monumentos y conjuntos declarados incoados*. Tom 1. Edita Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura i Educació. Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic. València. 2000. ISBN obra completa: 84-482-1070-0. ISBN tom 1:- 84-482-2545-7.

#### ARTICLES EN REVISTES I CONGRESSOS

ADELL Figols, Francisca. La danza de la muerte del convento de San Francisco de Morella. [a] *Penyagolosa*. IV época. Nº 1. Ed. Diputació de Castelló. Castelló. 1999.

ALBA i PAGAN, Ester. las pinturas gòticas de la Iglesia Santiago Apóstol. [a] *Revista Fem Poble, fem Poble*. Nº 1. Ed. CEL. (Centre d'estudis locals de la Poble de Vallbona). [Recurs en línia] Disponible a: <http://issuu.com/fentpoblefentpoble/docs/fentpoblefentpoble1?e=8644168%2F3822950> [darrera consulta: 29.09.2014].

ALCAIDE Encarna, "En torno a las pinturas murales halladas en Alcublas", [a] *XV Asamblea de Cronistas del reino de Valencia*. Ed. Caja de Ahorros de Valencia. València. 1986.

ALCOY i PEDRÓS, Rosa. Creadores de estilo en el arte medieval. [a] *Materia 1, L'estil*. Ed. Universitat de Barcelona. Barcelona. pp. 73-108. 2001. ISSN: 1579-2641. [Recurs en línia] Disponible a: <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/82975/112038> [darrera consulta 07.01.2014].

ALCOY i PEDRÓS, Rosa. El mestre de Santa Coloma de Queralt i l'italianisme del s. XIV: el retaule dels Sants Joans. Ed. Recull (Associació Cultural Baixa Segarra). Santa Coloma de Queralt. 1996. Nº 4. pp. 7-26. [Recurs en línia] Disponible a: <http://www.raco.cat/index.php/RecullACBSegarra/article/view/206000> [darrera consulta 09.01.2014].

ALIAGA MORELL, Joan. "El taller de valencia en el gòtic internacional" [a] *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Pintura gòtica -Aragón-Siglo XV-Congresos y asambleas. I. LACARRA DUCAY, María del Carmen, (coord.) II. Ed. Institució «Fernando el Católico» Saragossa 2007. pp.207-242.

APPOLONIA, Lorenzo. Esperienze e materiali di restauro. [a] *Le resine acriliche sulle pitture murali*. Seminari a cura di Alberto Finozzi-Saonara: Il Prato 2006. ISBN. 88-89566-41-8.

ARAD Lily; PAGÉS Montserrat. Les pintures romàniques de Sorpe. Noves interpretacions. [a] *Miscel·lània litúrgica catalana*. 2005. [Recurs en línia] Disponible a: <http://revistes.iec.cat/index.php/MLC/article/view/File/1504/1867> [darrera consulta 25.08.2015].

BÁEZ AGLIO, M<sup>a</sup> Isabel, SAN ANDRÉS MOYA, Margarita. La práctica de la pintura a través de las antiguas fuentes documentales. [a] *Revista PH*. Nº 34. Edita Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Sevilla. 2001. ISSN: 2340-7565. [Recurs en línia] Disponible a: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1135/1135#.VOGoZS4l-Tw> [darrera consulta 17.05.2013].

BERNALDO DE QUIRÓS, F. "La cueva de Altamira. El arte, los artistas y su época". [a] *Altamira*. Beltrán, A. (coord.) Lunwerg editores. Barcelona, 1998. p. 45.

BUTTÀ, Lícia. Un maestro para el ciclo de la vera cruz: nuevas observaciones sobre las pinturas murales del trascoro de la Catedral de Tarragona. [a] *Medievalia* Vol. 17. Barcelona. 2014. pp.9-38. ISSN: 0211-3473 (suport paper) 2014-8410 (recurs digital) Dipòsit legal: B-5.220-1981. [Recurs en línia] Disponible a: <https://www.google.es/webhp?sourceid=chromein>

stant&ion=1&espv=2&ie=UTF8#q=COLL+i+ROSELL,+Gaspar+Les+pintures+del+rerecor+de+la+catedral+de+Tarragona:+arguments+per+a+una+filiaci%C3%B3+trecentista. [Darrera consulta 25.08.2015].

CANET CANET, Rafael. "La Baronia de Llutxent" [a] *Crònica de la XX Assemblea de Cronistes Oficials del Regne de València*. València - Muro d'Alcoi, Octubre de 1994. Redactada, dirigida i ordenada per Santiago Bru i Vidal. València: Associació de Cronistes Oficials del Regne de València. València. pp. 374-389. 1996 (sense ISBN).

CID PRIEGO, Carlos, Las pinturas murales de la Iglesia de Santo Domingo de Puigcerdà, [a] *Annals d'Estudis Gironins*. Nº 15. pp. 5-101. Girona. 1962. [Recurs en línia] Disponible a: <http://www.raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/53716/64150> [darrera consulta 13.01.14].

CLAUSELL, Gerard. Excavaciones arqueológicas en la Iglesia de la sang (Vilafamés-Castellón). 1987-1988. [a] *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló*. Tom 13. pp. 345-362. 1987-88. [Recurs en línia] Disponible a: <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/44343/G.%20Clausell.pdf?sequence=3> [darrera consulta el 23.03.2015].

COLL i ROSELL, Gaspar. Les pintures del rerecor de la catedral de Tarragona: arguments per a una filiació trecentista. [a] *D'art*. Universitat de Barcelona. Barcelona. pp. 253-265. [Recurs en línia] Disponible a: <http://www.google.com/cse?cx=016911680475607079788%3Aj9y2vochz-8&q=#gsc.tab=0&gsc.q=pintura%20mural%20g%C3%B2tica&gsc.sort=> [darrera consulta 09.01.2014].

COLOMINA, Antoni; GUEROLA, Vicent. Resinatos de cobre: estado de la cuestión y su debate entre la conservación y la eliminación. [a] *Arché*. Ed. Institut de Restauració del Patrimoni. UPV. Nº 6 i 7. pp 69-74. València. 2011 i 2012. [Recurs en línia] Disponible a: [http://www.irp.webs.upv.es/documents/arche\\_article\\_181.pdf](http://www.irp.webs.upv.es/documents/arche_article_181.pdf) [darrera consulta 12.05.2014].

CRUAÑES OLIVER, Esteve. L'església romànica de Sant Julià de l'Arboç i les seves pintures franco-gòtiques. [a] *Miscel·lània Penedesca*, Vol. 4. 1981.

- [Recurs en línia] Disponible a: <http://www.raco.cat/index.php/MiscellaniaPenedsenca/article/viewArticle/59176/0> [darrera consulta 13.01.2014].
- DELICADO, Francisco; BALLESTER, Carolina. El monasterio de Cotalba (Gandia) una fundación Jerónima del s. XIV. [a] *Ars Longa* 9-10. Ed. Universitat de València. València. pp. 23-41. 2000. [Recurs en línia] Disponible a: <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/28169/73-86.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [darrera consulta 12.04.2015].
- DELICADO MARTÍNEZ Fco. Javier. "Iconografía, arte y devoción entorno de los Santos de la piedra Abdon y Senent, en el antiguo reino de valencia". [a] *El culto a los santos, cofradías, devoción, fiestas y arte*. Compilació de jornades. Edita: Ediciones Escorialenses. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina. pp.73-86. 2008. ISBN: 978-84-89788-71-8. [Recurs en línia] Disponible a: [http://scholar.google.es/scholar?start=0&q=ermita+ternils&hl=es&as\\_sdt=0,5](http://scholar.google.es/scholar?start=0&q=ermita+ternils&hl=es&as_sdt=0,5) [data de consulta: 10.01.2014].
- DE SELGAS, Fortunato. San Felix de Játiva y las iglesias valencianas del s. XIII. [a] *Boletín de la Sociedad Española de excursiones*. Any IX. pp. 50-59. Madrid. Març de 1908. [Recurs en línia] Disponible a: [http://ddd.uab.cat/pub/bolsocespec/bolsocespec\\_a1903m3v11n121.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/bolsocespec/bolsocespec_a1903m3v11n121.pdf) [darrera consulta 22.04.13].
- ESTRADA, J. Lluís; FJARQUE, Annabel; LINARES, Josep C. Arquitectura de reconquesta al nord del País Valencià: Esglésies d'arc de Diafragma a les comarques del nord de Castelló (s. XIII). *Jornades de foment de la investigació*. Universitat Jaume I. Castelló. [Recurs en línia] Disponible a: [http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/80367/forum\\_1997\\_6.pdf?sequence=1](http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/80367/forum_1997_6.pdf?sequence=1) [darrera consulta el 03.06.15].
- GALERA i PEDROSA, Andreu. Redescobrir Cardona. Les pintures murals del Casal de Graells. [a] *Dovella*. Nº 68. pp. 15-26. 2000. Centre d'Estudis del Bages. Manresa. [Recurs en línia] Disponible a: <http://www.raco.cat/index.php/Dovella/article/viewArticle/20488/293793> [darrera consulta 07.01.2014].
- FERRE i MALLOL, Maria Teresa. Robert Ignatius Burns (1921-2008). In *Memoriam*. [a] *Catalan historical review*, Nº 2. pp. 239-245. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona. 2009. DOI: 10.2436/20.1000.01.36. ISSN: 2013-407X. [Recurs en línia] Disponible a: <http://revistes.iec.cat/index.php/CHR/article/viewFile/40593/40492> [darrera consulta 28.06.2015].
- FRAILE, Maria José. La puerta románica. [a] *Revista Catedral de Valencia*. Ed. Fundices. València 2010. ISSN: 1889-9846. D.L.: V-997-2010.
- GARCIA, Pablo; DOMINGO, Inés; ROLDÁN Clodoaldo. Nuevos datos sobre el uso de materia colorante durante el Neolítico antiguo en las comarcas centrales valencianas. [a] *Saguntum, papeles del laboratorio de arqueología de Valencia*. Nº.38. Ed. Universitat de València. València. 2006. ISSN: 0210-3729.
- GARCÍA MANSILLA, Jose Vicente. Arte, imágenes y vida cotidiana en la Valencia medieval. [a] *La Ciudad de Valencia. Geografía y Arte*. València PUV - Ajuntament de València. València. 2011. [Recurs en línia] Disponible a: <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/28664/302-307.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [darrera consulta 11.06.2015].
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. Templo protogótico de Ternils. [a] *Archivo de Arte Valenciano*. València. 1971. ISSN : 0211-5808.
- GASOLS FARGAS, Rosa M<sup>a</sup>. "La pintura mural románica: estudi de la tècnica i anàlisi dels materials. La recerca en Conservació des de la visió del Conservador-Restaurador". Edita Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts. Secció de Conservació-Restauració. 2013. Comunicació presentada a: La Recerca en Conservació des de la Visió del Conservador-Restaurador. Setmana de la Ciència. Barcelona. 7 i 8 de novembre de 2013. pp. 59-68. ISBN: 13:978-84-695-885-7. [Recurs en línia] Disponible a: <http://hdl.handle.net/2445/47497> <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/47497> [darrera consulta 28.02.2014].



GAZULLA, Fr. Faustino D. Sarcófagos de Fr. Pedro de Amer y de Fr. Raimundo Albert, en el santuario de Nuestra Señora del Puig. [a] *Archivo de Arte Valenciano*. pp. 1-17. València. 1923. ISSN : 0211-5808.

GINER GARCÍA, Maria Isabel." El Yeso en la arquitectura tardogótica valenciana". [a] Actes del 5é Congrès Nacional d' Història de la Construcció, Burgos, 7-9 juny 2007. Editors. M. Arenillas, C. Segura, F. Bueno, S. Huerta, Madrid: I. Juan de Herrera, SEHC, CICC, CEHOPU, 2007.

GUDIOL i RICART, Josep. Inicis d'una vocació científica. [a] *Ausa*, Patronat d'Estudis Osonecs. Osona. 1979. Nº 91-92. (Vol.8). pp. 369-379 [Recurs en línia]. Disponible a: <http://www.raco.cat/index.php/Ausa/article/view/38680/38552> [darrera consulta 25.08.2015].

GURRIARÁN DAZA, Pedro; SÁEZ RODRIGUEZ, Angel J. "Tapial o fábricas encofradas en recintos urbanos andalusíes". [a] *II Congreso internacional la ciudad en Al-Andalus y el Magreb*. Ed. Fundación El Legado Andalusi. Granada 2002 pp.561-625. ISBN: 84-932051-7-6. Disponible a: <http://www.restapia.es/files/14798> [darrera consulta 01.09.2015].

GUTIERREZ BAÑOS, Fernando, El retablo de San Cristòbal. [a] *Boletín del Museo de Prado*. Vol. 28, Nº 46. Madrid. 2010. pp. 6-21. ISSN: 0210-8143. Dipòsit legal: M-4118-1980. [Recurs en línia] Disponible a: [http://www.revistateruel.org/Convenios/IET/Revista.nsf/BC50F9AE6F4EA3F0C12571E3003BFED3/\\$FILE/Teruel\\_86\\_II\\_3.pdf](http://www.revistateruel.org/Convenios/IET/Revista.nsf/BC50F9AE6F4EA3F0C12571E3003BFED3/$FILE/Teruel_86_II_3.pdf) [darrera consulta 28.01.2014].

HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luís. Las pinturas murales de la Ermita de la Virgen del Consuelo. Camañas, Teruel. [a] *Revista Teruel*. 1998. Nº 86. (Vol. II). pp. 45-62. ISSN: 0210-3524. Disponible a: [http://www.revistateruel.org/Convenios/IET/Revista.nsf/BC50F9AE6F4EA3F0C12571E3003BFED3/\\$FILE/Teruel\\_86\\_II\\_3.pdf](http://www.revistateruel.org/Convenios/IET/Revista.nsf/BC50F9AE6F4EA3F0C12571E3003BFED3/$FILE/Teruel_86_II_3.pdf) [darrera consulta 28.01.2014].

HINOJOSA HIDALGO, José. Torneos y justas en la Valencia Foral. [a] *Medievalismo*, Nº 23, Ediciones de la Universidad de Murcia (Editum) Universidad

de Murcia, 2013. pp. 209-240. ISSN: 1131-8155. [Recurs en línia] Disponible a: <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/36148/1/183291-665881-1-SM.pdf> [darrera consulta 17.06.2015].

IBORRA BERNAD, Federico. Corte y cortesanos: evolución tipológica residencial y ecos del palacio del monarca en el Reino de Valencia entre los siglos XIII y XV. [a] *Anales de Historia del Arte*. 2013. Vol. 23. Nº 2. pp. 469-485. ISSN: 0214-6452. [Recurs en línia] Disponible a: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40479/Corte%20y%20cortesanos.pdf?sequence=1> [darrera consulta 14.11.2014].

IZQUIERDO ARANDA, Maria Teresa. Lligams entre pintors i fusters: la pintura sota l'òrbita de la fusteria. [a] *Archivo de Arte Valenciano* (Vol. 93). Valencia. 2012. pp. 27-40. ISSN : 0211-5808.

LACARRA DUCAY, Maria del Carmen. Pintura mural gòtica en Navarra y sus relaciones con las corrientes europeas. Siglos XIII y XIV. [a] *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* 2008. Nº 3. pp. 127-171. Disponible a: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/4276/1/Pintura%20mural%20g%C3%B3tica%20en%20Navarra%20Libro%203.pdf> [darrera consulta el 03.06.2015].

LLIBER i ESCRIG, Josep Antoni. El retorn a les classes: l'èlit rural baix medieval, una mirada des de Llíria. [a] *Mirades* Nº 3. Al camp de Túria. Ed. Institut d'estudis comarcals del Camp de Túria. Llíria. 2007. pp. 25-34. ISSN: 1577-0850. D.L.:V-3888-1999.

MARQUÉS DE LOZOYA, Un ejemplar del gòtico levantgino en la Isla de Santo Domingo. [a] *Archivo de Arte Valenciano*, València 1958, pp. 22-25. ISSN: 0211-5808.

MARTIN ROS. Rosa M. Noves aportacions a la iconografia de la capa pluvial del bisbe Ramón de Bellera. Opus anglicanum del s. XV. [a] *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*. Nº 2. 2008. [Recurs en línia] Disponible a: <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsMEV/article/viewFile/132446/182326> [darrera consulta 12.06.2015].

- MARTINEZ ARAQUE, Ivan. Transmissió del patrimoni i mercat immobiliari urbà. L'habitatge de les famílies artesanes en la vila d'Alzira durant els segles XIV-XV. [a] *Anuario de Estudios Medievales*. IMF, CSIC, 2013. [Recurs en línia] Disponible a: <http://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales/article/view/301/306> [darrera consulta 13.02.2015].
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier; MENENDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino. Precisiones cronológicas y heráldicas sobre el mural del refectorio de la catedral de Pamplona. [a] *Principe de Viana*. Nº 207, LVII (1996), pp 5-17. Navarra. [Recurs en línia] Disponible a: <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento17285.pdf>
- MASSIP, Francesc. Nova representació plàstica de la dansa de la mort. [a] *Materia* Nº 2, Naturaleses revista d'art. Universitat de Barcelona, 2002. pp. 279-286. ISSN: 1579-2641.
- MATA PERELLÓ, J. M.; POCOVI Juan, A.; SANZ BALAGUÉ, J.; VILALTELLA FARRÀS, J. Notas generales acerca de la minería, del patrimonio minero y del patrimonio geológico en la comarca del campo de Daroca (Zaragoza). [a] *Rodeno Serie B. Revista de geología aragonesa*, Nº 23. Maig 2013. Edita: Museu de geologia de la UPC de Manresa. pp. 1-14. D.L: B.5634 – 1990. ISSN: 1131-5393.
- MATEU i LLÒPIS, F. La Iglesia del Salvador en el arrabal de Sagunto. [a] *Boletín de la Sociedad Española de excursiones*. Any XXXIV. Madrid Setembre de 1926. pp. 199-208. [Recurs en línia] Disponible a: [http://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc\\_a1926m9v34t3.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1926m9v34t3.pdf) [darrera consulta el 22.01.2013].
- MELERO MORENO, Marisa "Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges". Universitat Autònoma de Barcelona. [Recurs en línia] Disponible a: <http://www.raco.cat/index.php/locus/article/view/File/23557/23399> [darrera consulta 09.01.2014]
- MOLINA FIGUERAS Joan, Iconos marianos, leyendas y monarquía en la Corona de Aragón (s. XIII-XV). [a] *Hortus Artium Mediev*. Vol. 20. 2014. pp. 20-217. [Recurs en línia] Disponible a: [https://www.academia.edu/11196888/\\_Iconos\\_marianos\\_leyendas\\_y\\_monarqu%C3%ADa\\_en\\_la\\_Corona\\_de\\_Arag%C3%B3n\\_s.\\_XIII-XV\\_Hortus\\_Artium\\_Medievalium\\_20\\_2014\\_II\\_pp.\\_209-217](https://www.academia.edu/11196888/_Iconos_marianos_leyendas_y_monarqu%C3%ADa_en_la_Corona_de_Arag%C3%B3n_s._XIII-XV_Hortus_Artium_Medievalium_20_2014_II_pp._209-217) [darrera consulta 23.07.2015].
- MOLTÓ ORTS, Maite; REGIDOR ROS, José Luís; OSCA PONS, Julia; ROIG PICAZO, Pilar; REGIDOR MERINO, José Luís. Descubrimiento y restauración de las pinturas murales de San Juan del Hospital, Valencia. [a] *R&R Restauración & Rehabilitación. Revista Internacional del Patrimonio Histórico*. Ed. América Ibérica. Madrid. 2003. Nº 76, pp. 70-75. ISSN: 1134-4571.
- MONTERO-RUIZ, Ignacio; AGUILERA, G.; ROVIRA-ORTALÀ, Carme. "Plomo metálico en yacimientos de la primera edad del hierro en la provincia de Castellón: explotación de recursos mineros y circulación del metal". [a] *X Congreso Ibérico de arqueometría*. Ed. Sociedad de Arqueometría Aplicada al Patrimonio Cultural Castellón 2013. pp. 200-214. ISBN: 84-7283-778-5.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador. Original written sources for the history of mediaeval painting techniques and materials: a list of published text. [a] *Studies in Conservations*. Vol. 43. 1998. pp. 114-124. ISSN:2047-0584.
- PALET, A. DE ANDRÉS, J. La aerinita como pigmento azul. Naturaleza, uso y estabilidad. [a] *Acta historica et archaeologica mediaevalia*. Universitat de Barcelona. Barcelona. 1991. Nº 11-12. ISSN electrònic: 2339-9996.
- PASTOR-SÁNCHEZ, Juan-Antonio; ORDUÑA-MALEA, Enrique; SAORÍN, Tomás. Mercado semántico automático en gestores de contenidos: integración y cuantificación. [a] *El profesional de la información*, septiembre-octubre, (Vol. 22). Nº 5. pp. 381-391. 2013. [Recurs en línia] Disponible a: <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2013.sep.02> [darrera consulta 31.07.2015].
- PÉREZ GARCÍA C. *et al.* El Relicario Secreto. [a] *Revista Restauro* Nº 11, Edita Impremta Lugami. A Coruña. 2011. pp 54-63. D.L.: M-33381-2008, ISSN: 1889-0628.

- PÉREZ GRAS, Maria Laura. Las danzas de la muerte. [a] *Revista Gramma*, USAL. Argentina, 1999. Vol. 11. Nº 31, pp. 50-60. ISSN electrònic 1850-0161. [Recurs en línia] Disponible a: <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/487/601> [darrera consulta el 20.01.2015].
- PÉREZ GUILLEN, Inocencio. *Arte Valenciano. Puntualizaciones Historiogràficas (I). Las colonizaciones*. IVP Guillé. [a] *Ars longa: Cuadernos de arte*. València. 1994. [Recurs en línia] Disponible a: <http://www.uv.es/dep230/revista/PDF301.pdf> [darrera consulta 10.01.2014].
- PRADA PÉREZ, J.L.; Cristina CHAMORRO, Mar. Datació d'obres d'art i objectes arqueològics mitjançant la identificació de pigments artístics amb tècniques de microscòpia òptica i electrònica. [a] *Revista Unicum*. Ed. Revista de l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya. 2007. pp. 130-142. [Recurs en línia] Disponible a: <http://unicum.cat/2007/01/datacio-d-obres-d-art-i-objectes-arqueologics-mitjancant-la-identificacio-de-pigments-artistics-amb-tecniques-de-microscopia-optica-i-electronica/> [darrera consulta 14.07.2015].
- PRIMO GARCÍA, Robert. Restauración de la Iglesia de la Sangre en Lliria, València. [a] *Loggia. Arquitectura y Restauración* Nº 4. Ed. Servei de Publicacions. Universitat Politècnica de València. València. 1996. pp. 64-75. ISSN: 2910006082161.
- RALLO GRUSS, Carmen. La pintura mural hispanomusulmana. ¿Tradición o innovación?. [a] *Al-Qanṭara*, Nº 1. (Vol. 24). Ed. CSIC. Madrid. 2003. pp. 109-137. [Recurs en línia] Disponible a: <http://pci203.cindoc.csic.es/index.php/al-qantara/article/viewArticle/175> [darrera consulta 01.06.2014].
- ROLDAN, C et al. "Análisis de pigmentos parietales de Arte levantino de los abrigos del Cingle de la Mola Remigia (Barranco de la Gasulla, Castellón)". [a] *Actas del X congreso ibérico de arqueometría*. Ed. Sociedad de Arqueometría Aplicada al Patrimonio Cultural Castellón 2013. pp. 128-139. ISBN: 84-7283-778-5.
- RUTHERFORD J.; GETTENS; WEST FITZHUGH Elisabeth, ; FELLER Robert L. Calcium carbonate whites. Identification of the materials of paintings. [a] *Studies in Conservation*, Vol 19. 1974. pp. 157-184. ISSN:2047-0584.
- SAN ANDRÉS, Margarita; SANCHO, Natalia; DE LA ROJA, Jose Manuel. Alquimia: Pigmentos y colorantes históricos. [a] *Historia de la Química. Anales de Química*, 2010. Nº 106. Vol 1. Pp. 58-65. ISSN : 1575-3417.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ , Manuel. [Resenya del llibre de:] Juan Vicente García Marsilla, Art i societat a la València medieval. Institució Milà i Fontanals, CSIC. Barcelona. [a] *Anuario de estudios medievales*, 43/1, enero-junio 2013, pp. 399-466. ISSN 0066-5061. [Recurs en línia] Disponible a: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/96057/1/S%20C3%A1nchez%20mart%C3%ADnez-2013-Rese%C3%B1a-Art%20i%20societat%20a%20la%20Valencia%20medieval.pdf> [darrera consulta 17.06.2015].
- SANCHIS SIVERA, José. Pintors Medievals en València. [a] *Estudis Universitaris Catalans*. (Vol. VII), Barcelona Gener-juny 1913.
- SABATER, Tina. Decoración medieval en la Catedral de Mallorca. Las pinturas murales de la antigua Capilla de San Pedro. [a]: *Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research center for late antiquity and middle ages*. (Vol. 15). Nº 2. pp. 355-364. Zagreb-Motovum. 2009.
- SARTHOU CARRERES, Carlos, Los tesoros artísticos de Jativa. Imprenta Thomas. Barcelona. 1918 a 20. (Vol. 6) Nº 7. pp. 231-264. [Recurs en línia] Disponible a: [http://ddd.uab.cat/pub/museum/museum\\_a1918-1920v6n7.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/museum/museum_a1918-1920v6n7.pdf) [darrera consulta 01.06.2014].
- SARTHOU CARRERES, Carlos. San Felix de Jativa [a] *Archivo de Arte Valenciano*, València. 1954. pp. 64-74. ISSN: 0211-5808.
- SENSERRICH ESPUÑES, Rosa. Tècnica d'execució del frontal gòtic de Sant Llorenç de Morunys: a propòsit del dibuix preparatori. [a] *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2010. Nº. 11. pp. 91-113. ISSN: 1133-6455. [Recurs en línia] Disponible a: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/61165> [darrera consulta 15.06.2015].

- SERRA DESFILIS, Amadeo. Ab recont de grans gestes. Sobre imatges de la història i de la llegenda a la Corona d'Aragó. [a] *Revista Afers*. Nº 41. pp. 15-35. 2002. [Recurs en línia] Disponible a: <http://roderic.uv.es/handle/10550/34872> [darrera consulta 16.11.2014].
- SERRA DESFILIS, Amadeo. Historia de dos palacios y una ciudad: Valencia 1328-1460. [a] *Anales de Historia del Arte*. Vol. 23. Nº. Especial (II), 333-367. 2013. [Recurs en línia] Disponible a: <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/34749/095541.pdf?sequence=1> [darrera consulta 16.11.2014].
- SERRA ROTÉS, Rosa "El dimoni en la pintura mural de l'últim romànic berguedà" [a] *l'Erol. Revista cultural del Berguedà*. Barcelona. Nº. 48. pp. 24-28. 1995. [Recurs en línia] Disponible a: <http://www.raco.cat/index.php/Erol/article/view/172268> [darrera consulta 10.06.15].
- SICLUNA LLETGET, Ricardo y TORREGROSA SOLER Vicente. Lla Iglesia de Sant Pere de Xàtiva. [a] *Loggia. Arquitectura y Restauración*. Ed. Servei de Publicacions. Universitat Politècnica de València. València. Nº 1. pp. 24-39. 1995. ISSN: 1136-758-X. D.L.: V-3362-1996.
- SOLER VERDÚ, Rafael. El Palau d'En Bou de València. [a] *Loggia. Arquitectura y Restauración*. Ed. Servei de Publicacions. Universitat Politècnica de València. València. Nº 3. pp. 61-73. 1996. ISSN: 1136-758-X. D.L.: V-3362-1996.
- SOPENA FUMANAL, Miguel. Acerca del redescubrimiento de las pinturas del molí dels frares. [a] *Militaria*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. [Recurs en línia] Disponible a: <http://revistas.ucm.es/index.php/MILT/article/viewFile/MILT9898120153A/3373> [darrera consulta 14.11.2014].
- TABERNER PASTOR, Francisco. Consolidación y restauración de las nervaduras de la Iglesia del Salvador de Burriana. [a] *R&R Restauración & Rehabilitación. Revista Internacional del Patrimonio Histórico*. Ed. América Ibérica. Madrid. Nº 80. pp. 38-41. 2003. ISSN: 1134-4571. D.L.: M-23969-1994.
- TORMO ESTEVE, S.; TORREGROSA, V. "La reconstrucción de la sala capitular de Convento de Sant Doménech de Xàtiva" [a] *Actas del Séptimo congreso nacional de Historia de la Construcción*. Santiago 26-29 octubre 2011. Eds. S. Huerta, I. Gil Crespo, S. García, M. Taín. Madrid Instituto Juan de Herrera. 2011. [Recurs en línia] Disponible a: [http://www.sedhc.es/biblioteca/actas/CNHC\\_7%20%28139%29.pdf](http://www.sedhc.es/biblioteca/actas/CNHC_7%20%28139%29.pdf) [darrera consulta 01.06.2014].
- TORRES BALBÀS, L. Játiva y los restos del palacio de pinohermoso. [a] *Al-Andalus*, 1958. Nº. 144. Cron. Arqueol. De la España musulmana, XLII (2) [Recurs en línia] Disponible a: [http://oa.upm.es/34214/1/Al\\_Andalus\\_XXIII\\_264\\_300.pdf](http://oa.upm.es/34214/1/Al_Andalus_XXIII_264_300.pdf) [darrera consulta 12.04.2015].
- ZALBIDEA MUÑOZ, M.A. La tècnica del cartonaje en Giambattista Tiepolo y sus posibles influencias en artistas españoles. [a] *Cuadernos de arte*. Madrid (Volum XVI) Nº 32. pp. 477-535. 2007. ISSN: 0214-2821.
- ZALBIDEA MUÑOZ, M.A. [et al]. Les pintures murals gòtiques del Palau de la Vila d'Ontinyent. [a] *Arche, Publicacion del instituto universitario de restauración del patrimonio de la UPV- València*. Nº 4 i 5. pp.89-96. 209. ISSN: 0211-5808.
- ZARAGOZÀ, Arturo, IBORRA, Federico. Una aproximación a arquitecturas desaparecidas: el palacio Episcopal, el palacio de en Bou y la capilla del Real Viejo de Valencia. (ed.), Jaime I (1208-2008). [a] *Arquitectura año cero*, Valencia 2008. pp. 134-156. [Recurs en línia] Disponible a: [http://www.academia.edu/6926316/Una\\_aproximacion\\_a\\_arquitecturas\\_desaparecidas\\_el\\_palacio\\_Episcopal\\_el\\_palacio\\_de\\_en\\_Bou\\_y\\_la\\_capilla\\_del\\_Real\\_Viejo\\_de\\_Valencia](http://www.academia.edu/6926316/Una_aproximacion_a_arquitecturas_desaparecidas_el_palacio_Episcopal_el_palacio_de_en_Bou_y_la_capilla_del_Real_Viejo_de_Valencia) [darrera consulta 12.05.15].
- ZARAGOZÀ, Arturo. La Arquitectura gòtica del maestrazgo en tiempos del Papa Luna. [a] *Ars Longa* Nº 5. pp 99-109. 1994. ISSN : 1130-7099.
- ZARAGOZÀ, Arturo. Santa Maria la Mayor, de Ayora: un monumento desconocido. [a] *Comarques Generalitat*. Salvar el Patrimonio de las Comarcas. Segona quinzena, desembre 1980. p.5.

#### CATÀLEGS D'EXPOSICIONS

CASTIÑEIRAS, Manuel i VERDAGUER, Judit [a càrrec de]. *La princesa sàvia. Les pintures de la Seu d'Urgell*. Catàleg de l'exposició. Ed. Museu Nacional d'Art de Catalunya MNAC i Museu Episcopal de Vic MEV. 2009. ISBN: 978-84-8043-212-2.

MANOTE CLIVILLÉS, Maria Rosa; PADRÓS COSTA, Maria Rosa; RUIZ i QUESADA Francesc. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). *Guia Visual d'Art Gòtic*. Ed. MNAC. Barcelona 2005. ISBN: 84-8043-139-3. Dipòsit Legal: B-32.901.-2005.

SERRA DESFILIS, Amadeo. "La arquitectura de época medieval en la gobernación de Xàtiva". [a] Catàleg La llum de les Imatges de Xàtiva. *Lux Mundi* 2007. Xàtiva 2007. Ed. Generalitat Valenciana, pp.329-349. ISBN:13-978-84-482-4602-0. [Recurs en línia] Disponible a: [http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/40121/Arquitectura\\_gobernaci%C3%B3n\\_X%C3%A0tiva.pdf?sequence=1](http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/40121/Arquitectura_gobernaci%C3%B3n_X%C3%A0tiva.pdf?sequence=1) [darrera consulta 15.03.15]

VVAA. "750 Aniversari entorn a Jaume I. De l'art romànic al gòtic. Tresors del Museu d'art de Catalunya". [a] Edita Generalitat valenciana. València. 1989. Dipòsit legal: V-2.076-1989

VVAA. "Imatge i paraula als segles XIV-XV. Llotja de València. Novembre-desembre 1985". [a]: Diputació provincial de València. Arts Gràfiques Vicent, S.A. València. 1985. D.L.: V-1916-1985.

VVAA. "La memòria daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI". [a]: Edita Fundació Blasco d'Alagón. Castelló 2003. ISBN: 84-607-7514-3. D.L.: V-1756-2003.

ZARAGOZÀ CATALAN, Arturo. *Jaume I (1208-2008) Arquitectura Año 0*. Guia de l'exposició realitzada al Museu de Belles Arts de Castelló de la Plana. Ed. Conselleria de Cultura. Fundació Jaume II el Just. Castelló. 2008. ISBN: 978-84-482-5086-7.

#### PAMFLETS INFORMATIUS

La llum de les imatges, Catí. 2013. Exposició *Pulcra Magistri*. Fullet informatiu de l'exposició. [Recurs en línia] Disponible en: <http://www.catimenu.com/tripticcati2.pdf> [darrera consulta 17.06.2015].

Disseny *Hub* Barcelona. Ajuntament de Barcelona. Lluís Pau. "la junta gòtica. Una lliçò per al disseny contemporani".

Ivcr. *Capilla del Reconditorio S.I. Catedral Metropolitana. C+r pintura mural*. [Recurs en línia] Disponible a: [http://www.ivcr.es/media/descargas/restauracion\\_ivcr\\_reconditorio\\_valencia\\_w.pdf](http://www.ivcr.es/media/descargas/restauracion_ivcr_reconditorio_valencia_w.pdf) [darrera consulta 06.12.2011]

MEDINA CANDEL, Francisco. Mural de l'Arbre de la Vida. Convent de Sant Francesc de Morella. Editat per el Museu de Belles Arts de Castelló. 2010. Sense Dipòsit legal.

MUHBA museu d'Història de Barcelona. Murals Sota la Lupa. Les pintures de la Capella de Sant Miquel. Ed. Ajuntament de Barcelona. Sense dipòsit legal.

PEINADO PÉREZ, Miguel. C.R. Consultores "Morella Dansa de la Mort. Conservació i Restauració del Patrimoni Històric Valencià. Edita Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. 1996. Dipòsit Legal: CS- 160-1996.

Turisme Lliria. M.I. Ajuntament de Lliria. Regidoria de Turisme. Nº 10. Església de la Sang. Sense dipòsit legal.

#### INFORMES INÈDITS. TÈSIS DOCTORALS I INFORMES TÈCNICS DE RESTAURACIÓ.

ALCAIDE, Encarna. *Estudios del Patrimonio Monumental e Histórico de Alcablas*. Informe realitzat per l'arquitecte tècnic municipal per a l'Ajuntament. Ajuntament d'Alcablas. 2007. [Recurs en línia] Disponible a: [http://www.alcablas.es/es/sites/alcublas.portales\\_municipales.es/files/ESTUDIO\\_PATRIMONIO\\_ALCU BLAS.pdf](http://www.alcablas.es/es/sites/alcublas.portales_municipales.es/files/ESTUDIO_PATRIMONIO_ALCU BLAS.pdf) [darrera consulta 14.11.2014]

AMENÓS MARTÍNEZ, Lluïsa. *L'activitat i les produccions dels Ferrers en el marc de L'arquitectura religiosa Catalana (segles XI-XV) Volum I*. Tesi Doctoral. Dirigida per el Dr. En Joan Domenge. Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història Departament d'Història de l'Art. Barcelona. Octubre 2004.

BALLESTER, Laura; HERNANDEZ, Inmaculada; SANCHEZ, Mercedes; ESCRIVÀ, Vicent. *Intervención en las pinturas murales del Buen Pastor de Llíria*. Estudi inèdit dirigit a la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. 1998. Sense dipòsit legal.

BESTETTI. Apunts inèdits del curs *I Pigmenti*. Curs organitzat per l'IVBC Istituto Veneto per i Beni Culturali. Venècia. 2009

BORREDÀ SANJUAN, Marina. *Estudi tècnic i estilístic de la pintura mural mudèjar d'Aragó: L'església de San Miguel d'Ambel (Saragossa)*. Treball Final de Màster. Dirigit per la Dra. Na M. Antònia Zalbidea Muñoz. Departament de Conservació i Restauració de Béns Culturals Universitat Politècnica de València. València. 2014.

BRIGANTY APARICIO, Greta. *Un Sistema de Catalogación para la Colección Etnográfica de la Casa de la Senyoria de Olocau*. Treball Final de Màster. Dirigit per la Dra. Na M. Antònia Zalbidea Muñoz. Departament de Conservació i Restauració de Béns Culturals, Universitat Politècnica de València. València. 2012.

CAVALLO, Giovanni. Apunts inèdits del curs *Estudio de Pigmentos naturales a base de hierro*. Curs organitzat per el Departament de CRBC. UPV. València 2015.

CORESAL Conservación y restauración de bienes culturales S.A.L. *Estudio Previo. Conservación y restauración de las pinturas murales góticas en la Iglesia de Sant Feliu. Xàtiva. València*. Estudi inèdit dirigit a la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. Octubre 1996. Sense dipòsit legal.

CORESAL Conservación y restauración de bienes culturales S.A.L. *Informe Iglesia de la Sangre. Llíria. Artesonado. Memoria Parcial. Segunda parte*. Informe inèdit dirigit a la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. Gener 1996. Sense dipòsit legal.

CORESAL Conservación y restauración de bienes culturales S.A.L. *Informe Iglesia de Sant Pere. Xàtiva* Informe inèdit dirigit a la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. Gener 1995. Sense dipòsit legal.

CR Consultores. Conservación Restauración. *Informe previo y de la restauración de las Pinturas murales de la "Dansa de la Mort" de Morella*. Informe inèdit dirigit a la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. 1994. Sense dipòsit legal.

CRIADO VEGA, Teresa, *Tratados y recetas de técnica industrial. La Corona de Castilla, siglos XV y XVI*. Tesis Doctoral. Universitat de Còrdova Còrdova. 2012.

EMR Estudio Métodos de la Restauración S.L. *Post Informe Restauración de las pinturas murales de las pinturas de la Iglesia de la Sangre. Vilafamés*. Informe inèdit dirigit a la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. Sense datació.

ERCA Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico S.L. *Informe de la Iglesia de Ntra. Sra. De los Ángeles de Castielfabib*. Informe inèdit dirigit a la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. Sense datació.

LLANES DOMINGO, Carme C. *L' obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*. Tesi Doctoral. Dirigida per el Dr. En Joan Aliaga Morell i N'Amadeo Serra. Facultat de Geografia i Història. Departament d'Història de l'Art. Universitat de València. València. 2011.

MOCHOLÍ ROSELLÓ, Asunción. *Estudi Dels Documents Dels pintors i altres artífexs valencians Segles XIII, XIV i XV (1238-1450) Volums I i II*. Tesi Doctoral. Dirigida per el Dr. En Joan Aliaga Morell. Universitat Politècnica de València. Departament de Comunicació Audiovisual, Documentació I Història de l'Art. València. 2009.

NUALART i TORROJA, Ana. *Les pintures murals negres del monestir de Pedralbes*. Tesi Doctoral. Dirigida per la Dra. Na Gema Campo. Universitat de Barcelona. Departament de Pintura. Barcelona 2007. [Recurs en línia]. Disponible a: <http://hdl.handle.net/10803/52894> [darrera consulta 07.01.2014].

P.I.R. ART TECNICA S.L. Proyectos Integrales de Restauración Art Técnica S.L. *Estudios previos. Artesonados y pintura mural. Palau Vell de*



*Llutxent*. Informe inèdit dirigit a la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. 1999. Sense dipòsit legal.

RIVAS LÓPEZ, Jorge. *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa medieval: aspectos históricos y tecnológicos*. Tesi Doctoral dirigida per el Dr. En Manuel Prieto Universidad Complutense de Madrid. Facultat de Belles Arts. Departament de Pintura-Restauració. 2008. [Recurs en línia] Disponible a: <http://eprints.ucm.es/8732/1/T30806.pdf> [darrera consulta 31.03.02009]

ROMAN SANCHEZ, Maria del Carmen. *Estudio de los agentes de deterioro que afectan a la conservación de la pintura mural. Una metodología para la evaluación de su estado de conservación*. Facultat de Belles Arts. Universitat de Sevilla. Sevilla. 2005.

SALVADÓ i CABRÉ, Nativitat. *Caracterització de materials en la pintura gòtica sobre taula. Química i tecnologia en l'obra de Jaume Huguet*. Dirigida per els Drs. En Miquel A. Seco i En Marius Vendrell. Departament de Química inorgànica; Departament de Cristal·lografia, Mineralogia i dipòsits minerals. Universitat de Barcelona. Barcelona. 2001. [Recurs en línia] Disponible a: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/42887/1/tesi.pdf> [darrera consulta 14.07.2015].

SANJUST i LATORRE, Cristina. *L'obra del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes des de la seua fundació fins al s. XVI. Un monestir reial per a l'ordre de clarisses a Catalunya*. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres. Departament d'art. Barcelona. Desembre 2008. [Recurs en línia] Disponible a: <http://www.tdx.cat/handle/10803/5200> [darrera consulta 07.01.2014].

A taxonomy of Historical Pigments. I. Pigmentum Project. Oxford University. [Recurs en línia] Disponible a: [http://www.pigmentum.org/downloads/extracts/A\\_Taxonomy\\_of\\_Historical\\_Pigments.pdf](http://www.pigmentum.org/downloads/extracts/A_Taxonomy_of_Historical_Pigments.pdf) [darrera consulta 11.10.2014].

RALLO GRUSS, Carmen. *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media*. Tesi Doctoral. Dirigida per la Dra.

Na M<sup>a</sup> Angeles Piquero. Facultat de Geografia i Història. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 1999. [Recurs en línia] Disponible a: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/O/H0049601.pdf> [darrera consulta 16.07.2015].

XICARANDA C.B. *Memoria de la intervención de conservación y restauración de un conjunto de pinturas murales (calle Can Salas nº 15, de Palma)* Fitxa de Catalogació A.11. Bic/Béns Catalogats Immobles. Autoritzacions d'intervencions. Consell de Mallorca. Departament de Cultura i Patrimoni. Dipòsit Legal: PM 601-2010.

ZACARIAS OROZCO, Maria José. *Restauración de las pinturas murales de la Iglesia de San Jaime de la Pobra de Vallbona*. Informe final de restauración. Memorias parciales I y II. Informe inèdit dirigit a la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. València. 1996.

ZALBIDEA MUÑOZ, M.A. Apunts de classe inèdits, de l'assignatura *Materiales y técnicas de la conservación y restauración*. Grau en CCRB. Universitat Politècnica de València. València. 2014-2015.

ZARAGOZÀ CATALÀN, Arturo. *Iglesias de arcos diafragma y armadura de madera en la arquitectura medieval valenciana*. Tesis doctoral. Dirigida per el Dr. En Miguel García Lisón. Departament d'Expressió Gràfica Arquitectònica. Universitat Politècnica de València. València, 1990.

## WEBS

<http://ermitascomunidadvalenciana.com>:

<http://ermitascomunidadvalenciana.com/vvaayo1.htm>

<http://www.cult.gva.es>:

[http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/detalles\\_bics.asp?IdInmueble=32](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/detalles_bics.asp?IdInmueble=32)

[http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=55](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=55) [Darrera consulta el 15.03.15].

[http://www.cul.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=63](http://www.cul.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=63) [Darrera consulta el 03.01.14].

[http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=100](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=100) [Darrera consulta 08.07.2010].

[http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=117](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=117) [Darrera consulta el 14.01.14]

[http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=151](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=151) [Darrera consulta 08.07.2010].

[http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=183](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=183)

[http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=219](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=219) [Darrera consulta el 14.01.14]

[http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=243](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=243) [Darrera consulta el 14.01.14]

[http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=249](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=249) [Darrera consulta el 14.01.14]

[http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=291](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=291) [Darrera consulta el 20.01.14]

[http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=296](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=296) [Darrera consulta el 20.01.14]

[http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=1157](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=1157) [Darrera consulta el 20.01.14]

[http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=1168](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=1168) [Darrera consulta el 17.06.15]

[http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=1894](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=1894) [Darrera consulta el 14.01.14]

[http://www.cult.gva.es/dgpa/brl/Detalles\\_brl.asp?IdInmueble=1923](http://www.cult.gva.es/dgpa/brl/Detalles_brl.asp?IdInmueble=1923) [Darrera consulta el 14.01.14]

[http://www.cult.gva.es/dgpa/brl/Detalles\\_brl.asp?IdInmueble=2014](http://www.cult.gva.es/dgpa/brl/Detalles_brl.asp?IdInmueble=2014) [Darrera consulta el 14.01.14]

[http://www.cult.gva.es/dgpa/brl/Detalles\\_brl.asp?IdInmueble=2780](http://www.cult.gva.es/dgpa/brl/Detalles_brl.asp?IdInmueble=2780) [Darrera consulta el 14.01.14]

[http://www.cult.gva.es/dgpa/brl/Detalles\\_brl.asp?IdInmueble=3244](http://www.cult.gva.es/dgpa/brl/Detalles_brl.asp?IdInmueble=3244) [Darrera consulta el 14.01.14]

[http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles\\_bics.asp?IdInmueble=3474](http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?IdInmueble=3474) . [Darrera consulta 08.07.2010]

<http://www.cult.gva.es/mbav/data/es0302.htm> [Darrera consulta el 16.05.15].

<https://ca.wikipedia.org>:

<https://ca.wikipedia.org/wiki/MySQL>

<http://artehistoria.com/v2/obras/21242.htm> [Darrera consulta el 08.04.15].

<http://www.romanicoaragones.com/3-Somontano/990399-Liesa3.htm> [darrera consulta el 21.07.15]

<http://builtwith.com>

<http://trends.builtwith.com/cms/top>

<http://w3techs.com/about>

## FOTOGRAFIES DE WEBS

[http://www.catedralesgoticas.es/mi\\_planos\\_e.php](http://www.catedralesgoticas.es/mi_planos_e.php) plànol de la Catedral de València [disponible en línia, darrera consulta 07.08.15].

<http://www.cult.gva.es/SVI/Imágenes/46.15.250/02/F0003.jpg>. Plànol del convent del Carme, València. [Consultada i modificada el 160515].

<http://www.cult.gva.es/SVI/Imágenes/46.23.145/007/F0002.jpg>. Xàtiva, església de Sant Pere.

<http://www.cult.gva.es/SVI/Imágenes/46.23.145/007/F0003.jpg>. Xàtiva, església Sant Pere.

<https://krisish.files.wordpress.com/2006/11/image006.jpg?w=500> [disponible en línia, darrera consulta el 08.04.15]. Pintures de Santa Bàrbara, església de la sang, Lliria.

<http://www.romanicoaragones.com/3-Somontano/LiesaSMM%20G10.jpg> [disponible en

línia, darrera consulta el 08.05.15]. Estels dins orles, església de Liesa, Osca.

<http://www.romanicoaragones.com/3-Somontano/LiesaSMM%20G29.jpg> [disponible en línia, darrera consulta el 18.05.15]. Imatge del martiri de sant Vicent.



**Annex 1. Llistat complet de totes les pintures que s'estudien en aquesta tesi.  
Ordenades per la seua localització, geogràficament de nord a sud.**

Es distingeixen les escenes figuratives, en negreta les pintures gòtiques lineals,  
i en gris les de factura tardana.

1. Morella. Convent de Sant Francesc. Aula Capitular. 2 conjunts:
    - a. Mur Est. *Dansa de la mort*.
    - b. Mur Oest. *Lignum Vitae*.
  
  2. Castellfort. Ermita de la Mare de Déu de la Font. Capella gòtica. Escenes de la vida de Crist. *Àngels músics, Naixement de Crist i Adoració dels Pastors*.
  
  3. Catí. Palau de la Vil·la. Llotja.
    - a. *Pintures figuratives*
    - b. *Grafit*
  
  4. Castellfabib. Església de Ntra. Sra. Dels Àngels. 5 conjunts:
    - a. Capella lateral del presbiteri al costat de l'Evangeli, **escenes de la Passió de Crist**
    - b. Capella lateral del presbiteri al costat de l'Evangeli, *fragments d'un Sant Jordi - Sant Miquel*.
    - c. Capella lateral *restes d'un Sant Cristòfol amb donant*.
    - d. Capella lateral "de los Espejos" *restes de varies representacions: Anunciació, escut i escena desconeguda*.
    - e. Capella lateral *restes d'un personatge femení, Santa Bàrbara*.
  
  5. Ademús. Ermita de la Virgen de la Huerta. Arc del costat de l'evangeli. *Maria Magdalena*.
  
  6. Vilafamés. Església de la Sang. Mur tester del Presbiteri. *Retaule de temàtica per definir. Retaule de la Vida de Maria*.
  
  7. Sagunt. Hostal de la Castellona. *Escenes del Sant Sopar*.
  
  8. Alcubles. Església de sant Antoni Abat. 2 conjunts arrencats:
    - a. Antiga Sagristia. **Calvari**.
    - b. *Retaule escenes de la vida de Sant Antoni Abat*.
  
  9. Lliria. Església de la Sang.

Capelles al costat de l'Epístola:

    - a. Capella lateral de **Sant Esteve Escena del martiri de Sant Esteve** i a la volta i als arcs, *perfilats de carreus i representació de dragons*.
    - b. Capella lateral de sant Joan Baptista, paraments laterals: **Escenes del martiri de sant no identificat**; *imitació de carreus, escuts, fris amb llaceries i cortinatges*.
    - c. Capella lateral de Sant Pere. Mur lateral. **Escenes del martiri de San Pere de Verona**.
    - d. Capella lateral de Santa Bàrbara, mur lateral. **Escenes del martiri de Santa Bàrbara**.
    - e. Presbiteri. Mur dret. Interior de la finestra. **Escuts i escena d'un incendi**.

Capelles al costat de l'evangeli: *Capella lateral al costat de l'evangeli. Restes decoratives no identificades*.

Mur capcer: *Grafit de diverses dimensions*.
  
  10. Lliria. Església del Bon Pastor. Presbiteri. Mur tester. *Escenes del Calvari i Anunciació*.
-



11. La Pobla de Vallbona. Església de Sant Jaume. Mur capcer. 2 conjunts:
- Retaule de la Vida de Crist.*
  - Retaule de Sant Gil, Abdó i Senent.*
12. València. Palau d'En Bou. Sala Noble. Mur lateral.
- Escenes Narratives i sòcol ceràmic.**
  - Fons estellat.*
13. València. Catedral Metropolitana. 4 conjunts:
- Creuer. Rere la porta gòtica. *Escuts i juntes de carreus.*
  - Reconditori, cambra secreta d'accés des de la sagristia. **Retaule-reliquiari escenes de la Passió de Crist i juntes de carreus.**
  - Capella de Sant Pere. *Escut nobiliari.*
  - Espai entre capelles laterals al costat de l'epístola. *Decoració vegetal i arquitectònica.*
14. València. Església de Sant Joan de l'Hospital. 5 conjunts:
- Capella als peus del temple. *Restes de juntes de carreu.*
  - Presbiteri. Capella lateral al costat de l'Epístola. *Juntes de Carreus.*
  - Presbiteri. Frontal. *Fons Barrat.*
  - Capella de Sant Miquel. Murs laterals i frontal. **Escenes de l'antic testament, retaule de Sant Miquel. Juntes de Carreus i cortinatges.**
  - Atri d'accés al conjunt eclesiàstic des del carrer. *Creus templàries.*
15. València. Convent del Carme.
- Claustre. Capelles al voltant. *Juntes de carreus. Escuts.*
  - Aula Capitular. Murs laterals. *Juntes de carreus, entaulellats.*
  - Refectori. Murs laterals. *Juntes de carreus, entaulellats, escuts i cortinatges.*
  - Dormitoris. Murs laterals. *Fons grisos; línies de construcció; representacions animals i humanes; elements de la passió de Crist; Representació de carreus policromats imitació de marbres.*
17. Xàtiva. Església de Sant Pere. Mur lateral costat de l'epístola.
- Escena de San Cristòfol.*
  - Escena de la Crucifixió.*
  - Escena per identificar.*
18. Xàtiva. Convent de Sant Domènech. Claustre:
- 4 capelles** amb restes arrencades d'escenes de la **vida de sants, Sant Miquel, i cortinatges.**
19. Xàtiva. Ermita de Sant Feliu. 5 conjunts:
- Capella lateral al costat de l'epístola. **Retaule de la Mare de Déu i fons barrats.**
  - Capella lateral al costat de l'epístola. **Escena de sant Cristòfol.**
  - Presbiteri. Mur lateral al costat de l'epístola. **Retaule del Salvador.**
  - Presbiteri. Mur tester. Lateral dret del retaule. **Escena dins de Màndorla.**
  - Presbiteri. Mur tester. Lateral esquerre del retaule major. **Retaule de Sant Nicolau.**
20. Gandia. Palau dels Borja. Sala de la Cinta. *Garlandes i geometries, sòcols ceràmics. Escenes figuratives no identificades.*

21. Llutxent. Palau-Castell. Sala Noble. **Escenes de lluita cavalleresca, garlandes i cortinatges.**

22. *Ontinyent. Palau de la Vila :*

*a. Arquitectures*

*b. Escenes de sants: Sant Sebastià i cavaller.*

**Conjunts on únicament es troben representacions decoratives arquitectòniques.**

23. Morella. Església de Santa Maria. Cor, Escala, rerecor i volta estellada.

24. Albocàsser. Ermita dels sants Joans. Policromies barrades als extradossos dels arcs.

25. Borriana. Església del Salvador. Presbiteri. *Volta pintada d'imitació de carreus.*

26. Sagunt. Església de Santa Maria. *Volta pintada d'imitació de taulelleria.*

27. València. Convent de Sant Domènec. Claustre. *Juntes de carreus.*

28. València. Convent de la Trinitat. Capella per identificar. *Nervadures i volta decorades amb dragons i fingit de carreu.*

29. València. Església de Sant Martí. *Nervadures i volta decorades amb dragons i fingit de carreu.*

30. Alfauir. Convent de Sant Jeroni. Capelles laterals de l'església. *Juntes de carreus.*

**Conjunts pictòrics desapareguts o per descobrir.**

31. Cogullada. Carcaixent. Ermita de Sant Pere de Ternils. *Escenes del Sant Sopar. Fons Barrats*

*a. Escena no identificada.*

*b. Escena no identificada.*

*c. Restes no identificades.*

*d. Restes no identificades.*

32. Todolella. Poblat de Saranyana. Església Parroquial. *Desconegut.*

33. Sagunt. Església del Salvador. Lateral del púlpit.

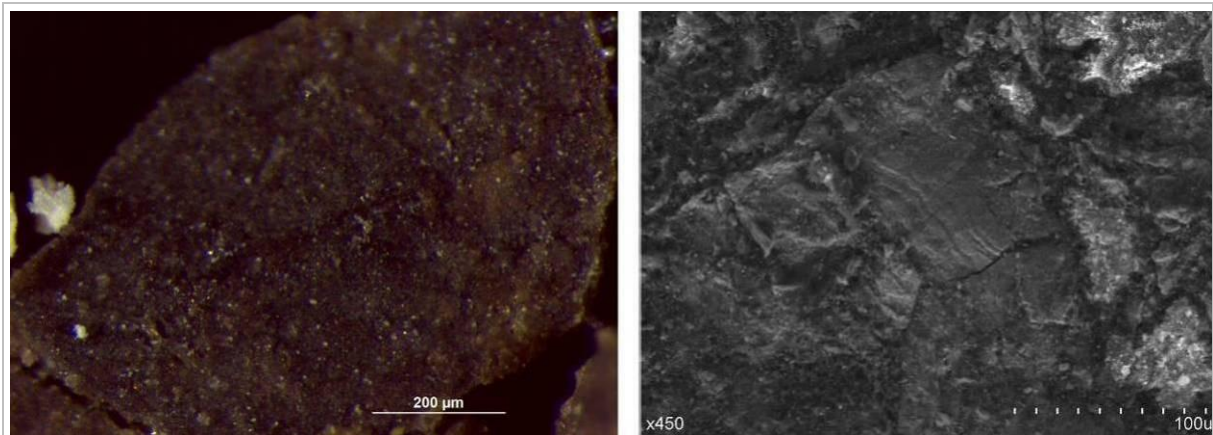
34. Aiora. Ermita de Sant Blai.

## **Annex 2. Documentació de les analítiques de components**

A continuació es presenta el conjunt de les analítiques realitzades expressament per a aquest estudi als tres conjunts pictòrics assenyalats en negreta. A més es presenten altres dos conjunts, un quart, on l'estudi analític és propi, realitzat amb anterioritat per a l'obtenció del diploma d'estudis avançats; i el cinqué aportat per la directora d'aquest treball. Aquestos conjunts on s'han caracteritzat analíticament els materials compositius han estat:

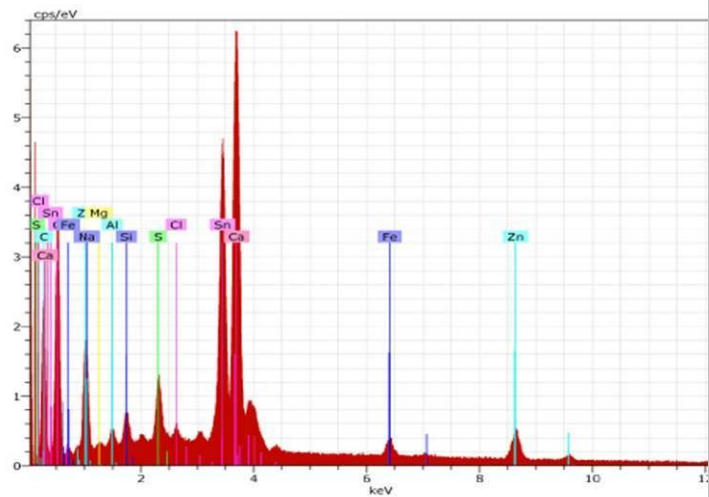
- I. València. Catedral. Cambra secreta.**
- II. València. Palau d'En Bou.**
- III. Gandia. Palau Ducal. Sala de la Cinta.**
- IV. Llutxent. Palau castell. Sala noble.
- V. Ontinyent. Palau de la Vila.

València. Catedral. Cambra secreta



Date:7/10/2015 6:58:49 PM HV:20.0kV Puls th.:5.44kcps

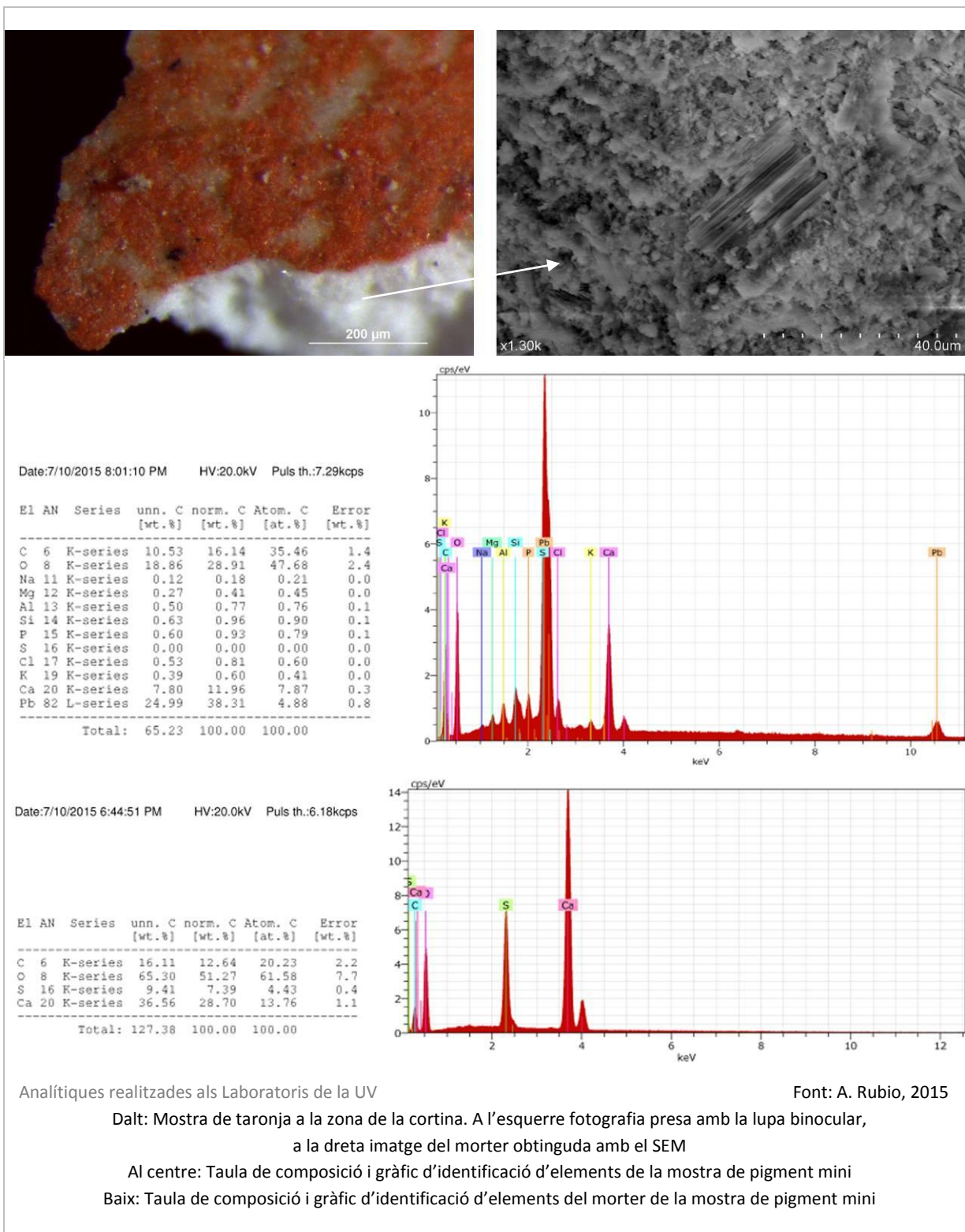
El	AN	Series	unn. C [wt.%]	norm. C [wt.%]	Atom. C [at.%]	Error [wt.%]
C	6	K-series	24.57	24.23	40.73	3.2
O	8	K-series	37.97	37.46	47.26	4.7
Na	11	K-series	1.02	1.00	0.88	0.1
Mg	12	K-series	0.00	0.00	0.00	0.0
Al	13	K-series	0.16	0.16	0.12	0.0
Si	14	K-series	0.39	0.38	0.27	0.0
S	16	K-series	1.10	1.08	0.68	0.1
Cl	17	K-series	0.21	0.20	0.12	0.0
Ca	20	K-series	9.20	9.08	4.57	0.3
Fe	26	K-series	1.39	1.37	0.50	0.1
Zn	30	K-series	4.51	4.45	1.37	0.2
Sn	50	L-series	20.86	20.58	3.50	0.6
Total:			101.37	100.00	100.00	

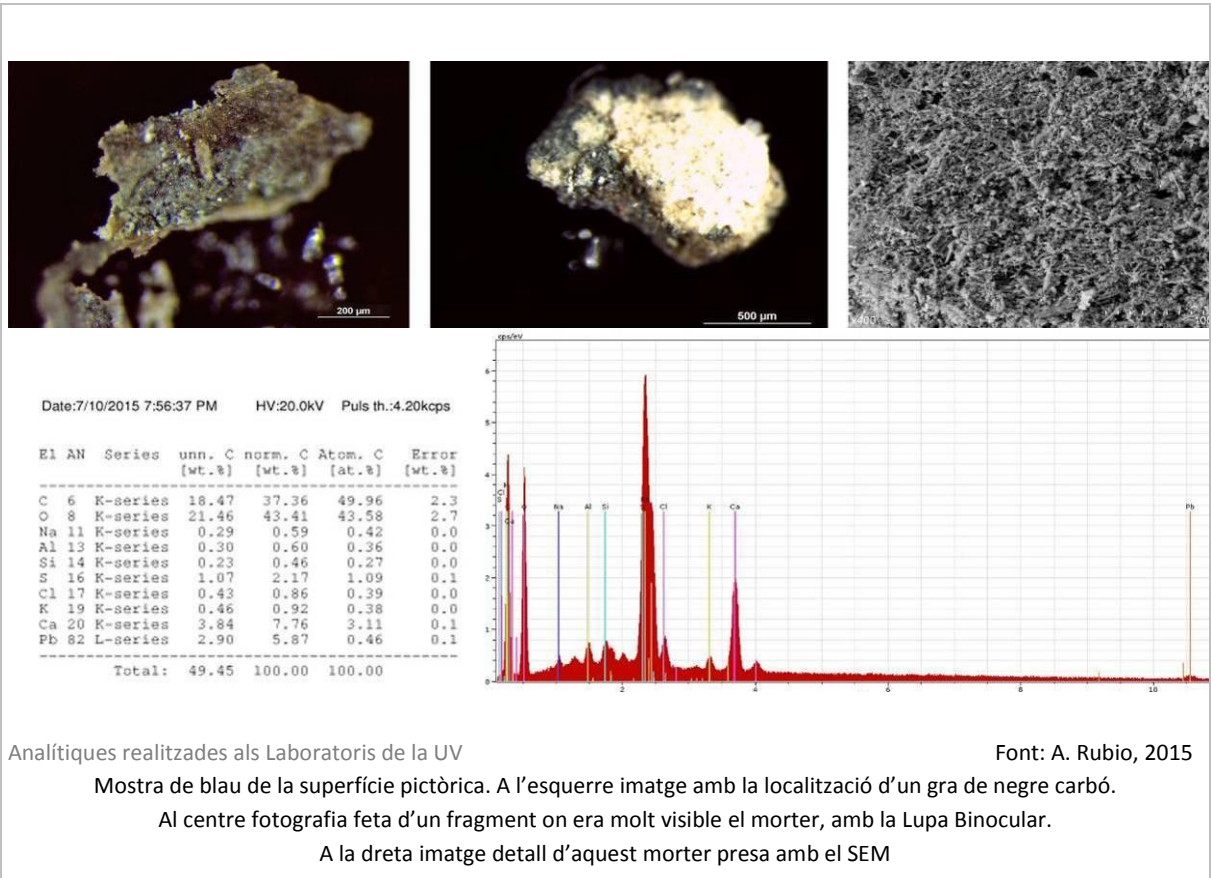


Analítiques realitzades als Laboratoris de la UV

Font: A. Rubio, 2015

Mostra de l'aureola de Crist nugat a la columna. Identificació de l'element estany. A l'esquerre fotografia obtinguda amb la Lupa Binocular, a la dreta imatge presa amb el SEM. A la part inferior dades numèriques i gràfica de resultats





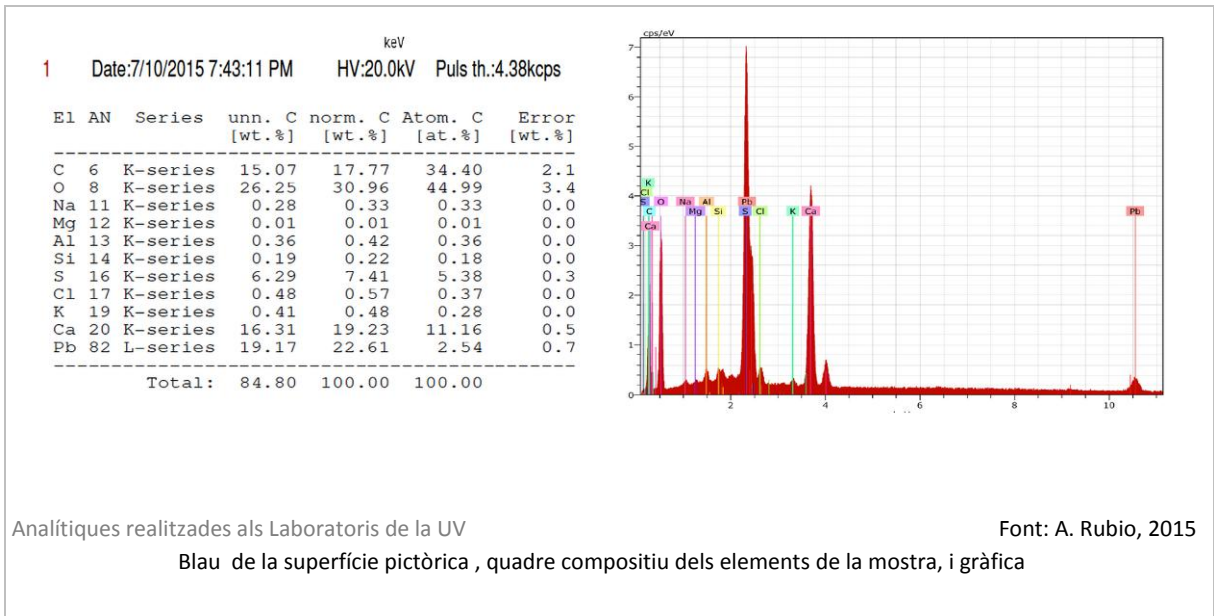
Anàlitzes realitzades als Laboratoris de la UV

Font: A. Rubio, 2015

Mostra de blau de la superfície pictòrica. A l'esquerre imatge amb la localització d'un gra de negre carbó.

Al centre fotografia feta d'un fragment on era molt visible el morter, amb la Lupa Binocular.

A la dreta imatge detall d'aquest morter presa amb el SEM

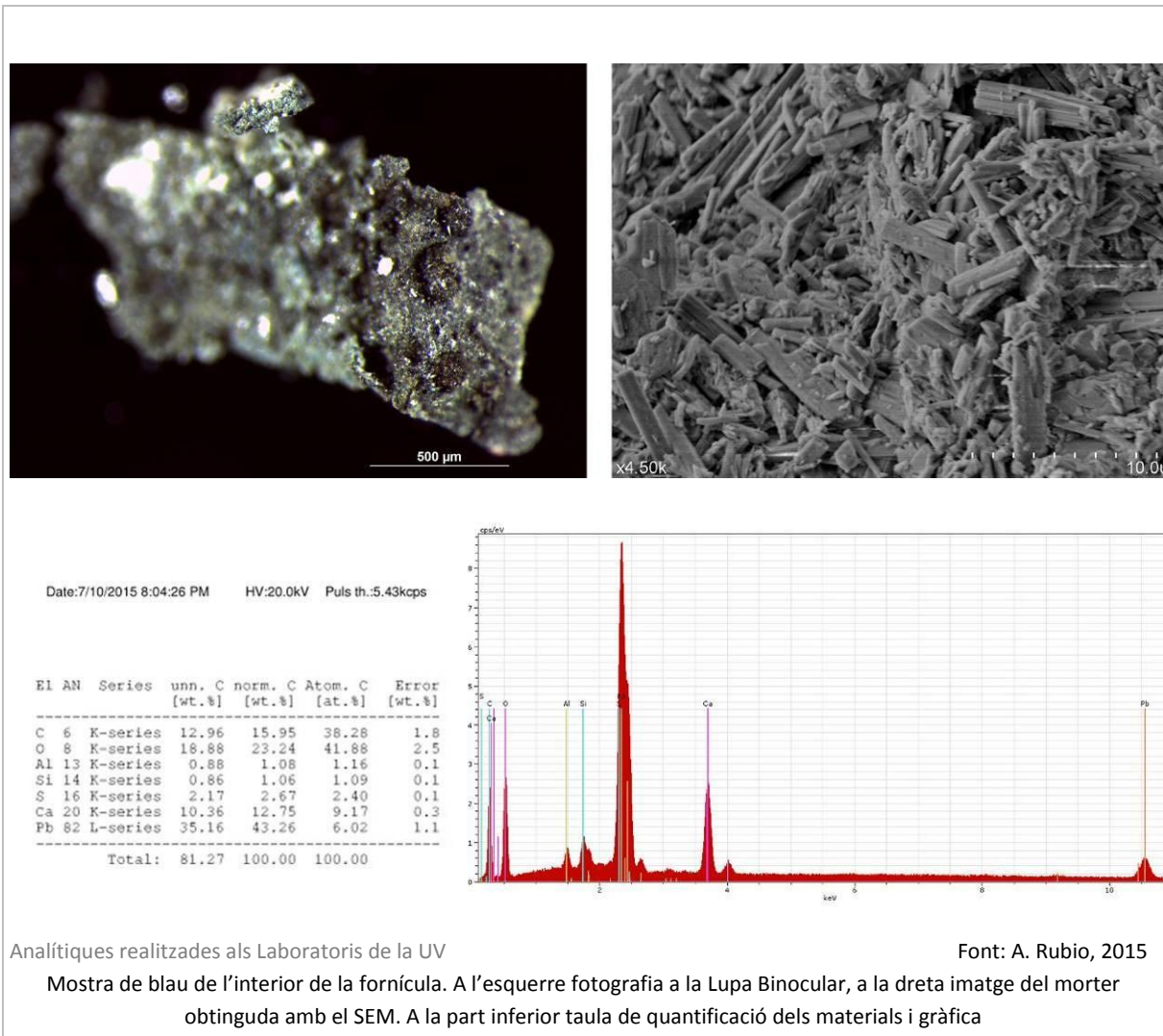


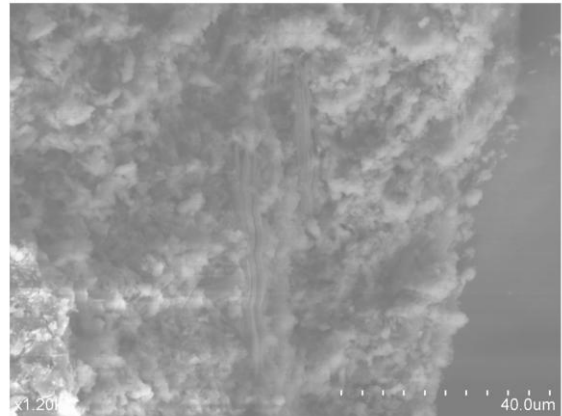
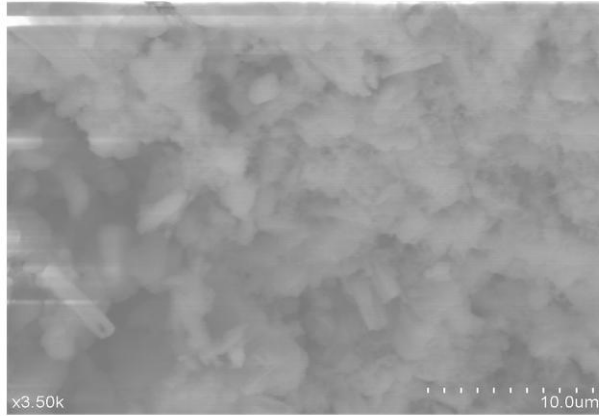
Anàlitzes realitzades als Laboratoris de la UV

Font: A. Rubio, 2015

Blau de la superfície pictòrica, quadre compositiu dels elements de la mostra, i gràfica





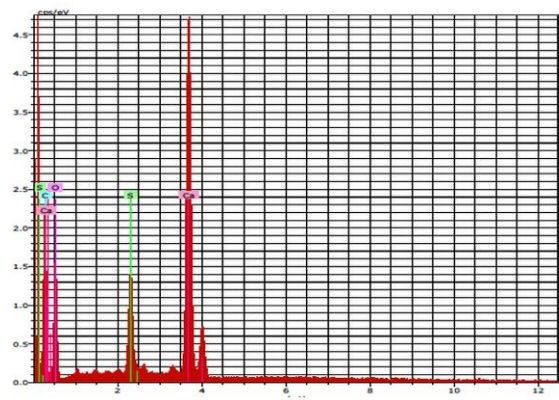


1 Date:7/10/2015 7:07:41 PM HV:20.0kV Puls th.:2.32kcps

El	AN	Series	unn.	C	norm.	C	Atom.	C	Error
				[wt.%]	[wt.%]		[at.%]		[wt.%]

C	6	K-series	42.18	34.86	47.84	5.5
O	8	K-series	48.90	40.42	41.64	6.5
S	16	K-series	4.03	3.33	1.71	0.2
Ca	20	K-series	25.88	21.39	8.80	0.8

Total: 121.00 100.00 100.00

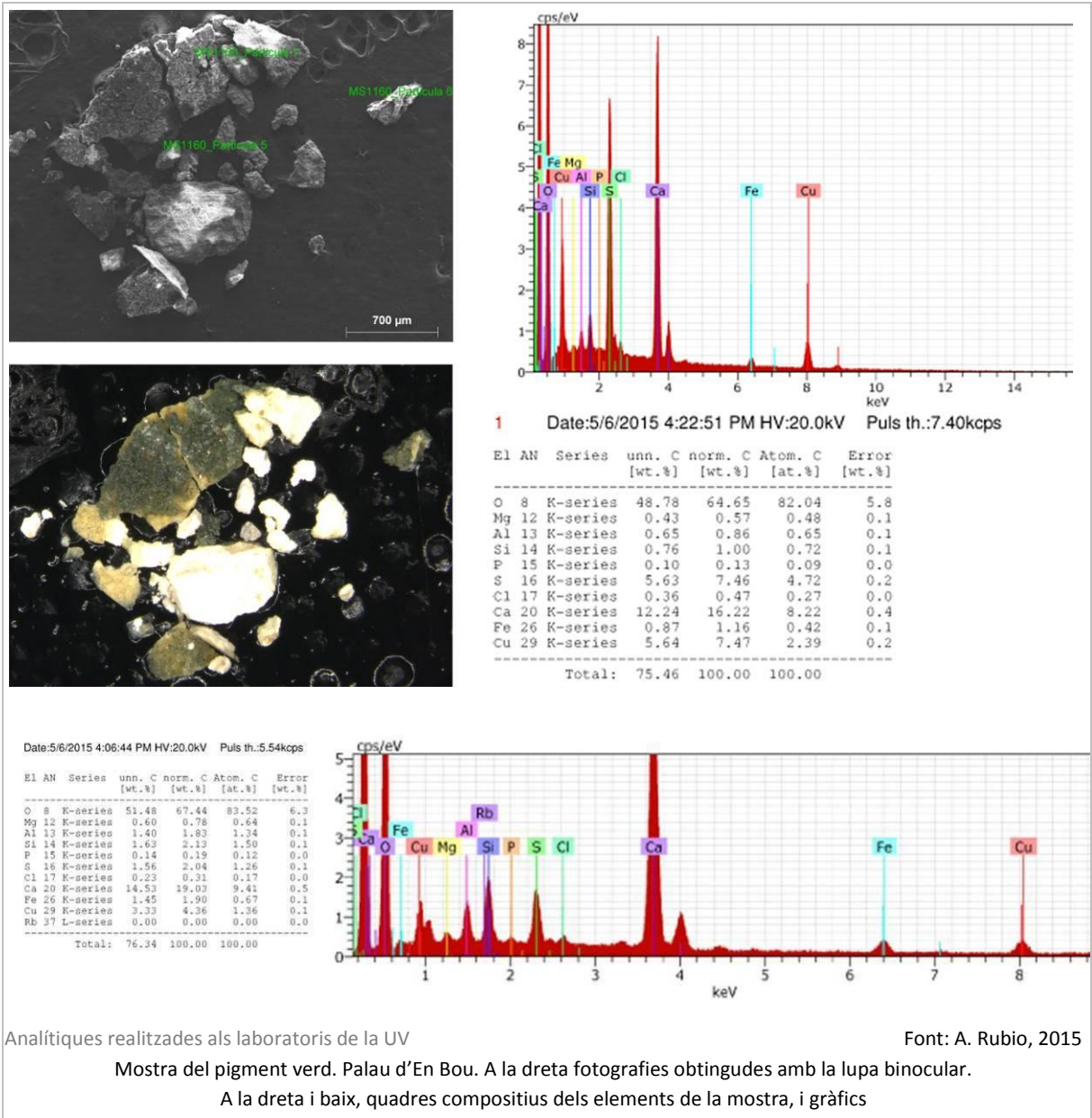


Analítiques realitzades als Laboratoris de la UV

Font: A. Rubio, 2015

Morter sota l'estany de les pintures del Reconditori, quadre compostiu dels elements de la mostra, i gràfica

València. Palau d'En Bou



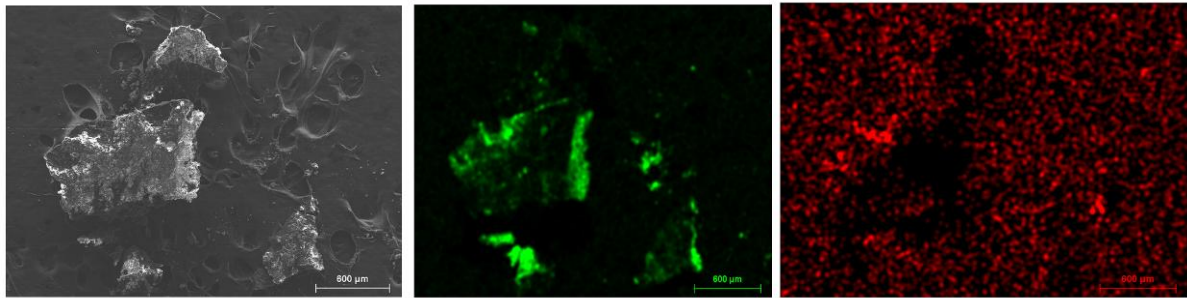
Anàlitzes realitzades als laboratoris de la UV

Font: A. Rubio, 2015

Mostra del pigment verd. Palau d'En Bou. A la dreta fotografies obtingudes amb la lupa binocular.

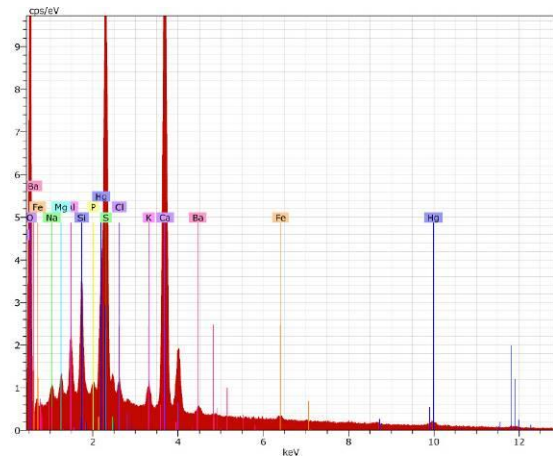
A la dreta i baix, quadres compositius dels elements de la mostra, i gràfics





Date:5/6/2015 5:04:04 PM HV:20.0kV Puls th.:12.01kcps

El	AN	Series	unn.	C norm.	C Atom.	Error
			[wt. %]	[wt. %]	[at. %]	[wt. %]
C	6	K-series	61.93	52.52	64.15	6.7
O	8	K-series	39.39	33.40	30.63	4.4
Na	11	K-series	0.32	0.27	0.18	0.0
Mg	12	K-series	0.23	0.19	0.12	0.0
Al	13	K-series	0.48	0.41	0.22	0.0
Si	14	K-series	0.69	0.58	0.31	0.1
P	15	K-series	0.06	0.05	0.02	0.0
S	16	K-series	3.16	2.68	1.23	0.1
Cl	17	K-series	0.18	0.16	0.06	0.0
K	19	K-series	0.39	0.33	0.12	0.0
Ca	20	K-series	9.01	7.64	2.80	0.3
Fe	26	K-series	0.18	0.15	0.04	0.0
Ba	56	L-series	0.30	0.26	0.03	0.0
Hg	80	L-series	1.61	1.37	0.10	0.1
Total:			117.93	100.00	100.00	

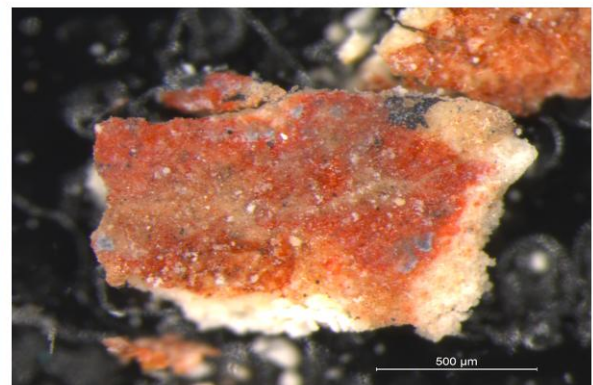
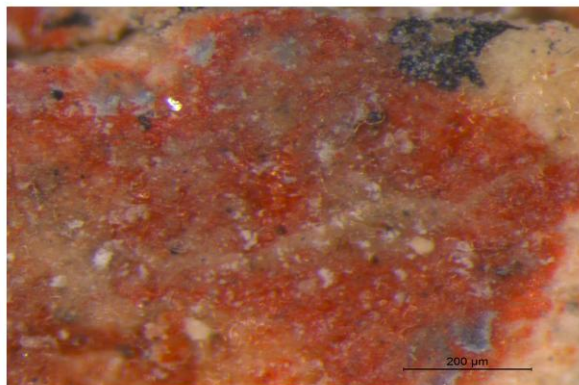


Analítiques realitzades als Laboratoris de la UV

Font: A. Rubio, 2015

Dalt: Mostra roig Palau d'En Bou. Imatges obtingudes amb la Lupa Binocular i amb el SEM.

Baix quadre compositiu dels elements de la mostra, i gràfica

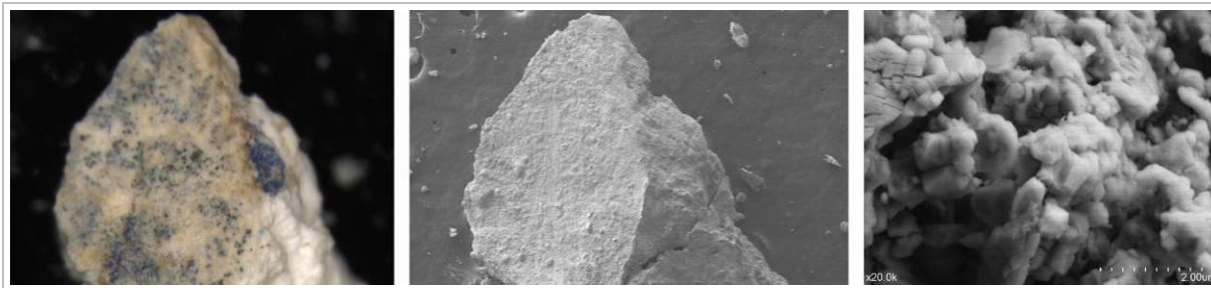


Analítiques realitzades als Laboratoris de la UV

Font: A. Rubio, 2015

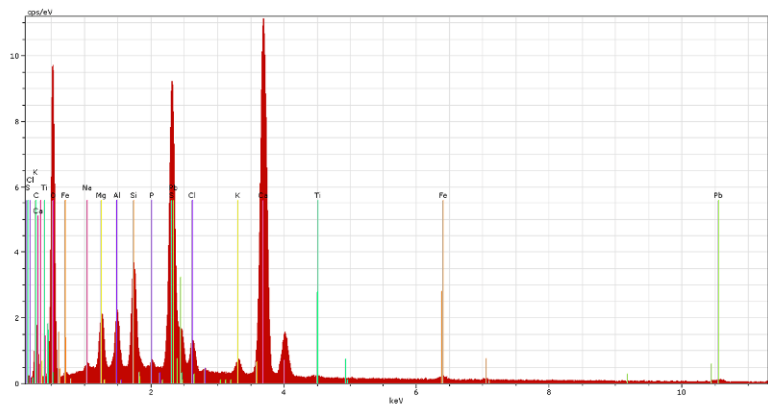
Mostra roig. Palau d'En Bou. Fotografies obtingudes amb la lupa binocular.

## Gandia Palau Ducal



Date:5/6/2015 6:27:49 PM HV:20.0kV Puls th.:14.46kcps

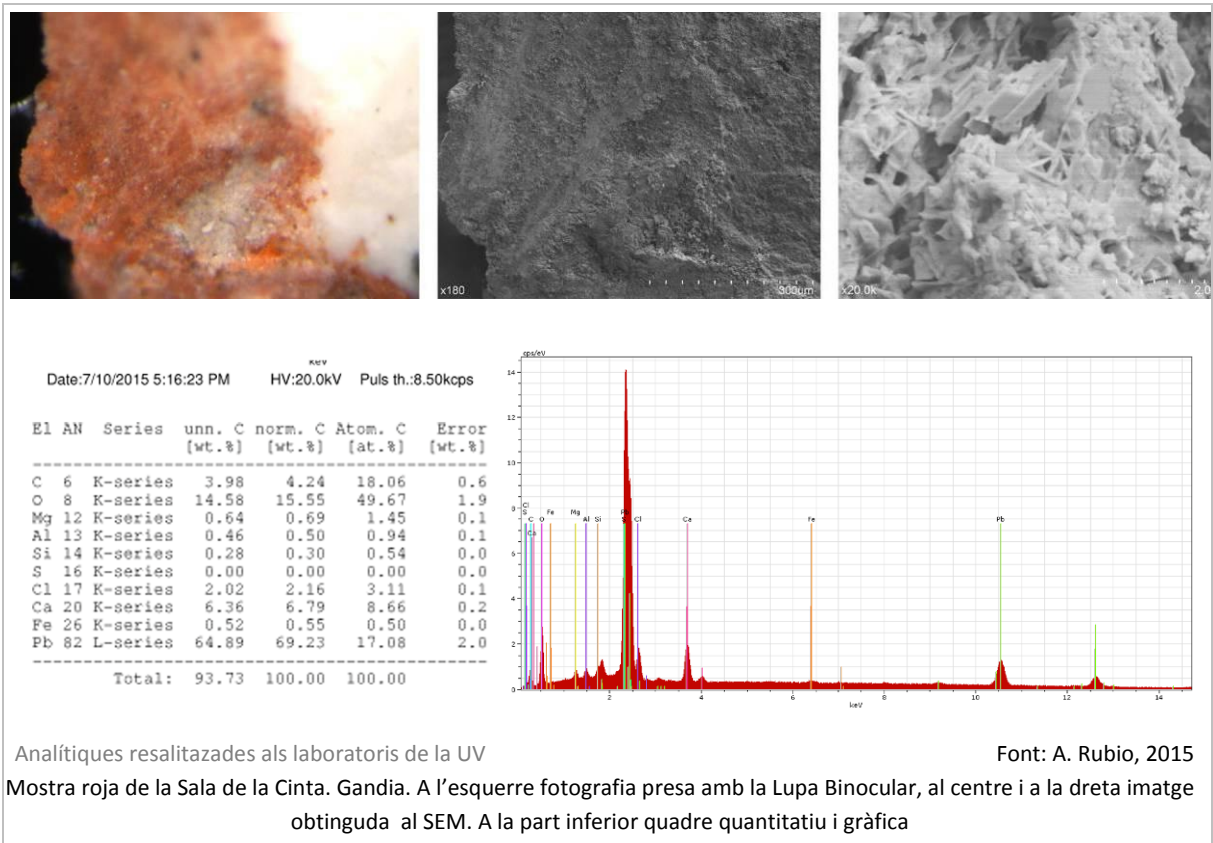
El	AN	Series	unn. C [wt.%]	norm. C [wt.%]	Atom. C [at.%]	Error [wt.%]
C	6	K-series	48.47	41.32	53.90	5.3
O	8	K-series	44.16	37.65	36.87	4.9
Na	11	K-series	0.47	0.40	0.28	0.1
Mg	12	K-series	2.04	1.74	1.12	0.1
Al	13	K-series	1.01	0.86	0.50	0.1
Si	14	K-series	1.52	1.29	0.72	0.1
P	15	K-series	0.05	0.04	0.02	0.0
S	16	K-series	3.76	3.20	1.56	0.2
Cl	17	K-series	0.57	0.49	0.21	0.0
K	19	K-series	0.27	0.23	0.09	0.0
Ca	20	K-series	13.00	11.09	4.33	0.4
Ti	22	K-series	0.13	0.11	0.04	0.0
Fe	26	K-series	0.31	0.26	0.07	0.0
Cu	29	K-series	0.07	0.06	0.01	0.0
As	33	K-series	1.41	1.21	0.25	0.1
Ba	56	L-series	0.05	0.04	0.00	0.0
Total:			117.29	100.00	100.00	



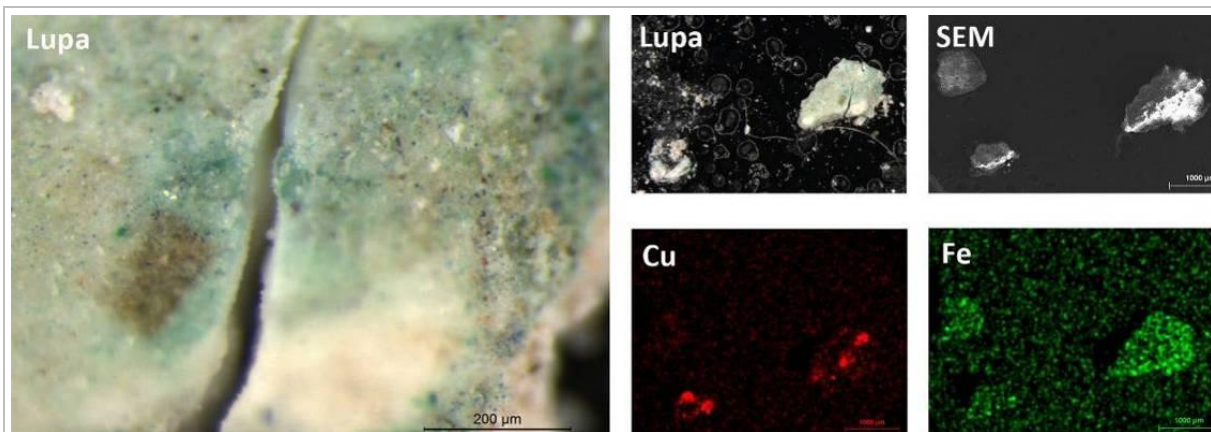
Analítiques realitzades als laboratoris de la UV

Font: A. Rubio, 2015

Mostra blava de la Sala de la Cinta. Gandia. A l'esquerre fotografia presa a la lupa binocular, al centre i a la dreta detall vist amb el SEM amb distintes aproximacions

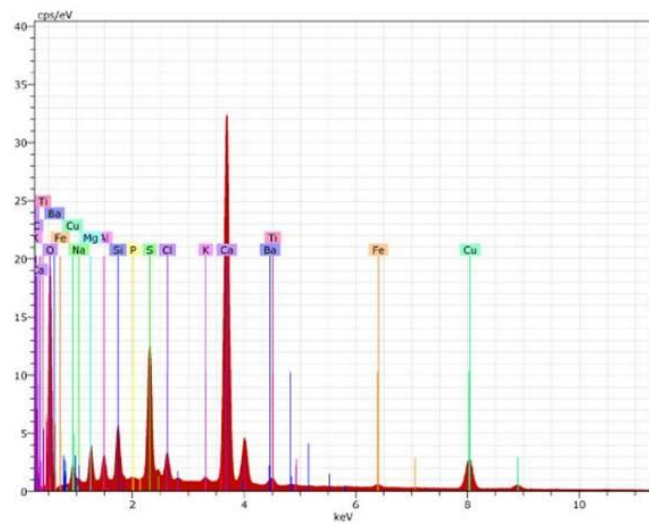






Date:5/6/2015 5:32:48 PM HV:20.0kV Puls th.:16.63kcps

EI	AN	Series	unn. C [wt.%]	norm. C [wt.%]	Atom. C [at.%]	Error [wt.%]
C	6	K-series	17.39	17.14	27.67	2.1
O	8	K-series	44.68	44.05	53.38	4.9
Na	11	K-series	0.37	0.36	0.31	0.1
Mg	12	K-series	1.63	1.60	1.28	0.1
Al	13	K-series	0.86	0.85	0.61	0.1
Si	14	K-series	1.46	1.44	0.99	0.1
P	15	K-series	0.02	0.02	0.01	0.0
S	16	K-series	4.38	4.32	2.61	0.2
Cl	17	K-series	1.04	1.03	0.56	0.1
K	19	K-series	0.28	0.27	0.14	0.0
Ca	20	K-series	20.72	20.42	9.88	0.6
Ti	22	K-series	0.44	0.43	0.18	0.0
Fe	26	K-series	0.33	0.33	0.11	0.0
Cu	29	K-series	7.31	7.21	2.20	0.2
Ba	56	L-series	0.54	0.53	0.07	0.0
Total:			101.44	100.00	100.00	



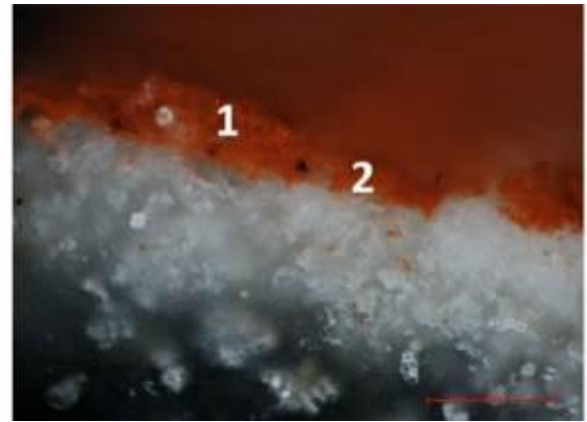
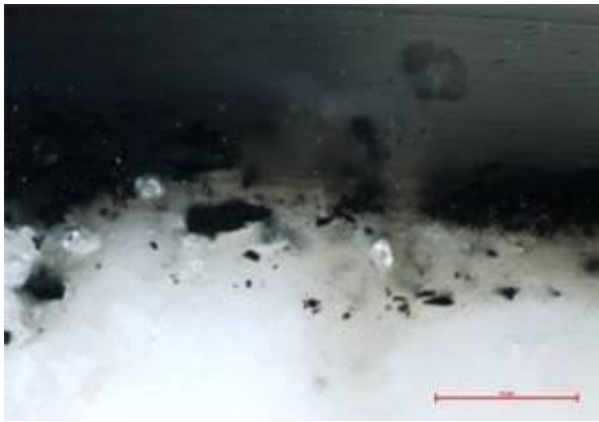
Analítiques realitzades als laboratoris de la UV

Font: A. Rubio, 2015

Dalt: Fotografies obtingudes amb la lupa binocular i imatges de distribució d'elements obtingudes amb el SEM.

Baix: identificació d'elements amb el SEM, taula i gràfics

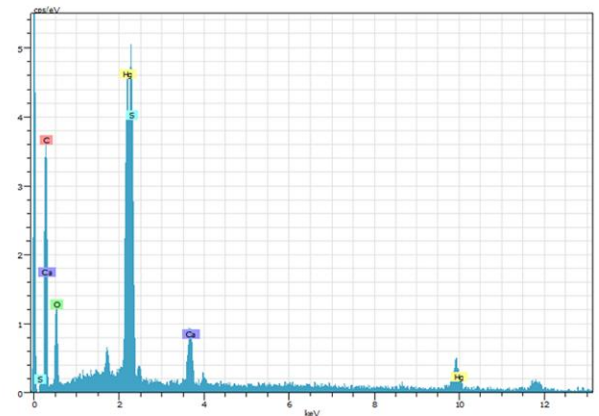
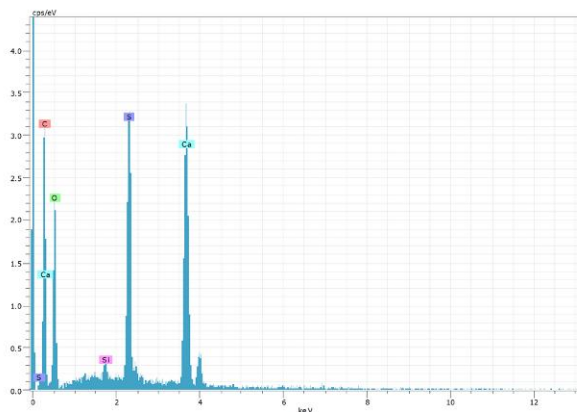
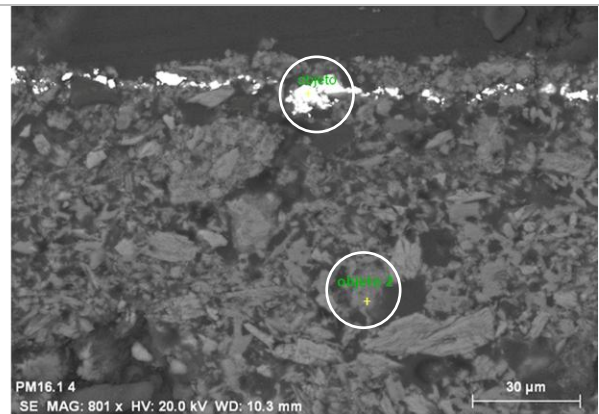
**Llutxent. Palau castell. Sala noble**



Analítiques realitzades als laboratoris de l' IVC+r

Font: A. Rubio, 2011

Fotografies obtingudes amb la Lupa Binocular. A l'esquerre pigment negre, a la dreta morter i pigment vermell i terres roges



Analítiques realitzades als laboratoris del IVC+r

Font: A. Rubio, 2015

Dalt a l'esquerre fotografia de l'estratigrafia de la mostra. A la dreta imatge obtinguda amb el SEM. A la part inferior gràfiques dels elements químics identificats als compostos, a l'esquerre del morter i a la dreta del cinabre

## Ontinyent. Palau de la Vila

