

**TFG**

---

**ESTUDIO TÉCNICO Y PROPUESTA DE  
INTERVENCIÓN PARA EL CAMARÍN DE LA  
VIRGEN DEL ROSARIO DE ALBOREA,  
ALBACETE**

**Presentado por Abel Mondéjar Sánchez**

**Tutora: M<sup>a</sup> Julia Osca Pons**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales**

**Curso 2014-2015**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Este trabajo es el resultado del estudio de las pinturas murales del Camarín de la Virgen del Rosario, situado en la Iglesia Parroquial de Alborea, Albacete. Hemos prestado atención a los procesos constructivos del templo, remodelaciones y ampliaciones, en las que aparece dicho recinto, comprendiendo la realidad de su entorno para poder entender y justificar el estado actual en el que se encuentra. Finalmente valorar qué opciones serán las idóneas para intervenir las pinturas y unas recomendaciones básicas de conservación preventiva.

Palabras clave: Pintura mural, propuesta de intervención, restauración, Catedral de la Manchuela, Alborea, conservación.

### Abstract

This work is the result of the study from the Virgen del Rosario chapel mural painting, located in the Church of Alborea, Albacete. We attended the temple's constructive process, renovations and enlargements, in which this construction is, understanding the reality of its atmosphere, for understand and justify the real condition of the building. In the end, evaluate which options will be the appropriate to take action on paintings, and a several basic recommendations of preventive conservation.

Key words: mural painting, intervention, proposal, restoration, alborea, cathedral, conservation

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco y dedico este trabajo a mis padres, impulsores principales de mi acceso a la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, y a mis hermanos. A mi tío Constantino y a mis abuelos, quienes me inculcaron el amor y el valor hacia el patrimonio de Alborea. A aquellos que me animaron para realizar mis estudios, en especial a Lidia Boix. Además de mis compañeros y amigos durante estos cuatro años.

Gracias a Sinfiriano González Lozano, por su amabilidad y atención ofreciendo toda la información de la que precisé. Al párroco y a las feligresas habituales de la iglesia.

Por otro lado, no menos importante, gracias a todos mis profesores, sin ellos no tiene sentido todo este mundo que se nos abre a los ojos, por su paciencia, horas interminables, consejos y un sinfín de vivencias.

Y por último, a mi tutora en este trabajo, gracias Julia.

## ÍNDICE

1. Introducción. Pág. 5
2. Objetivos y metodología. Pág. 6
3. Breve estudio Histórico-Artístico. Pág. 7
4. Camarín de la Virgen. Pág. 11
  - 4.1. Descripción y estilo arquitectónico. Pág. 12
  - 4.2. Materiales y técnica. Pág. 13
  - 4.3. Estudio y descripción iconográfica. Pág. 13
    - 4.3.1. El Nacimiento. Pág. 14
    - 4.3.2. La Huida a Egipto. Pág. 15
    - 4.3.3. La Piedad. Pág. 16
    - 4.3.4. La Asunción de la Virgen. Pág. 17
    - 4.3.5. Cúpula. Pág. 18
    - 4.3.6. Símbolos Marianos de las pilastras. Pág. 18
    - 4.3.7. Vano de conexión entre las dos capillas. Pág. 19
    - 4.3.8. Decoraciones de la puerta de acceso. Pág. 20
    - 4.3.9. Decoración de los intradoses, pilastras y entablamentos. Pág. 20
    - 4.3.10. Descripción cromática. Pág. 21
5. Estado de Conservación. Pág. 22
  - 5.1. Ambientales. Pág. 22
  - 5.2. Antrópicos. Pág. 22
  - 5.3. Estructurales. Pág. 24
6. Propuesta de intervención. Pág. 25
  - 6.1. Tratamientos de Consolidación. Pág. 26
  - 6.2. Tratamientos de Limpieza. Pág. 29
  - 6.3. Tratamientos de estucado y reconstrucción. Pág. 31
  - 6.4. Tratamientos de reintegración. Pág. 32
7. Conservación preventiva. Pág. 33
8. Medidas restrictivas. Pág. 35
9. Conclusiones. Pág. 36
10. Bibliografía. Pág. 37

# 1. INTRODUCCIÓN

En el año 2011, cuando empecé mis estudios en el Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales y a raíz de una conferencia que se impartió en la Facultad de Bellas Artes sobre la Capilla Sixtina del Vaticano, supe que quería definitivamente abordar este tema, y así fue.

Esta memoria consistió en la realización de un análisis técnico e histórico de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Natividad de Alborea, abordando principalmente el Camarín de la Virgen del Rosario. Para ello realizamos unos estudios fotográficos de varias jornadas, fuimos viendo y analizando los aspectos de su arquitectura, para poder llegar a comprender a través de su historia el porqué de la aparición del Camarín.

Se realizó un estudio mediante bibliografía editada sobre el tema, notas cedidas por el personal del Ayuntamiento, además de entrevistas. Con ello se realizó el primer bloque que contiene este trabajo, un estudio histórico y técnico.

Posteriormente se analizaron en profundidad las escenas que contiene el recinto, su significado y relación con el templo, su decoración arquitectónica, floral y su simbología, para acabar en una propuesta de intervención que permitirá en un futuro devolver, en lo posible, la integridad al conjunto.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

El objetivo principal del presente trabajo es profundizar en el conocimiento de los aspectos técnicos, históricos y conservativos de las pinturas del Camarín de la Virgen, además realizar una propuesta de intervención, que se espera llevar a cabo en un futuro, en la cual se profundizará una vez se dispongan de todos los medios necesarios. Como objetivos secundarios, pero no menos importantes, la puesta en valor como Bien Cultural que es y devolverle la función perdida para la que fue concebido, evitando su deterioro, abandono y desaparición.

La metodología, comprende los siguientes pasos:

- Se realizaron visitas por todo el edificio para comprenderlo y finalmente en al Camarín.
- La recopilación de bibliografía y documentos sobre la historia de Alborea y su parroquia, además de la compra del libro editado sobre el tema.
- Realizamos una documentación fotográfica que abarca todos los puntos posibles de la iglesia, capillas, naves y del Camarín más detalladamente.
- Una serie de pruebas sencillas para verificar daños presente en los muros.
- Nos entrevistamos con los vecinos vinculados a la parroquia y sus funciones, con el párroco y finalmente con un concejal del ayuntamiento.
- Realización del estudio técnico, tratando la historia de Alborea, de la parroquia y sus fases.
- Análisis del estado de conservación de las pinturas y su recinto.
- Presentación de una propuesta de intervención para abordar su recuperación en un futuro.
- Redacción de todo el cuerpo de trabajo añadiendo finalmente las conclusiones a las que llegamos.

### 3. BREVE ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

#### 3.1. BREVE HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA NATIVIDAD DE ALBOREA.

La Iglesia de Nuestra Señora de la Natividad de Alborea se alza en lo alto de un cerro en el centro de la población. Allí arriba es donde estuvo la torre árabe que controlaba la calzada romana que va desde Requena a Chinchilla de Montearagón, fue alrededor de esta torre que se configuró el núcleo que hoy conocemos.



*Ilustración 1. Vista principal de la Iglesia de Alborea.*

De esta torre árabe que controlaba este territorio, queda un lienzo, el cual se encuentra integrado en la iglesia, probablemente date del siglo VIII.

Debemos remontarnos atrás en el tiempo para comprender bien la evolución de la iglesia. Se conoce la existencia de una edificación anterior a la actual en un paraje conocido como la Cañada de Vallunquer, en aquel tiempo el lugar aparece nombrado como Vallunquet. Se edifica en el año 1263, poco se sabe de aquel templo y sus características, aunque debió ser la típica construcción religiosa de reconquista, posiblemente con las mismas o parecidas características que el cuerpo principal de la iglesia que estamos tratando.

Podemos afirmar esto ya que estas tierras las ocupó, repobló y ordenó jurídicamente a partir de los años 1211-1213 el rey Alfonso VIII, según el fuero



Ilustración 2. Nave principal vista desde el presbiterio.



Ilustración 3. Vista de la nave hacia el Altar Mayor.

de Cuenca a cuyo Obispado lo vinculó<sup>1</sup>, por tanto el estilo arquitectónico corresponde. En tiempos de reconquista los edificios eran funcionales, sin ornamentaciones exteriores y muy austeros en el interior, con muros gruesos y ventanas de dimensiones reducidas, carentes de contrafuertes.

A partir del año 1301, Gonzalo Ruiz de Atienza, del lugar de Alarcón, firma un acuerdo con el Obispado de Cuenca para administrar las parroquias de Vallunquet y Boniches. Son las últimas fechas en que se nombran estos lugares con sus respectivas parroquias, los siguientes datos hacen referencia al núcleo de Alborea<sup>2</sup>.

Aparecen escritos del año 1526 en el cual el Marqués de Villena y el Obispo de Cartagena, acuerdan que el Marqués cobraría los diezmos a cambio de adornar y decorar las iglesias. Este dato nos indica que ya existía la iglesia aunque dichos documentos no aparezcan hoy en día.

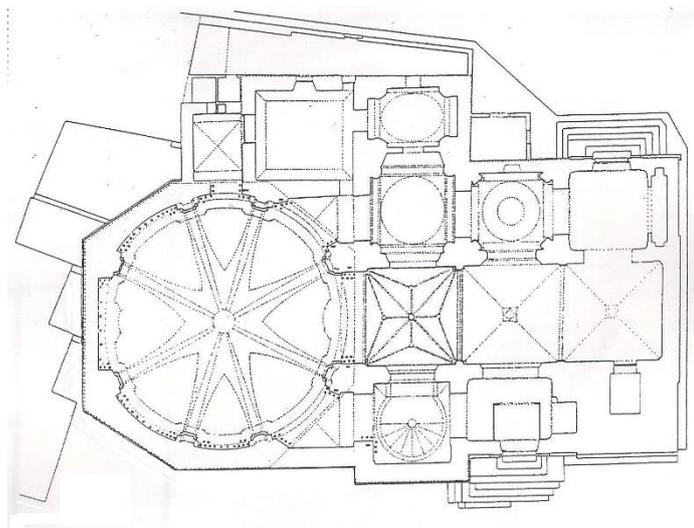


Ilustración 4. Plano general de la Parroquia.

De la fundación de la parroquia actual como tal no tenemos ningún documento o acta fundacional que nos diga cuando fue la creación de la misma, sin poder estudiar fechas, arquitectos o participantes. Como referencia fiable tenemos el primer libro de bautismos de la misma, datado en el año 1539, el cual indica para algunos que esa fue su fecha fundacional o próxima a ella.

Si bien sabemos hoy que la traza gótica que vemos en sus bóvedas es anterior a esas fechas, ya que nuevos estudios sobre el edificio constatan que se remonta a los siglos XIV y XV, en vez del siglo XVI como se creía hasta ahora. La nave

<sup>1</sup> Texto proporcionado por Sinfiriano González Lozano, concejal del Ayuntamiento de Alborea.

<sup>2</sup> MATEO LÓPEZ: "Memorias Históricas de Cuenca y su Obispado" p.167.

primigenia de único cuerpo, rectangular, baja altura y muros gruesos, corresponde a los patrones de iglesias conocidas como de reconquista



Ilustración 5. Capilla de Nuestra Señora del Rosario.

El templo se ve inalterado hasta bien entrado el siglo XVI y durante el XVII. Sobre quién hizo la traza del edificio, sabemos que únicamente, a través del acta de visita del lugar de Alborea el 10 de Junio de 1627 del doctor Joseph Lucas Ximénez de Cisneros, Visitador General del Obispado de Cartagena, que mandó que se procediera al ensanche de la Iglesia y ésta se hiciese “según traza que dió Damián Plá maestro de cantería”<sup>3</sup>. Se amplía alrededor del edificio ya existente, dotándolo de dos naves laterales de baja altura con capillas en las mismas, las cuales evolucionan a lo largo del tiempo hasta la actualidad.

Ya en 1630 se llevan a cabo las obras diseñadas por Damián Plá a cargo del alarife Juan Díaz de Gamboa. Trabajan también los canteros de Noja, Sebastián Pérez de Ris y Juan Ruiz Ris<sup>4</sup>, Ginés Carrión aparece en el año 1650, Matheo López en el año 1741, Phelipe Motilla en 1770.

La riqueza que adquiere la villa de Alborea durante el siglo XVII y XVIII propicia más remodelaciones en su gran iglesia. Es en el XVII cuando se añaden, además de las naves y capillas, las puertas actuales de acceso, el coro, el órgano, la nueva puerta de la torre, las cúpulas de teja vidriada azul, se revisten algunas capillas con zócalos de cerámica valenciana y se hace la nueva sacristía. Finalmente se construye la capilla de la Virgen del Rosario, que es la que llama nuestra atención en este estudio.



Ilustración 6. Vista de la cúpula y pechinas de la Capilla del Rosario.

Esta Cofradía de Nuestra Señora del Rosario se funda en el año 1591, el Obispo de Cartagena confirmó su fundación en el año 1613<sup>5</sup>. Llegado el siglo XVII y con nuevas necesidades y deseos de ampliar la capilla, se realiza una nueva en el año 1665. Se compone por arcos de medio punto, cúpula sobre tambor asentado sobre pechinas. Todo el conjunto contiene pinturas murales las cuales se desconoce si son frescos o temples. Es importante, pues tiene una relación íntima con el camarín que tratamos. La capilla del Rosario está unida al camarín de la Virgen por un arco de medio punto en el cual se sitúa a dicha imagen con una vidriera a espaldas de ésta, conectando los dos conjuntos y creando juegos de luces y color. Fue una cofradía rica, con poder y adquirió grandes obras. Sabemos que en el año 1746 se compra el nuevo retablo que se pondrá enmarcando el arco que hemos comentado, el artífice fue Manuel Fernando de

---

<sup>3</sup> A.H.N. “*Quentas tomadas a los mayordomos de la fábrica de los años 1616 hasta 1662*” Parroquia de Nuestra Señora de la Natividad. Libro de Fábrica. Alborea. Ps. 91.

<sup>4</sup> GARCÍA-SAUÇO BELÉNDEZ, Luis G.: “*Del Barroco al Neoclasicismo 1600-1800*” “*dos siglos de arte en la provincia de Albacete*” Boletín Informativo Cultural de la Provincia de Albacete, nº 17, 1975.

<sup>5</sup> A.H.N. *Sección Clero. Libro 53. Datos tomados del libro de la Cofradía del Rosario donde se asentaban los nuevos cofrades desde 1730 a 1789.*

la Torre, natural de la Puebla de Don Fadrique<sup>6</sup>. Fue tal la belleza y ornamentación que contenía que se le comparaba con el retablo de la Capilla Mayor del templo.

Ya entrado el siglo XVIII se llevan a cabo las últimas obras importantes del templo. Alborea adquiere importancia, su economía era rica. Había una casa



Ilustración 7. Muros de la cúpula mayor.



Ilustración 9. Interior de la cúpula ochavada.



Ilustración 8. Presbiterio y Altar Mayor.

hospital, la presencia de capellanías, pozos de nieve y hornos que pertenecían en concreto a la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, la parroquia empezó a firmar contratos ya en el siglo XVIII con los imagineros Francisco Salzillo<sup>7</sup> y su discípulo Roque López, adquirieron el reloj de la torre en Valencia, además de otras compras a artistas de dicha ciudad. Esta economía creciente en la población y en concreto en la parroquia, propicia la construcción de los últimos tramos de ésta, se amplía el presbiterio con su cúpula ochavada, además de su torre que comparte las características de las torres de la comarca que se construyen en aquel tiempo<sup>8</sup>. La cúpula posee unas características únicas, ésta nace desde los cimientos sin contrafuertes ni tambor, con claras influencias del barroco andaluz.

Durante las primeras décadas del siglo XIX siguieron las ampliaciones a cargo de las cofradías de la parroquia, compra de lámparas, imágenes, suntuosas decoraciones y un largo etcétera. En este siglo se realizan varios inventariados del patrimonio existente, el último consta en 1919.

---

<sup>6</sup> A.H.N. Sección Clero. Libro 50. "Libro de cuentas de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario que este lugar tiene, siendo mayordomo Martín Pérez Fonte, vecino de este lugar de Alborea, que toma principio en veinte días del mes de Octubre, año de 1774. p. s/n.

<sup>7</sup> GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: "Noticias sobre una obra perdida de Francisco Salzillo en Alborea" AL-BASIT, nº 10 Diciembre, 1981.

<sup>8</sup> SÁNCHEZ FERRER, Juan: "Nuevas aportaciones al estudio de la Iglesia Parroquial de Cenizate". P. 17.



Ilustración 10. Torre Campanario.

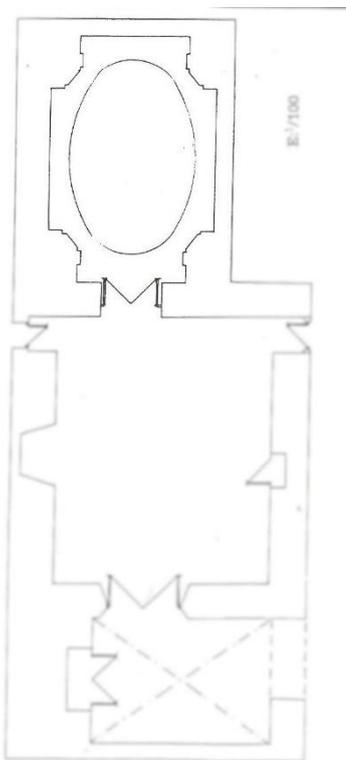


Ilustración 11. Plano de la Sacristía, remarcado El Camarín.

Ya en el siglo XX ocurren tres hechos importantes en el edificio, la Guerra Civil Española, la primera restauración de 1945 y la segunda restauración de los años 90. El primer acontecimiento nombrado fue devastador para la iglesia, arrasando todo el patrimonio que contenía en su interior y dejando el templo en un estado lamentable, ya que permaneció tres días ardiendo. Durante la posguerra, en el año 1945 se realiza una intervención que incluye pintura general del templo, reposición del altar mayor y compra de objetos. Una vez pasada la contienda, el camarín se convierte en almacén perdiendo su función y empezando un lento pero largo deterioro de sus pinturas.

En la década de los años 70 se declaró el edificio en ruina, siendo cualquier lugar de éste peligroso, incluido su perímetro exterior. No es hasta el año 1992 que se comienzan las obras de restauración. Fue declarada Bien de Interés Cultural el 8 de octubre de 1991.

## 4. CAMARÍN DE LA VIRGEN.

Del Libro de Fábrica de la Iglesia que abarca el período desde 1718 a 1850:

De los años 1769, 1770 y 1771, donde consta el pago de los ladrillos gastados en unas obras realizadas en la iglesia entre las que está la “...construcción de la Nueva Achristia...obra del Crucero primer plazo...veinte y seis mill doscientos cinquenta (reales) que ha entregado según recibo a Phelipe Motilla Maestro de Alarife por primer plazo de la obra del Crucero que se está construyendo en dicha iglesia”<sup>9</sup>.

La obra no se terminó de pagar hasta el año 1776. Dicho arquitecto, que hizo las capillas de Nuestra Señora del Rosario y la del Señor San José, se cree que trabajara en la construcción del Camarín que tratamos, aunque el Libro de Fábrica nada especifica al respecto.

Respecto a las pinturas se cree que las realizó Pedro Fernández, vecino de El Picazo, Cuenca<sup>10</sup>. Lo que sí es cierto es que él fue quien hizo las decoraciones y dorados del camarín. A parte de esta autoría, pensamos que hubo más manos en la realización de las pinturas. No hay más información sobre este autor hasta el momento, hace unos años se pensaba que eran anónimas, esperemos que próximos estudios muestren información sobre las autorías.

---

<sup>9</sup> Libro de Fábrica del 1718 a 1850, hojas sueltas, p. 3.

<sup>10</sup> Texto proporcionado por Sinforiano González Lozano, concejal del Ayuntamiento de Alborea.

#### 4.1. DESCRIPCIÓN Y ESTILO ARQUITECTÓNICO.

Se trata de un recinto de planta rectangular con siete metros de largo por cinco metros de ancho, con cuatro pilares situados en los ángulos del habitáculo que sostienen los arcos torales con pechinas, sobre éstas se asienta la cúpula oval.

Estas columnas poseen capiteles que responden al orden corintio, con friso



Ilustración 12. Muro exterior del Camarín.



Ilustración 13. Cúpula del Camarín.

adornado, cornisas y dentículos. Están divididos en tres partes, en el centro una pilastra lisa con decoraciones de las cuales hablaremos más adelante, a cada lado columnas adosadas rematadas en los capiteles ya comentados. La cúpula oval está rodeada en su perímetro por una cornisa sencilla sin dentículos, tan solo con alguna rocalla decorativa.

Además cada arco posee una sencilla decoración de moldura a modo de cornisas de poco volumen, se apoyan sobre la cornisa de cincho que divide las escenas de los tímpanos de las de los muros. Ésta también enmarca la única ventana que ilumina el interior

En el centro de la cúpula encontramos el florón o pinjante compuesto por unas ménsulas y adornado a base de hojas de acanto, volutas y una cornisa que lo circunda, de la cual salen unas cortas guirnaldas que se extienden sobre los nervios pintados de la cúpula.

Desde el exterior observamos el muro de la construcción es idéntico al del resto del edificio, aunque se cree que de factura posterior, si así fuera está perfectamente integrado pues comparte las mismas dimensiones que la sacristía. En el tejado no sucede lo mismo, el Camarín posee unas cubiertas algo más elevadas, pues debajo de ellas se enmascara la cúpula oval.



Ilustración 14. Reja que protege la ventana del Camarín.

El hueco de la ventana está protegido con una magnífica reja del siglo XVII, compuesta de barrotes cuadrados cruzados haciendo pequeños recuadros, adornada con volutas, florones a los lados de la parte superior y como remate una cruz de la orden de Calatrava.

Todas las cornisas, dentículos, capiteles y pinjante están dorados al agua. Parece oro fino, aunque según unas catas realizadas creen que pudiera ser plata fina con corladuras. Los huecos de los dentículos están pintados en color azul al igual que los espacios entre las hojas de acanto de los capiteles.

#### 4.2. MATERIALES Y TÉCNICA.

- Soporte: Muro de piedra la cual se aprecia desde el exterior, el interior está compuesto de ladrillo y yeso.
- Mortero: Compuesto por un enlucido de sulfato cálcico hidratado, donde habrá que realizar estudios adecuados para ver si contiene cargas o aglomerantes.
- Enlucido: Sulfato cálcico hidratado.
- Película pictórica: Realizados los estudios visuales (otros no han podido llevarse a cabo) determinamos que se trata de una pintura mural al seco, esto es, un temple con algún tipo de aglutinante protéico de los cuales pueden ser:

- Fosfoproteínas procedentes de la leche.
- Cola de pescado procedente de vejiga natatoria.
- Colágeno, piel y huesos animales.
- Albúminas procedentes del huevo.

- Pigmentos: Lo que más abunda son las tierras ocres, tierras tostadas, blancos y azules. Estudios más profundos determinarán su origen y composición exactos.
- 

#### 4.3. ESTUDIO Y DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA.

La sala se encuentra pintada por completo, pudiendo dividir estas pinturas en los siguientes apartados:

- Escenas principales, ángeles con cartelas de las pechinas y tímpano.
- Cúpula.
- Símbolos Marianos de las pilastras.
- Vano de conexión entre las dos capillas.

- Decoraciones en los intradoses, pilastras y entablamentos.



Ilustración 16. Nacimiento.



Ilustración 15. Pechina izquierda.



Ilustración 18. Pechina derecha.

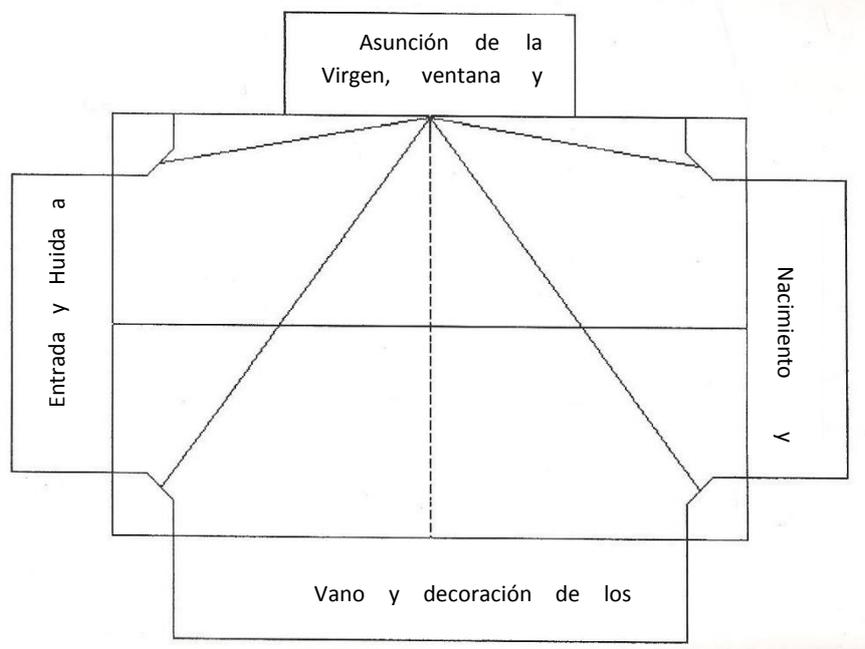


Ilustración 17. Plano del Camarín y disposición de escenas.

#### 4.3.1. El Nacimiento.

Comenzando por las escenas principales del Camarín, la primera que tratamos es la que se encuentra enfrente de la puerta de acceso y arriba, en el tímpano. Se trata del Nacimiento. En primer plano vemos representado a la izquierda un ángel de cuerpo entero en posición delicada y observando al Niño, admirando la escena del Nacimiento, a su derecha y de frente encontramos a la Virgen María de manos en posición orante sobre el pecho mirando a su hijo en la cuna. En un segundo plano queda San José su esposo, asomando por un lado su cabeza para presenciar lo que acontece. Reciben las figuras un tratamiento delicado, con un movimiento que no resulta brusco, las telas vaporosas están acordes con la posición que los personajes adquieren. El fondo se representa por arquitecturas clásicas envueltas de vegetación, la mula y el buey en un tercer plano. Adornan todo este conjunto unas nubes con querubines.

A ambos lados de la escena encontramos en las pechinas unas cartelas de rocallas sustentadas por tres ángeles cada una, las dos contienen inscripciones en latín referentes a la escena:

Cartela izquierda: *"Flores apparuerunt in terra nostra."* Cant 2 (Ya se muestran en la tierra los brotes floridos, Cant. 2,12)

Cartela derecha: *"Flores mei fructus honoris et honestatis."* Ecles 24 (Mis flores dieron sabrosos y ricos frutos, Ecles 24)

Estas inscripciones parecen estar realzando el sentido de la escena, su importancia para la religión católica.

#### 4.3.2. Huida a Egipto.

Al entrar al recinto, arriba, se encuentra por orden cronológico e histórico la segunda de las escenas principales, la Huida a Egipto.

Se dispone un paisaje con árboles a ambos lados y un río a la derecha, el burro y un copino blanco en tierra a la izquierda, en el centro de la escena hacia la izquierda, encontramos a San José, ofreciendo una rosa a la Virgen María que está a su derecha. Aquí San José ya adquiere protagonismo escénico. La Virgen lleva a Jesús niño en su regazo.



Ilustración 19. Huida a Egipto.



Ilustración 20. Pechina izquierda.



Ilustración 21. Pechina derecha.

La figura de la virgen se ve resaltada por el aura que corona su cabeza, destacando la importancia de su presencia en toda la composición.

La historia contaba que la huida fue a través de los desiertos, pero la leyenda transforma esta visión a modo de viaje placentero y que invita al descanso, en el cual las palmeras se inclinan ofreciendo sus frutos maduros y los arenales rompían en fuentes.

Respecto al riachuelo, la leyenda dice que: *"En el actual Matariyeh, lindante con el desierto descansó bajo un sicomorro o higuera estéril. A pocos pasos existe una fuente, la única agua dulce de todo el bajo Egipto, que, según la tradición, brotó gracias a las oraciones de la Virgen, fatigada del camino y abrasada de sed"*.

Lo adornan unas nubes con querubines, al igual que en la otra escena. Otras dos cartelas de rocalla se sitúan a ambos lados, sostenidas por ángeles que portan flores y rosarios.

Cartela izquierda: *"Quasi plantatio rosae in Jericho."* Ecles.24. (Como una planta de rosas en Jericó)

Cartela derecha: *"Rami mei honoris et gratiae. Ecle."* 24.22. (Mis ramos son de honor y de gracia)

Pertencen al Libro del Eclesiástico el cual se dedica a los elogios de la sabiduría.

### 4.3.3. La Piedad.

Se halla esta escena en el muro, debajo del Nacimiento justo enfrente de la puerta de acceso al recinto. En él se ve un bello marco dorado con rocallas en sus extremos superiores, abajo en el marco y arriba, todo enmarcado con unos cortinajes en color azul, adornados con galones dorados y flores. Este tipo de decoraciones nos recuerdan al estilo francés de Luis XV, con rocallas, telas aterciopeladas y el uso del dorado con colores básicos.



Ilustración 22. La Piedad.

En el centro de este cuadro artístico se ve la escena de la Piedad. Un paisaje montañoso enmarca el lugar de la muerte de Jesús donde podemos ver el madero, detrás de su madre la Virgen María.

Ella está sentada al pie de la cruz con cara de llanto, triste, mirando a las alturas del cielo y con su mano izquierda alzada como pidiendo u orando, la derecha la tiene en su pecho.

Jesús muerto se halla con el cuerpo apoyado en las piernas de su madre, sentado en una grada de piedra y ésta cubierta por una tela en color blanco aludiendo a su pureza, a sus pies encontramos dos ángeles lamentándose uno de ellos mira a María desconsolada y el otro coge la mano izquierda de Jesús. La posición del cuerpo y el movimiento, nos recuerda a obras de Juan de Juni o de Francisco Salzillo, este último tuvo conexión con Alborea, lo cual puede indicar que la autoría puede tener mano murciana.

María tiene en su pecho una espada clavada, hace referencia al primer dolor de los Siete Dolores de Nuestra Señora, el cual profetizado por Simeón sobre su hijo: *“Mira, éste ha sido destinado para ser caída y resurrección de muchos en Israel, y como signo de contradicción –y a ti misma una espada te atravesará el*

*alma-, para que se descubran los pensamientos de muchos corazones” (Lc 2, 22-35).*

Otros autores y referencias se decantan por el Quinto, Sexto u Octavo Dolor, y si miramos hacia la tradición Sevillana y andaluza se centran en el Quinto. Pero no entraremos en ese tema.

#### **4.3.4. La Asunción de la Virgen.**

La tercera escena que estudiamos está compuesta de una arquitectura clásica, cubriendo el fondo del muro. Aparece una pared lisa con cornisas y entablamento, en medio de este muro encontramos la escena enmarcada con un marco rectangular con los extremos semicirculares y las esquinas recortadas, todo adornado con rocallas, recuerda a la ornamentación propia del llamado estilo Luis XV, como en la anterior pintura de La Piedad. En los lados del muro pintado encontramos adornos con volutas y jarrones llenos de flores, culminados con cabezas de querubines. En la pintura vemos a la Virgen María



*Ilustración 23. La Asunción.*

ascendiendo a los cielos, en este panel le vemos con la túnica de color blanco, símbolo de pureza, en vez de encarnada como en las anteriores y el manto en azul. Cubre por encima de su cabeza un velo transparente flotante en el aire. La figura de María se ve rodeada de cabezas de querubines entre las nubes

Esta escena se complementa con dos cartelas de rocalla, en lo alto a los dos lados de la ventana del Camarín.



*Ilustración 24. Ventana.*

Cartela izquierda: *"Fulcite me floribus stipate me malis quia amore langueo"*. Ct, 2, 5 (Reconfortadme con flores, recreadme con manzanas, pues desfallezco de amor)

Cartela derecha: *"Videamus si floruit vinea si flores fructus parturiunt"* Ct, 7 (Veamos si floreció la viña, si muestran fruto las flores).

#### 4.3.5. Cúpula.

La cúpula está dividida en ocho segmentos mediante nervios con escaso volumen, éstos están pintados con grisallas de guirnaldas de flores con frutos y entre ellas óvalos con volumen imitado.

Toda se encuentra cubierta de nubes, entre ellas hay cabezas de querubines, vemos ángeles niños que vuelan, y otros que juegan con flores, algunos hacen



Ilustración 25. Sección de la cúpula.



Ilustración 26. Sección de la cúpula.

guirnaldas, otros están en posición de oración, vemos algunos que están como en conservación entre ellos o portando bandejas doradas repletas de rosas. La luz que emite el conjunto es maravillosa y envuelve la sala dándole cierta calidez.

#### 4.3.6. Símbolos Marianos de las pilastras.

En las pilastras encontramos unas interesantes representaciones, son caras de hombres con un aspecto como de grutescos de estilo renacentista y cara de fauno. Hay cuatro, las cuatro están adornadas con rocallas en tonos dorados y con cintas, dos de ellas coronadas con jarrones dorados y adornados con rocallas y ramos de flores. Las otras dos solo están decoradas a base de rocallas.

De sus bocas brotan ramos de tulipanes, peonías y rosas, con un trato delicado en su ejecución que recuerda a la pintura de bodegón de flores holandesa. Estas flores están inclinadas hacia los lados, del mismo brote penden cordones rojos que sujetan cada una de las cuatro un tondo ovalado con el marco dorado. Dentro de los tondos se representan cuatro símbolos marianos, alusivos a la imagen de la Virgen. Encontramos este tipo de simbología muy extendida en la pintura de Juan de Juanes y la de su padre Vicente Macip, de la cual podemos estudiar las aquí representadas. De los cuatro símbolos sólo tres se pueden leer: El Cedro del Líbano, La Ciudad de Dios y la Puerta del Cielo.



Ilustraciones 27, 28, 29, 30. Pilastras con símbolos Marianos.

La parte baja de los tondos está ilegible por completo, algún dibujo indica que habría rocallas y las cintas continuarían.

#### **4.3.7. Vano de conexión entre las dos capillas.**

El último de los muros decorados corresponde a la zona que conecta las dos zonas en las cuales recibe culto la Virgen del Rosario. Desde la capilla de Nuestra Señora del Rosario que está dentro de la nave lateral izquierda de la iglesia vemos la talla de la titular y detrás de ésta hay un arco tapado con una tabla de aglomerado.

En origen esa tabla no existía, fue instalada por unos franciscanos instalados en el pueblo durante un tiempo, en su lugar y según constata la gente mayor del pueblo, estaba la imagen con un vitral a sus espaldas. A través de este vitral se podía ver desde la iglesia el Camarín de la Virgen con sus pinturas, siendo el conjunto completo y coherente.

Desde dentro del propio Camarín vemos que la decoración está diseñada claramente para enmarcar una imagen, pues carece de marcos, rocallas o arquitectura alguna. Vemos unos cortinajes en tonos azules, con flores doradas y galones del mismo color, están sujetos por ángeles desde lo alto y como remate del conjunto vemos al Padre Eterno rodeado de un aura dorada entre las nubes, el cual presencia toda la escena.



Ilustración 31. Vano de conexión.



Ilustración 32. Padre Eterno.

**4.3.8. Decoraciones de la puerta de acceso.** La puerta presenta unas decoraciones para embellecer los muros que la rodean, pues no hay lugar para escenas. Está enmarcada con una arquitectura clásica en tonos grises, adornada en las pilastras con rocallas doradas y el fondo en un color azul muy suave.



Ilustración 33. Puerta de acceso. Daños y decoraciones.

Coronando la parte superior vemos una cartela de rocalla pero a modo de decoración, sin inscripciones.

#### **4.3.9. Decoraciones de los intradósos, pilastras y entablamentos.**

La decoración de estas zonas está basada principalmente en guirnaldas de frutas y flores, adornadas con lazos y cintas. Están dentro de cenefas que no son continuas, sino que están segmentadas y entre ellas hay óvalos o rocallas.



Ilustración 34. Detalle Intradós.



Ilustración 35. Entablamento.

Todo está pintado con la misma técnica a la grisalla, quedando el conjunto con las demás pinturas muy integrado. No destacando excesivamente sin quitar protagonismo a lo que verdaderamente lo tiene.

Toda la pintura que observamos es un temple, sabemos esto por las características de las zonas degradadas, propias de esta técnica.

El cromatismo del conjunto es bello y agradable para el espectador, con una gama de colores suaves y cálidos. Las nubes tienen un aspecto algodonoso que invita al deleite, con tonos grises, crema, azul claro, están en sintonía con los



Ilustración 36. Pilastra.

ropajes de los personajes, las flores de los ángeles y el dorado de las rocallas y marcos.

Las rocallas, frutas, flores y demás ornamentos están tratados como es conveniente con sus luces y sombras, pero además de ello destacan los grafismos usados para dar más profusión a las sombras, nos recuerda a los grabados con trazos entre cruzados en dos o varias direcciones.

#### ***4.3.10. Descripción cromática.***

En cuanto a los colores empleados en la realización de las pinturas tratadas cabe destacar la delicadeza de los tonos, sin grandes altibajos y agradables a la vista, algo propio de la pintura de estilo rococó. Las carnaciones de los ángeles y santos son delicadas, pálidas, sin cambios bruscos de tonalidad, con las mejillas sonrosadas al igual que las rodillas y codos, aspectos propios de la pintura barroca y que aquí aún podemos ver reflejado en el nuevo estilo. En cuanto a los ropajes y telas de las composiciones vemos que hay una armonía en general, predominando los colores azules, tierras, ocres, rojos y rosados, guardan consonancia con el cromatismo de toda la capilla. La arquitectura simulada está en color grisáceo y los intradoses y pilastras en un agradable azul claro, podríamos decir que son colores pastel, suaves.

## 5. ESTADO DE CONSERVACIÓN.

El conjunto de las pinturas está relativamente en buen estado. Por una parte tenemos una superficie pictórica que no se ve alterada en cuanto al aspecto cromático, pues al perder pronto la utilidad religiosa no ha sufrido el ataque de partículas procedentes del humo de los inciensos y cirios. En el estudio visual realizado apenas se veía polvo depositado en superficie, por tanto podemos decir que no tienen suciedad superficial.

Por otro lado sí vemos la pérdida de material pictórico en forma de pulvurulencias y en lugares concretos.

Ahora haremos un análisis de daños:

### 5.1. AMBIENTALES.

Hay zonas en las que el muro ha acumulado humedad o ha recibido las filtraciones adecuadas para que esto suceda. En la cúpula por ejemplo, encontramos unos desprendimientos del mortero que hace de base para la pintura, quedando en el aire y dejando ver los morteros de base para éste. Estos desprendimientos están en torno al pinjante, dañado seriamente y habiendo perdido el 80% aproximadamente del oro fino original.

Esto es debido a que las cubiertas se encontraban en un estado lamentable y permitió la entrada de agua en gran cantidad. En esa zona encontramos también pérdidas de la película pictórica, habiendo ángeles sin cabeza, quedando una sutil capa de color, otros casi perdidos. Otro foco de humedades es la ventana, por la cual vemos que ha accedido el agua, evidente presencia de escorrentías.

En las escenas principales de los muros vemos pérdidas de película pictórica en diferentes niveles de intensidad. En La Piedad vemos que la cara de la Virgen María y la de Jesús se hallan casi perdidas, insinuándose entre veladuras y sinopias. Esto ocurre en el Nacimiento y en la Huida a Egipto con diferentes estadios de gravedad, al igual que en las demás ornamentaciones, las pechinas son de los pocos lugares donde podemos afirmar que aún se conserva el total de las obras.

### 5.2. ANTRÓPICOS.

El vano de conexión de los dos recintos tiene toda su parte baja perdida por completo, seguramente debido a las humedades producidas por la capilaridad de los muros, pero aquí encontramos acciones desafortunadas que han provocado esta ascensión de humedad. Hay un zócalo moderno que está en sustitución del antiguo no permite que éstos transpiren debido al cemento que



Ilustración 37. Detalle "1953"

lo adhiere, nada compatible con los yesos originales. Además vemos al pie del vano unos enlucidos de una calidad deficiente a base de cemento que tapan algún hueco que se realizó, no sabemos con qué función, le han dado una capa de pintura al esmalte y bajo de él pasa un cable de luz.



*Ilustración 39. Vista de la puerta y zócalo.*

Esta pérdida por capilaridad se repite en menor medida por todo el perímetro del muro justo cuando entra en contacto con el zócalo cerámico.

En el muro donde está la Asunción de la Virgen vemos que se ha instalado una especie de alacena de madera con marco. Aquí se picó el muro sin respetar en absoluto el conjunto, el marco que recoge la escena se ve en su parte inferior perdido por completo y junto a él las rocallas o motivos decorativos.

Creemos que los pies de la Virgen desaparecieron, pues la nube donde se encuentra ella está justo en esa parte, ahora enlucida, sin película pictórica original. La cara de la figura está arrasada al igual que la de un querubín que hay a su derecha, puede que cuando se usó como almacén apoyaran tabloneros u otros objetos en la pared, provocando estas graves pérdidas. Además vemos alrededor rallas he incisiones, firmas, y un "1953", como ejemplos.

Otro daño gravísimo lo encontramos justo encima de nosotros cuando entramos al Camarín. Se trata de un cableado que se realizó hace pocos años para conducir los mismos hacia el cuadro de luces que iluminan las pinturas, el propio cuadro se encuentra instalado justo en el lugar donde se encontraban unas rocallas que enmarcan la puerta. Cerca de esta zona hay enchufes.

Por último encontramos un zócalo en todos los muros, del cual ya hemos hablado. Éste sustituye a uno anterior de hechura valenciana y fechado a finales del siglo XVII, tristemente desapareció hará 40-50 años. En sustitución de aquel, pusieron el actual, inapropiado por completo.

### 5.3 ESTRUCTURALES.

Las grietas, algo común en los edificios debido a asentamientos, son presentes en los muros, no presentan una gravedad extrema.

Las siguientes causas que provocan pérdidas son las antrópicas, éstas son las más agresivas según nuestro criterio.

Hemos de tener en cuenta un factor importante en cuanto al estado de la estructura del conjunto del edificio. La cimentación se halla entre dos zonas de estrato diferenciados: roca y arcilla. La parte que está sobre la roca es toda aquella que da al sureste, la que está sobre un suelo falso arcilloso es la zona noreste. Estas arcillas han provocado movimientos en el edificio a lo largo de los siglos, más específicamente a lo largo del siglo XX, apreciándose grietas alarmantes en la fachada norte y en la media naranja. Esto ha afectado en mayor o menor medida a todo el edificio y por tanto se tuvo que llevar a cabo una restauración de urgencia en la cual se llevaron, entre otros, los siguientes puntos:

- Consolidación de las cubiertas y cimientos.
- Refuerzo de cimientos.
- Restauración de los pilares centrales.
- Cámaras de aire bajo el suelo para quitar las humedades por capilaridad.

## 6. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.

Los objetivos principales a los que hemos llegado para esta propuesta van enfocados principalmente a consolidar la película pictórica del conjunto, dar estabilidad a aquellas zonas donde el mortero contiene abolsamientos que corren peligro de desprenderse. La limpieza sería mecánica en caso de haber zonas que lo precisen. Por último resolver todas aquellas actuaciones que desvirtúan el conjunto, ya sea la alacena, los cableados, enchufes, etcétera, y buscar la solución más adecuada de las que se propondrán.

La problemática que presenta la obra no es excesivamente compleja y los tratamientos requeridos son relativamente sencillos, con pocas dificultades técnicas. A continuación enumeramos los procedimientos que proponemos:

### Tratamientos de consolidación:

- Consolidación de la película pictórica.
- Consolidación de los morteros y grietas.
- Consolidación del oro.

### Tratamientos de limpieza:

- Limpieza mecánica de la superficie pictórica, si es preciso.
- Limpieza mecánica de cornisas.
- Limpieza química de la superficie dorada.

### Tratamientos de estucado y reconstrucción:

- Estucado de lagunas.
- Estucado de lagunas en el oro.
- Reconstrucción del muro donde se eliminó.

### Tratamientos de reintegración cromática:

- Reintegración cromática de lagunas.
- Reintegración del oro perdido.

## 6.1. TRATAMIENTOS DE CONSOLIDACIÓN.

Dentro de la fase de consolidación se realizarán tanto los procesos consistentes en la fijación superficial y cohesión de la policromía original y de las partes doradas, como la consolidación interna de los revoques constituyentes de la estructura mural y las grietas.

### Consolidación de la película pictórica.

Analizando los daños producidos en la pintura y la naturaleza de ésta, debemos encontrar los métodos adecuados para su intervención y tratamiento. Se trata de una pintura mural al temple sobre una base de yeso. Tenemos que tener dos factores en cuenta, la sensibilidad del temple al agua, ya sea de cola, huevo, caseína, y la higroscopicidad del yeso. El yeso como sabemos tiene un nivel alto de higroscopicidad así pues en algunas zonas no es conveniente aplicar demasiada humedad.

Tradicionalmente para este tipo de pinturas se han venido usando las resinas sintéticas tanto en solución como en emulsión acuosa, como son el *Paraloid B72*<sup>®11</sup> o el *Acril 33*<sup>®12</sup>.

Estos dos productos tienen muchas cualidades para fijar las pinturas y devolverles la cohesión perdida y protegerlas, pero tienen también inconvenientes que cabe remarcar aquí: pérdida de flexibilidad con el paso del tiempo, cambios cromáticos, capas quebradizas, insolubilidad, cambio del índice de refracción.

Como alternativa a los polímeros sintéticos, proponemos el posible empleo de otros materiales como el Funori<sup>13</sup>, producto natural de origen orgánico,

---

<sup>11</sup> El *Paraloid B72*<sup>®</sup> es una resina acrílica compuesta por un copolímero orgánico sintético a base de acrilato de metilo y metacrilato de etilo. Se presenta como resina sólida en forma de perlas transparentes. Tg: 40°C. Peso molecular: oscila en torno a 70.000. Soluble en acetonas, ésteres, éteres, hidrocarburos clorurados e hidrocarburos aromáticos.

<sup>12</sup> El *Acril 33* es un polímero orgánico sintético acrílico en dispersión acuosa, distribuido por la empresa CTS. El Acril 33 tiene un pH de 8-9. Tras su secado, la película que forma es transparente, tiene una buena resistencia a los rayos UV y buena estabilidad ante los cambios de pH. Este producto tiene buenas propiedades adhesivas y se emplea en procesos muy variados de la restauración: como consolidante y fijativo de capas pictóricas.

<sup>13</sup> El Funori se prepara de la siguiente forma. Se aclara 1gr de Funori en agua destilada, quitando a continuación el exceso de agua. Después se pone en remojo este Funori en 150cc de agua, por lo menos 6 horas a temperatura ambiente. Se tira el agua sobrante y se aclara varias

mucílago procedente de tres tipos algas marinas, previa realización de pruebas para determinar su viabilidad. El funori se suele usar como consolidante de películas pulverulentas y con problemas de cohesión. Tiene las ventajas de que no altera las propiedades cromáticas de las pinturas donde se aplica, no produce brillos, como inconveniente cabe decir su bajo poder fijativo, que creemos que haciendo las pruebas pertinentes es posible encontrar una proporción adecuada que nos de los resultados deseados. No obstante, hay que tener en cuenta que este material es relativamente caro.

Otro producto que se viene usando recientemente para pinturas murales con problemáticas de este tipo, se trata del Aquazol 500®, aunque deberán realizarse las pruebas previas pertinentes para determinar el comportamiento de este producto en estas pinturas.

#### **Consolidación de los morteros.**

Para consolidar los muros en aquellas zonas donde vemos abolsamientos o separación de estratos, recurriremos a los morteros de inyección. Tenemos varias opciones en este campo, haremos un análisis y nos decantaremos por aquella que veamos más apropiada respecto a las condiciones y características del muro a tratar. A continuación se muestran las opciones:

Las propiedades que idealmente debería tener un mortero de inyección son:

- 1- Buena inyectabilidad.
- 2- Bajo contenido en sales solubles.
- 3- Características físicas y mecánicas similares al original.
- 4- Baja hidrorrepelencia.
- 5- Estabilidad dimensional.
- 6- Buen fraguado sin humectación previa excesiva.
- 7- Tiempo de fraguado adecuado.
- 8- Ausencia de segregación/sedimentación.
- 9- Estabilidad.



Ilustración 40. Morteros con abolsamientos abiertos.

---

veces. A continuación, se calienta al baño maría durante 30-60 minutos, removiendo de vez en cuando y sin que llegue a hervir. Por último, se filtra con una gasa varias veces. Se aplica en frío.

#### 10- Reversibilidad.

En este caso posiblemente se recurrirá a un mortero de inyección de preparación comercial por su comodidad, como el PLM-I<sup>14</sup>. Este tipo de materiales tienen propiedades de secado/fraguado y adhesión muy buenas, y la preparación y uso es muy rápido. En otros casos se recurrirá a la elaboración propia de un mortero tradicional a base de cal.

Otra opción es el empleo de yeso, ya que el mortero original es también de yeso,

No es habitual emplear yeso, por su rápido fraguado

De los productos que se nos muestran en el mercado hemos escogido dos, los que se han probado y experimentado sus cualidades, éstos son:

- Yeso. (sulfato cálcico)<sup>15</sup>
- PLM-I®

#### Sulfato Cálcico Hidratado

Trabajaremos con el yeso sin proporciones, pues no hay una medida exacta para poder decidir si es la óptima, depende de varios factores. Realizaremos una mezcla más aguada de lo normal, pues de lo contrario no podría introducirse por la cánula de la jeringuilla.

Como componente para dar mayor adhesión y cohesión podemos añadirle Acril 33® en la proporción adecuada.

Previo al trabajo de inyección del mortero debemos acondicionar la oquedad mediante una preparación de agua y alcohol en igual proporción, se inyectará en la zona a tratar. Con esto queremos conseguir que cuando se inyecte el

---

<sup>14</sup> PLM I: Nombre comercial de una gama de morteros de inyección para la restauración de pintura mural y mosaicos. Los diferentes PLM se presentan en forma de polvo blanquecino y están compuestos por aglomerantes hidráulicos, cargas y otros aditivos no especificados.

<sup>15</sup> YESO: Es un producto en polvo obtenido por calcinación y molienda de la piedra de yeso, que está compuesto por varias fases anhidras o hemihidratadas del sistema sulfato cálcico - agua y que, al amasarse con agua, tiene la propiedad de poder endurecer mediante un proceso físico-químico, denominado fraguado. El producto en estado plástico formado por la mezcla del yeso y el agua se denomina pasta de yeso y si se le añade arena o carga, se llama mortero de yeso.

mortero nos aseguremos que se expande por todos los rincones y se adhiere perfectamente. Si no realizáramos este proceso la inyección del mortero sería inútil, pues el muro está seco y absorbería el agua de la preparación, perdiendo sus propiedades de adhesión y secado correcto. En este mortero podemos añadir, como en el anterior, Acril 33® para conferirle las mismas propiedades extra.



Ilustración 41. Capitel donde se aprecia el oro afectado.

### Consolidación del oro.

Las zonas que están doradas, cornisas y capiteles, se encuentran en un estado lamentable, repletas de faltantes de oro junto con el aparejo previo y obvio, el bol. Lo que queda de oro está levantado en gran parte, encontrando escamas sujetadas por apenas centímetros, corriendo alto riesgo de desprendimiento.

Para tratar de devolver al sitio estas escamas vamos a recurrir al Acril 33®, con la proporción más adecuada que determinen las pruebas previas. Previa a la aplicación del adhesivo debemos humectar la zona con agua y alcohol al 50% para reducir la tensión superficial y permitir un mejor agarre del producto y expansión. Debemos prestar atención, pues si vemos que se reblandece mucho la humectación no se realizará.

Si es necesario utilizaremos la aplicación de calor mediante espátulas calientes, así aceleramos el secado evitando cambios de dimensión de la escama.

## 6.2. TRATAMIENTOS DE LIMPIEZA.

### Limpieza mecánica de la superficie pictórica.

Se hará una limpieza mecánica donde se pueda, hay que tener en cuenta la pulvulencia de la pintura que nos impide hacer un limpieza mecánica exhaustiva, más profunda. La superficie pictórica, después de realizar un análisis visual, descartamos la posibilidad de que precise una limpieza mecánica. Tal vez

en zonas como la ventana donde podemos ver las escorrentías producidas por la lluvia que ha llegado a filtrarse en ocasiones, vemos depósitos arcillosos y con restos del mortero original. Nos ha resultado imposible acceder a esa altura, pero en caso de que así fuera realizaríamos una retirada de los depósitos mecánicamente. Para este proceso de limpieza se empleará pincelería de diferentes tipos, escalpelos, bisturí y aspirador.

### **Limpieza mecánica de cornisas.**

La parte superior de las cornisas al ser un lugar inaccesible y el cual se le presta poca atención debido a que visualmente no se puede controlar, acumulan una cantidad de suciedad importante. La retirada de estos depósitos es importante, pues en presencia de humedad puede provocar otro tipo de daños como puede ser la proliferación de microorganismos o manchas producidas por hongos al haber presencia de colas animales. Para retirar esta suciedad son necesarios pinceles o brochas y aspirador.

### **Limpieza química de la superficie dorada.**

En un primer análisis visual podemos ver que la superficie dorada contiene una capa de corla de color amarillento por encima. Esto es propio de la época en que se construyó el camarín, probablemente sea una plata fina coloreada. Las corlas, barnices hechos a partir de goma laca y alcohol, pierden sus propiedades con el paso del tiempo, haciéndose más insolubles, perdiendo el color original y haciéndose oscuras, además de acumular en su superficie una capa de polvo o concreciones que desvirtúa su visión idónea.

Para ello, realizaremos una retirada del producto alterado, pues no interesa la limpieza de éste al no poder devolverle sus propiedades primigenias. Para ello realizaremos una limpieza química básica. Para ello se empleará agua desionizada, alcohol isopropílico e hisopos de algodón. Realizaremos una mezcla de los dos disolventes al 50%, pues en una proporción menor de alcohol no creemos que retire la película de goma laca.

### **6.3. TRATAMIENTOS DE ESTUCADO Y RECONSTRUCCIÓN.**

#### **Estucado de lagunas.**

Las lagunas serán estucadas con un material similar al de la consolidación de las grietas, como por ejemplo la Polyfilla Powder Interior®, ya que al no fraguar nos permite realizar un estucado adecuado, sin problemas de tiempo y con unos resultados de alisado magníficos. Tiene unas condiciones óptimas para la posterior reintegración cromática.

Para la aplicación del producto debemos limpiar mecánicamente con pincel la zona a humectar, el mojado será con agua y alcohol en proporción 1:1 mediante una esponja natural, si es necesario se repetirá la aplicación de humedad, pues no queremos que absorba el agua del estuco y que éste caiga debido a un agarre deficiente. La preparación será idéntica a la que usaremos en el sellado de grietas, dos volúmenes de estuco en dos volúmenes de agua, modificando al gusto o necesidad.

El estucado será a nivel y en este caso es primordial no manchar la pintura original ya que ésta no admite limpiezas húmedas.

#### **Estucado de lagunas en el oro.**

Para el estucado de las lagunas presentes en zonas de dorados pensamos que será mejor realizarlo con yeso tradicional, pues sabemos que el comportamiento con el oro y la preparación del bol y la templa tienen buena respuesta y adaptación. Se realizará un estucado a nivel, si es necesario se lijará hasta conferirle la misma porfa que posee la cornisa o capitel. Para ello usaremos sulfato cálcico hidratado, agua desionizada, alcohol isopropílico, y material diverso para su manejo.

#### **Reconstrucción del muro donde se eliminó.**

Encontramos una zona del camarín que tiene una intervención totalmente desafortunada pues además de haberse perdido la policromía del muro, en éste se ha realizado una oquedad para albergar una alacena. La propuesta en este caso es eliminar el mueble que está ubicado ahí y reconstruir el muro. Es una cuestión que deberíamos analizar más profundamente, sus posibilidades, inconvenientes, y demás.

Creemos que lo adecuado sería realizar un relleno del muro con materiales similares a los originales, para mantener los parámetros de humedad y la

transpiración del mismo, debe ser roca rojiza, idéntica a la que se usó en la construcción del resto del edificio y encima de ésta ladrillo cocido con su enlucido de yeso. Para verificar se realizarán pruebas y un análisis visual una vez retirado el mueble. Habrá que investigar más al respecto de las posibilidades que reclama esta zona para poder realizar una intervención óptima y poder devolverle al conjunto su lectura.

#### **6.4. TRATAMIENTOS DE REINTEGRACIÓN.**

En este caso utilizaremos la técnica del *tratteggio* modulado. Realizaremos unas pruebas en el muro sobre una muestra de Polyfilla aplicada en la jornada anterior, pudiendo ver así su evolución durante el secado y comportamiento con el material.

La abstracción cromática es una técnica que consiste en la realización de líneas en cuatro colores: amarillo, cian, magenta y negro, puestos desde el más claro y cálido al más oscuro. Serán realizadas de manera que en algún punto entre ellas se crucen, haciendo así vibrar los colores. Este cruzamiento entre líneas se consigue inclinando hacia izquierda y derecha las líneas levemente, propio de la técnica.

Para las zonas que presentan lagunas de gran tamaño, hemos decidido que se realizará una tinta plana general para poder ajustar mejor los colores mediante *tratteggio* modulado, ajustándolo a los tonos circundantes. Para su realización necesitaremos colores al agua (*Gouache*), hiel de buey para reducir la tensión superficial de la laguna, además del material oportuno para poder llevar a cabo esta tarea.

##### **Reintegración del oro perdido.**

La reintegración de las zonas perdidas de oro llevará otros procesos necesarios a parte del propio dorado con láminas, como es la preparación del bol y la templa.

##### **Reintegración volumétrica en cornisas.**

Para este punto de las intervenciones realizaremos reintegraciones volumétricas con yeso tradicional, pues es lo mismo que encontraremos en las cornisas y capiteles. No será tarea dificultosa, pues el volumen perdido no es excesivo y por tanto no precisaremos de métodos de fijación extra como pueden ser varillas de fibra de vidrio. Aunque si alguna parte precisara, se le añadirían las varillas comentadas.

## 7. CONSERVACIÓN PREVENTIVA.

Una vez realizada la propuesta de intervención, es conveniente hablar de conservación preventiva tanto si se lleva a cabo la restauración como si no. Es importante que se mantengan ciertos parámetros estables, como son humedad, temperatura, posibles contaminantes y como no, la iluminación.

Las recomendaciones son las siguientes:

### **Temperatura.**

El camarín tiene una temperatura que oscila entre los 20 y 25 grados centígrados, por tanto debe mantenerse ésta para no alterar las propiedades de las pinturas murales. Ilumina el interior una ventana, que al parecer, nunca se ha abierto o al menos en el último medio siglo, ello propicia que se mantenga una temperatura que no llegue a los 30 grados, el grosor de sus muros propicia esta estabilidad. En esta zona geográfica los contrastes térmicos son bruscos, pudiendo tener diferencias de hasta 20 grados en un día.

Sería recomendable, pues, el control de esta ventana para que no altere la temperatura. Por otro lado las fuentes de luz aquí presentes en focos de luz blanca, deben controlarse debido al exceso de calor que emanan y su cercanía a ciertas partes del muro.

### **Humedad.**

La humedad ambiental que hay en el camarín oscila entre un 40% y un 60%, esto depende del día, en el término municipal se han registrado mínimos de 20-15% de humedad relativa. Debemos mantener estos parámetros por la naturaleza de la técnica, la cual está afectada por excesos de la misma humedad<sup>16</sup>.

No podemos alterar mediante excesos de calor por focos o por hábitos no comunes como es abrir la sala más de lo normal, la ventana, incluso exceso de visitas, aumentarían esos picos considerablemente.

### **Iluminación.**

Creemos que la sala posee una iluminación obsoleta, instalada en los años 90, que afecta con un exceso de temperatura a zonas puntuales de los muros aquellas veces que se encienden, como son por ejemplo las pechinas, que

---

<sup>16</sup> VAILLANT CALLOL, M., VALENTÍN RODRIGO, N. y DOMÉNECH CARBÓ, M. T.; *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural.*

reciben la luz de pleno a pocos centímetros. Por otro lado el cableado para poder realizar la instalación alteró zonas, degradó otras, llegando a puntos de irreversibilidad. Para este tipo de técnicas se recomienda un máximo de 150-180 lux.

Vemos oportuno que se retire esta iluminación y se instale un sistema de iluminación LED, este tipo de iluminación apenas emite calor y radiaciones dañinas para las obras de arte, además de para las personas. El coste económico, a día de hoy es alto en cuanto a instalación, más si contamos que es un monumento, como ventaja vemos que su durabilidad es alta y el gasto de funcionamiento bajísimo. Pasado un tiempo resulta más rentable que los sistemas tradicionales.

### **Contaminación.**

Alborea cuenta con apenas 750-800 habitantes censados, de los cuales unos 600 habitan el pueblo, la cantidad de vehículos particulares que pueden circular en el entorno de la iglesia es muy bajo, siendo así la polución casi inexistente. Aun así, es recomendable siempre tener unas medidas de control de polución, como ya se ha mencionado en puntos anteriores el acceso de humedad y calor al recinto está por medio de una ventana y la puerta de acceso. Éstos no deben cambiar su función. Mientras la ventana se mantenga cerrada y la puerta de acceso se siga usando con la regularidad que viene teniendo, no debemos preocuparnos.

## 8. MEDIDAS RESTRICTIVAS.

Como medidas restrictivas, las cuales consideramos oportunas para evitar el deterioro de las pinturas ahora y cuando estén restauradas en un futuro, citaremos los siguientes:

- Evitar, como hasta el momento, el acceso masivo de personas.
- Evitar tocar los muros para no engrasar ni deteriorar.
- No fijar carteles como los detectados en las visitas.
- No apoyar objetos como guiones de cofradía o similar, como vimos en las visitas al recinto.
- No introducir alimentos.
- Evitar el uso de cirios e incienso.
- Procurar no abrir la ventana que ilumina el recinto.

## 9. CONCLUSIONES.

Hemos abordado un estudio técnico y diagnóstico del Camarín de la Virgen del Rosario conforme a los medios y posibilidades a los cuales hemos podido recurrir. Se nos quedan muchos aspectos por detallar, los cuales están pendientes ampliar en un futuro próximo, así como la toma de datos más fiables, catas de las zonas doradas, composición del muro y estado de la cúpula.

Este trabajo posibilita la investigación más allá de lo editado hasta el momento, publica y da a conocer una capilla que hasta ahora pasaba desapercibida, con un uso indebido. Sirva por tanto como medio para su puesta en valor.

Por otro lado creemos que ha sido un estudio muy enriquecedor, conociendo más sobre las técnicas de pintura mural al seco. Enriquecedor también por haber estudiado la historia de la villa de Alborea, desconocida para muchos y gran reveladora del por qué su iglesia es así, sus fases constructivas, artistas involucrados, etc.

## 10. BIBLIOGRAFÍA.

ANÓNIMO. A.H.N. *“Quentas tomadas a los mayordomos de la fábrica de los años 1616 hasta 1662”* Parroquia de Nuestra Señora de la Natividad. Libro de Fábrica. Alborea. Ps. 91.

ANÓNIMO. A.H.N. *Sección Clero. Libro 53. Datos tomados del libro de la Cofradía del Rosario donde se asentaban los nuevos cofrades desde 1730 a 1789.*

ANÓNIMO. A.H.N. *Sección Clero. Libro 50. “Libro de cuentas de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario que este lugar tiene, siendo mayordomo Martín Pérez Fonte, vecino de este lugar de Alborea, que toma principio en veinte días del mes de Octubre, año de 1774.* p. s/n.

ANÓNIMO. *Libro de Fábrica del 1718 a 1850*, p. 3.

CARRIÓN ÍÑIGUEZ, J. D. *Alborea, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Natividad, Catedral de la Manchuela. Estudio Histórico-Artístico.* [Sin editorial] Casas Ibáñez, Albacete. 1998.

GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: *“Del Barroco al Neoclasicismo 1600-1800” “dos siglos de arte en la provincia de Albacete”* Boletín Informativo Cultural de la Provincia de Albacete, nº 17, 1975.

GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: *“Noticias sobre una obra perdida de Francisco Salzillo en Alborea”* AL-BASIT, nº 10 Diciembre, 1981.

MATEO LÓPEZ: *“Memorias Históricas de Cuenca y su Obispado”*

SÁNCHEZ FERRER, Juan: *“Nuevas aportaciones al estudio de la Iglesia Parroquial de Cenizate”*. P. 17

Texto proporcionado por Sinforiano González Lozano, concejal del Ayuntamiento de Alborea.

VAILLANT CALLOL, M., VALENTÍN RODRIGO, N. y DOMÉNECH CARBÓ, M. T.; *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural.*