

TFG

ESTUDIO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES DE DIONÍS VIDAL DEL TRASAGRARIO DE LA IGLESIA PARROQUIAL NTRA. SRA. DE LA MISERICORDIA DE CAMPANAR.

Presentado por Delia Todolí Román
Tutor: Mercedes Sánchez Pons

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Curso 2015-2016



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Considerada Bien de Interés Cultural por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Generalitat Valenciana desde el 28 de septiembre del año 2007, la Parroquia Ntra. Sra. De la Misericordia de Campanar alberga gran cantidad de bienes patrimoniales entre sus paredes, siendo el más desconocido de todos ellos las pinturas murales, realizadas por Dionís Vidal sobre el año 1700, en el trasagrario de esta iglesia.

El presente trabajo de final de grado se centra en realizar un breve estudio iconográfico, compositivo y estilístico previo a un análisis del estado de conservación, lo más completo que ha sido posible con los medios y permisos disponibles, de la obra pictórica de Vidal en el trasagrario, la cual muestra un nivel avanzado de degradación a pesar de restauración parcial que se realizó en la obra en el año 2009.

Este proyecto tiene la finalidad de servir como base para una posterior propuesta de intervención y restauración de las pinturas, con el fin de llegar a mostrar al público este bien patrimonial en todo su esplendor.

PALABRAS CLAVE: Dionís Vidal, Ntra. Sra. De la Misericordia de Campanar, trasagrario, pintura mural, estado de conservación.

ABSTRACT

Considered of Cultural Interest by the General Directorate of Cultural Heritage of the Generalitat Valenciana since the 28th of September 2007, the parish of Our Lady of Mercy of Campanar hosts a large quantity of assets within their walls, being the least known of all of them the mural paintings, made by Dionís Vidal about the year 1700, in the retrochoir of this church.

The present Final Grade work focuses on doing a brief iconographic, compositional and stylistic study prior to an analysis of the state of conservation, as comprehensive as possible, of the pictorial work in the retrochoir, which shows an advanced level of decay, despite the partial restoration that took place in the work in 2009.

This Project aims to serve as a basis for a subsequent proposal of intervention and restoration of the paintings, in order to get to show to the public this heritage property in all its glory.

KEYWORDS: Dionis Vidal, Our Lady of Mercy of Campanar, retrochoir, mural painting, state of conservation.

AGRADECIMIENTOS

Dar las gracias en primer lugar a Don Rafael Albert Serra por su predisposición y su interés por mantener en buen estado de conservación la iglesia de Campanar, lo que me ha permitido realizar este trabajo tan interesante. A Català Restauradors S.L. por permitirme acceder al documento no publicado, que ha facilitado en gran medida la realización de este proyecto final de carrera.

Gracias a mi tutora, Merche, por compartir conmigo todos sus conocimientos con infinita paciencia.

Y gracias a todas y cada una de las personas que en algún momento de esta maravillosa carrera me han ayudado, apoyado y animado a seguir adelante.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
OBJETIVOS.....	6
METODOLOGÍA.....	7
1. CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES.....	8
1.1. Ubicación y entorno.....	8
1.2. Inmueble: Parroquia de Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar.....	8
1.3. Trasagrario.....	11
2. PROYECTO PICTORICO.....	15
2.1. Autor.....	15
2.2. Iconografía.....	16
2.3. Composición del conjunto pictórico.....	21
3. TÉCNICA DE EJECUCIÓN PICTÓRICA.....	24
4. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y CAUSAS DE ALTERACIÓN.....	29
4.1. Restauración 2009.....	29
4.2. Agentes de deterioro.....	31
4.3. Estado de conservación actual.....	32
CONCLUSIONES.....	39
BIBLIOGRAFÍA.....	41
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	43
ANEXOS.....	47

INTRODUCCIÓN

Sometidas en múltiples ocasiones a diversos estudios de diferentes ámbitos, las pinturas murales realizadas por Dionís Vidal en el trasagrario de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Misericordia ubicada en el barrio valenciano de Campanar son una muestra de pintura barroca valenciana, típica de la época.

En la actualidad existe un interés activo, por parte del párroco de la iglesia, Don Rafael Albert Serra, por mantener en buen estado de conservación los diversos bienes culturales que alberga la parroquia, y es por ello por lo que este trabajo de fin de grado se ha centrado en realizar un análisis tanto de la pintura mural que alberga el trasagrario, como de los agentes de deterioro y las patologías que causan la avanzada degradación de estos murales, ya que fueron intervenidos por Català Restauradors S.L. en el año 2009, y se desconoce la causa que ha llevado al mal estado de conservación en el que se encuentran en la actualidad.

Con el objetivo primordial de conocer los principales daños y deterioros de la pintura mural, el trabajo se ha dividido en cuatro partes diferentes, sin incluir las conclusiones finales obtenidas tras la realización del estudio.

En la primera parte se ha realizado una breve contextualización tanto de la ubicación como de la historia del inmueble que contiene las pinturas murales.

La segunda parte se centra de lleno en el proyecto pictórico, conociendo a su autor y ayudando a entender la función que tienen las pinturas murales en la estancia donde se encuentran localizadas.

En la tercera parte, mediante un estudio organoléptico de la obra, apoyado en los análisis químicos del informe de la restauración realizada en 2009 por Català Restauradors S.L., se llega a comprender el tipo de técnica pictórica que utilizó Dionís Vidal para la realización de estas pinturas.

Finalmente, en la cuarta parte, se habla más extensamente sobre la restauración llevada a cabo en el 2009, los agentes de deterioro que han ocasionado la degradación del mural en este tiempo y el estado actual en el que se encuentra la obra.

OBJETIVOS

El propósito general que busca el presente trabajo de final de grado es determinar el estado de conservación de las pinturas murales situadas en el trasagrario de la Iglesia Parroquial *Nuestra Señora de la Misericordia* de Campanar, llevadas a cabo por el pintor valenciano Dionís Vidal, realizando un estudio para identificar las causas de los principales daños y deterioros de la pintura mural.

Con el fin de obtener suficiente información para realizar una hipótesis sobre el envejecimiento de la obra y las posibles causas de alteración, ha sido necesario desarrollar los siguientes objetivos secundarios:

- Establecer un marco histórico-artístico de las pinturas, llegando a conocer el inmueble y la estancia que las contiene, el autor al que le fueron encargadas y la iconografía y composición que plasma.
- Conocer la técnica de ejecución empleada para la realización de las pinturas, lo que ayudará a comprender su proceso de envejecimiento y deterioro.
- Reunir los datos necesarios para la futura elaboración de una propuesta de intervención.

METODOLOGÍA

Para alcanzar los objetivos citados en el apartado anterior ha sido necesario emplear una metodología de trabajo que ha consistido en:

- Búsqueda y consulta de diferentes fuentes bibliográficas existentes, para la obtención de datos de interés histórico y artístico que permitan conocer la obra en profundidad, así como de los datos recabados en el informe, no publicado, de la intervención realizada por Català Restauradors S.L. en el año 2009.
- Visitas técnicas puntuales al inmueble para la recopilación de información, realización un estudio organoléptico de la obra y un test de identificación de sales solubles. En una de las primeras inspecciones del inmueble, en el mes de febrero del 2016, se elaboraron unas fichas de registro, para facilitar la recopilación de datos (Anexo I).
- Estudio fotográfico detallado necesario para la elaboración de los diagramas, mapas de daños y observación de los deterioros y detalles que a cierta distancia no se aprecian. Para la realización de dicho estudio se ha contado con una cámara de fotos Canon 760D con dos objetivos diferentes, el de 18-55mm para las fotografías generales y el de 50-250mm para los detalles, además del microscopio REFLECTA digital USB.
- Análisis e interrelación de los datos recabados en la documentación bibliográfica, las visitas puntuales y el estudio fotográfico.

1. CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

1.1. UBICACIÓN Y ENTORNO

Campanar se ubica en el noroeste de la ciudad de Valencia (Fig. 1), este barrio se constituyó como municipio en 1836 y se integró a la ciudad en 1897¹. Esta zona ha pertenecido a diferentes civilizaciones a lo largo de los tiempos. Sus tierras han sido dominadas por griegos, cartagineses, romanos, godos y árabes.

Generalmente, y gracias a las favorables propiedades fértiles del suelo regado por las acequias de Mestalla, de Tormos y de Rascaña principalmente ha sido un pueblo de labradores, los cuales tenían como oficio la dedicación al cultivo del campo, siendo los cultivos más importantes el del trigo y el cáñamo².

A partir de la segunda mitad de la década de 1990 el barrio ha sufrido una enorme transformación urbanística que ha acabado con las huertas y las alquerías que poseía en sus alrededores³.

En la actualidad, Campanar conserva su casco antiguo, que recuerda lo que fue el antiguo pueblo, actualmente convertido en barrio y en cuyo centro se encuentra la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Misericordia (Fig. 3). Ésta, es un importante centro de actividad social y hoy, como lo fue entonces, es el punto de encuentro de habitantes y visitantes, en la cual se realiza cualquier evento social de los que se celebran en el barrio. Su entorno más próximo se encuentra conformado por las calles Barón de Barxeta, Obispo Mayor, Grabador Enguádanos, Mosén Rausell, Molino de la Marquesa, Benidorm y la avenida Médico Vicente Torrent.

1.2. INMUEBLE: PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA MISERICORDIA

La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar, situada en Plaza Iglesia 11, constituye un ejemplo particular de iglesia valenciana, debido a las múltiples intervenciones y modificaciones que se han realizado, tanto en su estructura, cambiando su geometría en diversas ocasiones, como en su decoración. Las fechas y los acontecimientos más importantes en la evolución de la iglesia han sido:



Figura 1. Ubicación Campanar.

Figura 2. Ubicación iglesia de Campanar.

Figura 3. Plaza y fachada principal de la iglesia de Campanar.

¹ CÁRCCEL GARCÍA, C. *Campanar: Génesis y evolución de un asentamiento urbano sobre la huerta histórica de Valencia*, 2014, p. 317.

² *Ibid.*, 99-100, 115.

³ *Ibid.*, 317.

Tabla 1. Evolución del inmueble de la iglesia parroquial Ntra. Sra. de la Misericordia.

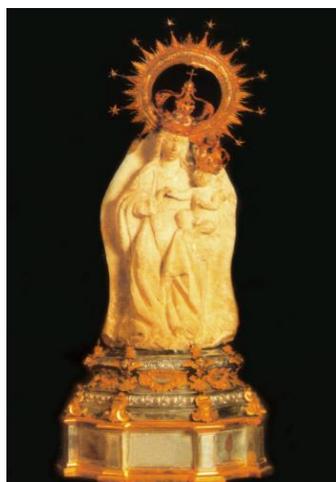


Figura 4. Virgen de Campanar.

Figura 5. Campanario de la iglesia de Campanar.

Figura 6. Nave central de la iglesia de Campanar.

FECHA	ACONTECIMIENTO
1507	Se instaure la parroquia sobre una la antigua ermita donde se celebraban los cultos divinos por parte de los beneficiados de la iglesia de Santa Catalina Mártir. También en esta fecha, Pedro Raimundo Dalmau cedió 130 palmos de su solar para cooperar con la construcción del templo ⁴ .
1596	Se produce el hallazgo de la imagen de la Virgen, un bajorrelieve de alabastro de pequeño tamaño que se convierte en ese momento en Patrona de Campanar (Fig. 4), mientras se realizaban las obras de construcción de la nueva iglesia. Gracias a este descubrimiento se comienza la construcción de una capilla para albergarla, con planta de cruz latina sobre la que se alza una cúpula, situada perpendicularmente a la nave por el lado derecho. Además, y en paralelo a esta capilla, se construye una mucho más modesta dedicada a San José ⁵ .
1697	Se cuenta con el artista Tomás Vergara para la creación del retablo mayor, realizado en madera posteriormente dorada ⁶ .
1700	Se inician las obras donde se produce la remodelación de la nave principal, con capillas entre los contrafuertes, bóveda de cañón, cabecera plana, ampliación del presbiterio y construcción del trasagrario, entre otros cambios que sufrió la iglesia. En este proceso se emplea la pintura mural al fresco como decoración en lugares como el trasagrario, las bóvedas y la Capilla de la Virgen ⁷ .
1741	Se contrata al maestro de obras José Minguez para llevar a cabo la conclusión del campanario (Fig. 5), que comenzó en el 1700 ⁸ .
1936-39	Durante la Guerra Civil diferentes son los sucesos que acontecen. Con la llegada de la Guerra se traslada la imagen de la Virgen a una de las alquerías cercanas a la iglesia para resguardarla de posibles actos vandálicos. Víctima de estos actos es el retablo, que durante estos años desaparece. Tras la Guerra la ventana del trasagrario que daba al altar es cerrada para proteger este espacio y es construido el nuevo altar siguiendo imágenes del creado por Tomás Vergara ⁹ .
2007	Es considerada Bien de Interés Cultural por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Generalitat Valenciana el 28 de septiembre ¹⁰ .

⁴ BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO, núm. 132. Martes 2 de junio de 1992. [Consulta: 24-02-2016] Disponible en: <<http://www.boe.es/boe/dias/1992/06/02/pdfs/A18736-18738.pdf>>

⁵ *Ibíd.*

⁶ GONZÁLEZ TORNEL, P. *La parroquia de Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar*, 2008, p. 41-42.

⁷ BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. *Op.Cit.*, 1992.

⁸ *Ibíd.*

⁹ Se conocen estos sucesos por testimonio oral del actual párroco Don Rafael Albert.

¹⁰ BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. *Op.Cit.*, 1992.

Tras todas estas reformas, en la actualidad la distribución de cada una de las estancias es la mostrada en el plano, dotando a la edificación de una planta un tanto particular a causa de su geometría cuadrada, que se debe a los diversos añadidos realizados a lo largo de los años.

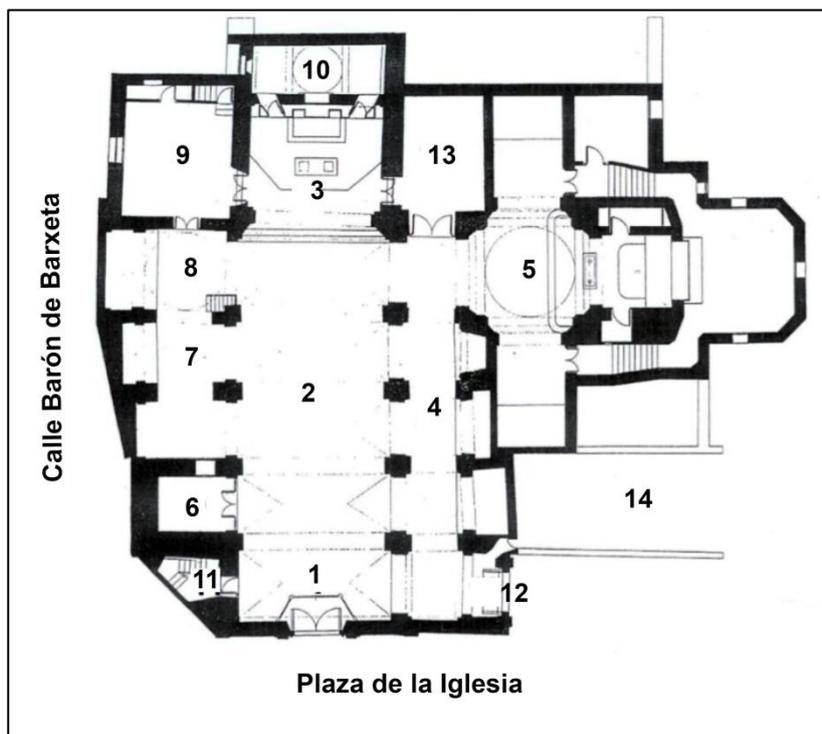


Figura 7. Plano distribución de la iglesia de Campanar en la actualidad.

1. Portada de la fachada principal
2. Nave central
3. Altar o presbiterio
4. Nave lateral derecha
5. Capilla de la Virgen de la Misericordia
6. Capilla de la Pila Bautismal
7. Nave lateral izquierda
8. Capilla de San José
9. Sacristía principal
10. Trasagrario
11. Entrada de acceso al coro y campanario
12. Entrada secundaria por la nave lateral
13. Sacristía secundaria
14. Casa Abadía

Como se ha comentado anteriormente, hoy en día tanto la plaza como la iglesia siguen siendo lugar principal de celebración de festejos, como por ejemplo el día 19 de febrero, día en el cual el barrio conmemora el hallazgo de la imagen de la Virgen en 1596, proclamada Patrona de Campanar el 25 de abril de 1915 al ser coronada canónicamente.

En este momento, la iglesia únicamente es abierta al público para la celebración de la Eucaristía, en la cual se registra una media de 750 feligreses a la semana que visitan el templo en el siguiente horario:

- Lunes a Sábado: 9h y 20h.
- Domingo y festivos: 11h, 13h y 20h.

1.3. TRASAGRARIO

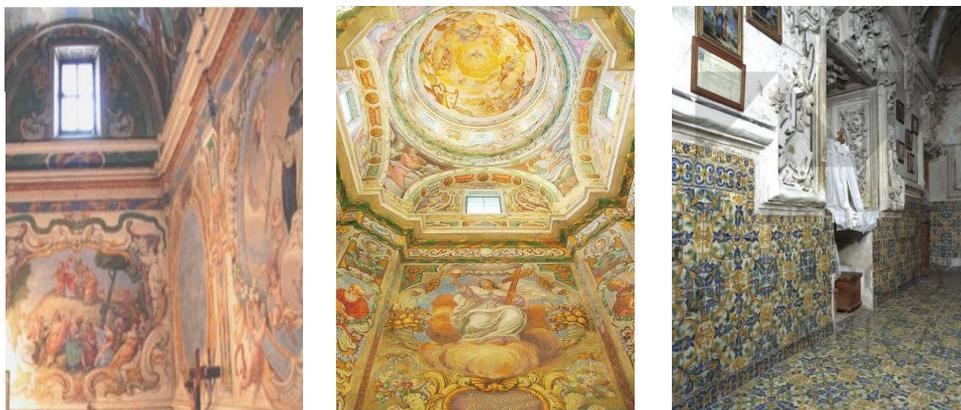
Situada detrás del altar, se encuentra la estancia que recibe el nombre de trasagrario, lugar donde se hallan las pinturas murales objeto del presente estudio.

En la ciudad de Valencia, a partir del siglo XVII, no hay templo que no tenga este tipo de estancia en su arquitectura, ya sea más simple o más elaborada; aunque se datan las primeras apariciones de estas zonas privadas de culto en los primeros años del siglo XVI. Las iglesias, construidas anteriormente a este siglo, llegan a realizar las adaptaciones oportunas para añadir esta estancia en caso de no poseerla. Se tiene constancia de que este tipo construcción comienza a desaparecer con la Guerra Civil en el año 1936 por la masiva destrucción de iglesias y parroquias¹¹.

Figura 8. Trasagrario de la iglesia Ntra. Sra. de la Misericordia de Campanar, Valencia.

Figura 9. Trasagrario de la parroquia Santa María del Mar, Valencia.

Figura 10. Trasagrario de la iglesia San Lorenzo de Bélgida, Valencia.



¹¹ BENITO GOERLICH, D. *Un ejemplo de trasagrario barroco: Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar*. En: AAVV. *Logos y vida. Homenaje al Profesor D. Juan José Garrido Zaragoza*, 2015, p. 441-443.

Este tipo de emplazamientos surge de la evolución de los trasaltares, ya que se buscaba tener una zona donde poder conservar con mayor recato la Eucaristía, a causa de los ataques frecuentes debido a la reforma protestante, y se trata de una adaptación de los camarines ocultos, los cuales no mostraban ningún tipo de manifestación arquitectónica al exterior¹². Debido al material que almacena, el trasagrario se encuentra directamente relacionado con la capilla de la Comunión.

El arzobispo Aliaga recoge en su libro *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del Arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631* transcrito por Fernando Pingarrón¹³, las recomendaciones para la construcción en los templos de estas zonas de retiro. En su artículo *Un ejemplo de trasagrario barroco: Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar*, Daniel Benito Goerlich compara la manera en la cual se propone la construcción con la forma del Arca de la Alianza, además de por el contenido que alberga.

“Sin embargo, en el momento de su construcción fueron consideradas como una evocación, tanto del *Arca de la Alianza* que encierra el maná neotestamentario, como del *Sancta Sanctorum* del templo salomónico, que representa a la vez el lugar más sagrado de la tierra y la morada (tabernáculo) de Dios entre los hombres, y por lo tanto es un lugar recóndito y misterioso que se debe salvaguardar de miradas profanas”¹⁴.

Este tipo de estancias fueron creadas con una función principal, aunque a lo largo del tiempo han sido diversos los usos que se le han otorgado, teniendo siempre en cuenta que se trata de una estancia privada, la cual no es accesible al público. Principalmente, este lugar estaba destinado a la guarda y veneración de la Eucaristía cuando esta no recibía culto público.

“obedecía a la *disciplina mysterii*, es decir, a un prurito de ocultar a la vista de los fieles de manera ordinaria el Santísimo Sacramento por un acentuado deseo de conferirle de esta forma no solo un mayor respeto sino también un aura de misterio. Lo luminoso en todas las religiones siempre o casi siempre se ha presentado así: oculto, misterioso y secreto y solo manifestable en ocasiones excepcionalmente solemnes”¹⁵.

Como uso alternativo que se le atribuye a esta sala, también está el de almacén del *atrezzo* utilizado para la exposición del Sacramento en las festividades correspondientes, como vasos litúrgicos, ostentorios, etc. Este tipo de tramoya es esencial durante la etapa barroca en las liturgias, donde se

¹² *Ibid.*, p. 434.

¹³ PINGARRÓN, F; ALIAGA, I. *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del Arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631*, 1995.

¹⁴ BENITO GOERLICH, D. *Op.Cit.*, 2015, p. 453.

¹⁵ *Ibid.*, p. 440.

busca deslumbrar y fascinar al espectador en una época compleja para la iglesia católica debido a los conflictos con los protestantes¹⁶.

El trasagrario que posee la Parroquia Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar se haya construido sobre una planta rectangular, en sentido transversal a la nave principal de la parroquia, como en la gran mayoría de templos que incorporan a su construcción este tipo de estancias¹⁷ y sus dimensiones son 700cm de largo por 270cm de ancho. Sobre estas dependencias se encuentra un trastero (Fig. 12) que antiguamente se trataba de una zona de paso entre la vivienda colindante, perteneciente al Barón de Barxeta, y la iglesia, que actualmente se encuentra cerrado.

Figura 11. Localización del trasagrario. Vista aérea.



Figura 12. Vista trasagrario desde la calle Barón de Barxeta.



Sus dos puertas de acceso forman parte del retablo del altar mayor, que se trata de una copia realizada tras la Guerra Civil basándose en las fotografías de la obra creada por el escultor Tomás Vergara para esta parroquia, retablo que fue destruido en este mismo periodo¹⁸ (Fig. 13).

Figura 13. Retablo copia del realizado por Tomás Vergara.



Figura 14. Puerta izquierda del retablo, acceso principal al trasagrario.



¹⁶ BENITO GOERLICH, D. *Un ejemplo de trasagrario barroco: Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar*, 1984, p.73.

¹⁷ GONZÁLEZ TORNEL, P. *Op.Cit.*, 2008, p. 39-51.

¹⁸ *Ibid.*, p.92.



Figura 15. Cerramiento.

Por testimonio oral del párroco actual de la iglesia, Don Rafael Albert Serra, se conoce que tras los sucesos ocurridos en la Guerra Civil se decide llevar a cabo el cerramiento del trasagrario al público, tapiando la ventana que daba al altar mayor para evitar posibles altercados (Fig. 15), dejando como único punto de acceso de luz la ventana situada en el lateral sur del trasagrario.

En su interior, esta estancia se encuentra completamente decorada. Por un lado, se puede observar que el pavimento y muros, hasta mitad altura, aproximadamente 152cm, están revestidos con azulejería vidriada del siglo XVII, contemporánea a las pinturas¹⁹ (Fig. 16). El resto de tramo de paredes, que arrancan a partir de una moldura que da fin a la azulejería, y la bóveda se hallan decoradas con un amplio programa iconográfico que incluye arquitecturas fingidas, medallones con escenas que ensalzan la Sagrada Eucaristía, cartelas, filacterias, etc. demostrando que se trata de un ejemplo claro de estilo barroco.



Figura 16. Azulejería vidriada.

¹⁹ BENITO GOERLICH, D. *Op.Cit.*, 1984, p.75.

2. PROYECTO PICTÓRICO

2.1. DIONÍS VIDAL

Las pinturas murales que decoran el trasagrario de la Parroquia Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar son atribuidas, según los textos de Orellana, al pintor valenciano Dionís Vidal (1670-1721).

“Es pintura suya a fresco y cosa superior el trasagrario de la iglesia del lugar de Campanar, y está todo bien simbolizado con alusiones al Santísimo Sacramento”²⁰

Pintor conocido por ser uno de los aprendices del maestro Antonio Palomino²¹, Vidal ayudó a este en obras tan importantes como las pinturas de La Iglesia de los Santos Juanes (1697-1700)²² y la decoración de la cúpula de La Basílica de la Virgen de los Desamparados (1701)²³. Además de las pinturas de Campanar, también se le atribuyen las pinturas de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir (1697)²⁴, las cuales le fueron encargadas y llevó a fin siguiendo los bocetos diseñados por su maestro²⁵.

La obra sobre la que versa este trabajo, data de la misma época que todos los trabajos de gran magnitud que se desarrollaron en la ciudad de Valencia (1700)²⁶, y muestra la gran influencia que ha tenido la obra de su maestro sobre la manera de proceder de Vidal. Las localizadas en el trasagrario no son las únicas pinturas realizadas por el autor en esta iglesia, ya que también se cree que las pinturas murales de la cúpula de la capilla de la Virgen de la Misericordia de esta misma iglesia también son obra suya²⁷.

Aparte de los trabajos ejecutados en esta ciudad, el artista también realizó pinturas en diferentes lugares de España, siendo las más reconocidas las producidas en la ciudad donde falleció, Tortosa, en la Capilla de la Santa Cinta (1720). Estas pinturas no fueron finalizadas por el autor debido a su muerte repentina, su ayudante José Medina, fue el encargado de concluir las²⁸.



Figura 17. Dionís Vidal junto a su maestro Palomino representados en la iglesia San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir, Valencia.

²⁰ ORELLANA, M. A. *Biografía pictórica valentina*, 1930, p. 345.

²¹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. *Museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo segundo*, 1797, p. 727.

²² ROIG PICAZO, P; et al. *Restauración de Pintura Mural aplicada a la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*, 1999-2000, p. 80.

²³ *Ibid.*, p.35.

²⁴ *Ibid.*, p.80.

²⁵ ORELLANA, M. A. *Op.Cit.* 1930. p.344.

²⁶ ARNAU ROS, R. *Inventari de l'Arxiu Parroquial de Nostra Senyora de la Misericòrdia de Campanar*, 2002, p. 9.

²⁷ GONZÁLEZ TORNEL, P. *Op.Cit.*, 2008, p. 42.

²⁸ ALANYÀ I ROIG, J; et al. , *Pulchra Magistri: l'esplendor del Maestrat a Castelló*, 2013, p. 249.

2.2. ICONOGRAFÍA

El trasagrario muestra un amplio programa iconográfico, el cual se explica ampliamente en el documento escrito por Daniel Benito Goerlich “*Un ejemplo de trasagrario barroco: Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar*”, que abarca desde el antiguo hasta el nuevo testamento. Dada la función de esta estancia de la iglesia, todas las escenas representadas, tienen relación y/o buscan exaltar la sagrada forma.

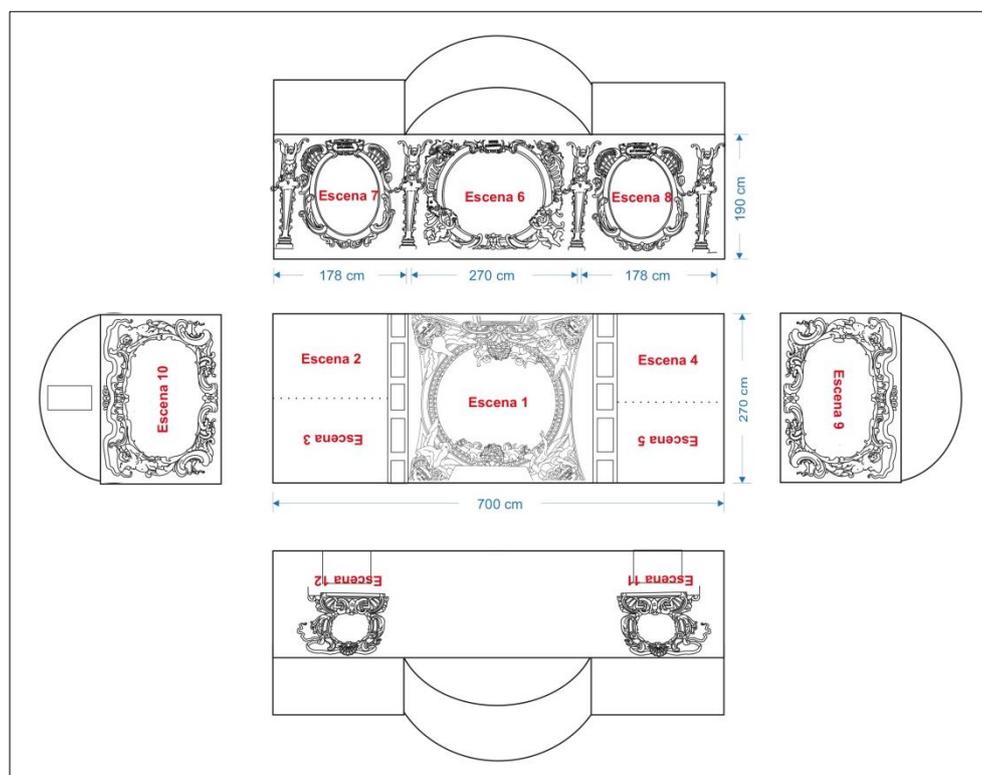


Figura 18. Distribución escenas de las pinturas murales del trasagrario.

Situada en la cúpula, y como escena principal de todo el conjunto pictórico del trasagrario, se observa la Exaltación de la Eucaristía. Esta es representada mediante un cielo abierto en tonos pastel, en el cual se pueden observar diferentes ángeles que portan gavillas de espigas de trigo y diversos racimos de uvas, que hacen alusión a las especias sacramentales, elevándose hacia la sagrada forma, una hostia de grandes dimensiones situada en el centro de la cúpula. Además, se pueden contemplar a lo largo de toda la escena diferentes grupos de querubines y *puttis*²⁹ que giran alrededor de la figura principal de la Eucaristía.

²⁹ “No son, hablando estrictamente, ángeles en el sentido etimológico de mensajeros, puesto que se mantienen siempre alrededor del trono de Dios, a menos que vigilen el símbolo de éste, el Arca de la Alianza.” RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la biblia, Antiguo testamento*, 1996, p. 64.



Figura 19. Escena 1, cúpula.
Rompimiento de gloria.

En las pechinas, formadas por esta cúpula, se encuentran los cuatro evangelistas representados con su correspondiente forma alegórica³⁰. Debajo de estas representaciones, y enmarcado en una cartela dorada, se pueden leer referencias a los testimonios de cada uno de ellos sobre el misterio eucarístico.

- San Juan Evangelista es representado por un águila de grandes alas, en su cartela se puede leer '*COLLIGITE Jn. Cap. 6*'.
- San Marcos Evangelista se representa mediante un león de gran tamaño el cual posa su garra sobre la cartela donde pone '*SUMITE Mc. Cap. 14*'.
- San Lucas Evangelista está representado por un toro alado de gran cornamenta con una de sus patas sobre la cartela donde aparece '*DIVIDITE Lucc. Cap. 22*'.
- San Mateo Evangelista se muestra representado mediante un joven alado que se apoya sobre una cartela donde pone '*COMEDITE Mth. Cap. 26*'.

Estos símbolos hacen referencia a los Evangelios, en concreto a la Eucaristía, representada como el *Pan de vida*, situado, como se ha dicho anteriormente, en el centro de la bóveda; y a los evangelistas como testigos de la institución de este dogma, según lo recogido en el Concilio de Trento. Son una invitación a comprender, interiorizar y recibir el sacramento eucarístico, siendo conscientes de su valor (*colligite*), según lo expresado por San Pablo (1 Cor 11, 27-29); de su división entre los fieles (*dividite*); y su comunión (*sumite*) ,(comedite)³¹.

³⁰ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la biblia, Nuevo testamento*, 1996, p. 49.

³¹ BENITO GOERLICH, D. *Op.Cit.*, 2015, p.465.

Aluden al pan que otorga la vida eterna, conforme a la invitación eucarística que se compuso a partir de las palabras de Juan de Ribera para las procesiones del Colegio del Corpus Christi, fundado en años precedentes: “Pues comamos y bebamos de este Augusto Sacramento y la vida encontraremos...”³².

Así mismo suponen una defensa teológica del rito de la misa católica, su sentido de sacrificio y el ministerio del sacerdocio, frente al rechazo de los protestantes de la Reforma luterana.

En la bóveda, además de la escena principal, se encuentran cuatro escenas más, localizadas dos a cada lado de la cúpula. Estas escenas, enfrentadas dos a dos únicamente comparten el fondo, el cielo, y una estrecha relación en cuanto a su significación.

Al lado derecho, dejando atrás el presbiterio, dispuestas una en frente de la otra se encuentra la escena 2, donde Moisés preside la recolección del maná y se muestra como mediador entre Dios y el pueblo, quienes recogen con gesto de sorpresa el alimento divino³³ y en cuya cartela se puede leer “V ERE CIBUS” (Verdadero alimento); y la escena 3, donde el pueblo de Israel se afana para para hacer acopio del maná depositándolo en urnas de oro³⁴. En la cartela de esta última escena se lee “UT VITAM HABEANT”.



Figura 20. Escena 2, media bóveda oeste derecha.



Figura 21. Escena 3, media bóveda este derecha.

En el flanco opuesto, el lado izquierdo, escena 4, se representa a Moisés recibiendo a los exploradores de Canaán quienes traen consigo un racimo de uvas de gran tamaño³⁵, en cartela situada en la zona inferior de la escena pone “VERE POTUS” (Verdadera bebida); y en la escena 5, a Caleb arengando al pueblo de Israel³⁶, en esta cartela se puede leer “GERMINANS VIRGINES” (El vino que engendra vírgenes).

³² *Ibid.*

³³ RÉAU, L. *Op.Cit.*, *Antiguo testamento*, 1996, p. 235.

³⁴ *Ibid.*, p. 237.

³⁵ *Ibid.*, p. 250.

³⁶ *Ibid.*

Figura 22. Escena 4, media bóveda oeste izquierda.



Figura 23. Escena 5, media bóveda este izquierda.



En el muro que se enfrenta al cerramiento del trasagrario, aparece representada en el centro, escena 6, la Glorificación de Santo Tomás de Aquino, donde se observa al Santo, con la mirada hacia el cielo, la mano derecha en alto y en pose de veneración hacia donde se encuentra la representación de la Exaltación de la Eucaristía, sobre una nube rodeada de ángeles. En esta representación Santo Tomás de Aquino porta un collar en el pecho con el símbolo de *“Doctor Angélico”* y sostiene en una de sus manos una pluma de la cual emergen las palabras *“VENEREMUR CERNUI”* (Adorémosle inclinados). En la cartela, que se encuentra arriba de la escena, se puede leer *“BENE SCRIPSISTI”* (Bien escribiste de mi).

Figura 24. Escena 6, mural oeste. Santo Tomás de Aquino.



Este Santo se encuentra estrechamente ligado al misterio eucarístico debido a que trata la cuestión de la Eucaristía en numerosas obras, siendo la más importante la encargada por el Papa Urbano IV para el oficio del Corpus Christi³⁷.

A ambos lados de la imagen principal del Santo, y comprendidas dentro de marcos ovales semejantes, se representa las escenas de Sansón, escena 7, encontrando el panal en la boca del León, como símbolo de Cristo derrotando

³⁷ *Ibid.*, p. 465-466.

a Satanás³⁸, bajo la cual se puede leer “*DE FORTI DULCEDO*” (De lo fuerte lo dulce) y una representación del profeta Elías, escena 8. Esta última se encuentra muy deteriorada, además de no haber sido completamente finalizada por el autor³⁹, por lo cual se conoce la representación que en ella hay debido a los diferentes textos encontrados y por la cartela que se encuentra en la zona inferior que dice “*NUTRI ET ROBORAT*” (Alimenta y fortalece).

Figura 25. Escena 7, mural oeste. Sansón.



Figura 26. Escena 8, mural oeste. El profeta Elías.



En un lateral del trasagrario, escena 9, se representa Las Bodas de Caná, episodio que se halla dentro del relato de la vida de Cristo, donde aparece Jesucristo, que bajo petición de su madre, realiza el primero de sus milagros al transformar el agua en vino en una boda realizada en Caná, Galilea⁴⁰. En la cartela de la parte superior se puede leer “*PRIMUM SIGNORUM*”.

En la pared opuesta, con una enmarcación decorativa muy similar a la representación que se encuentra encarada a esta, se representa la escena 10, en la que Jesús, en lo alto de una colina rodeado de sus apóstoles y acompañado de un niño que porta un cesto con panes y peces, realizará el milagro de la multiplicación de los alimentos que se encuentran en la canasto⁴¹. En la inscripción de la parte superior se lee “*MIRACULORUM MAXIMUM*”.

Figura 27. Escena 9, mural norte. Las Bodas de Caná.



Figura 28. Escena 10, mural sur. La multiplicación de los panes y los peces.



³⁸ RÉAU, L. *Op.Cit.*, Antigo testamento, 1996, p. 284.

³⁹ BENITO GOERLICH, D. *Op.Cit.*, 2015, p. 469.

⁴⁰ RÉAU, L. *Op.Cit.*, Nuevo testamento, 1996, p. 378.

⁴¹ *Ibid.*, p. 381.

Finalmente, sobre cada uno de los dinteles de ambas puertas de entrada al trasagrario se observa un medallón con las siguientes representaciones:

- Un Ave Fénix sobre una hoguera, representación que hace referencia a la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo en la escena 11⁴².
- Un pelicano alimentando a sus crías con su propia sangre, utilizado como símbolo eucarístico, hace alusión a la recepción de la eucaristía en la escena 12⁴³.

Figura 29. Escena 11, mural este. Ave Fénix.



Figura 30. Escena 12, mural este. Pelicano alimentando a sus crías.



2.3. COMPOSICIÓN DEL CONJUNTO PICTÓRICO

Para realizar la composición de las pinturas murales del trasagrario, Vidal decide huir de la concepción utilizada por su maestro. Mientras que Palomino opta en muchas de sus obras por eliminar elementos arquitectónicos, como es el caso de la cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, su discípulo prefiere utilizar un sistema de compartimentado de escenas de tradición manierista⁴⁴.

La escena principal muestra una composición barroca helicoidal que va ascendiendo en tres planos diferenciados. Los ángeles que se sitúan por toda la escena de mayor tamaño son los portadores del trigo y la vid, símbolos del pan y el vino, como ya se ha comentado anteriormente. En el resto de planos se observa como estos ángeles van reduciéndose a cabezas aladas de querubines, hasta llegar a la sagrada forma, que preside la cúpula, como símbolo del cuerpo de Cristo y su sacrificio por la humanidad. Este rompimiento de gloria está enmarcado por un cuadrado que delimita el tetramorfo de los cuatro evangelistas, situándose uno en cada esquina. La transición entre el cuadrado y

⁴² BENITO GOERLICH, D. *Op.Cit.*, 2015, p. 478-179.

⁴³ *Ibid.*, p. 479-481.

⁴⁴ LLORENS MONTORO, J. *Imágenes e ideas en la obra valenciana de Antonio Palomino. Un estudio iconográfico-contextual*, 1987, p. 156.

la espiral escrita en él, se realiza mediante un entablamento circular ricamente decorado con guirnaldas vegetales.

En la bóveda, las cuatro escenas narrativas, escenas 2, 3, 4 y 5, tienen una composición semejante dividida cada una de ellas en tres planos:

- Grupo de personas.
- Tiendas y vegetación.
- Montañas en la línea de horizonte.

Todas y cada una de las escenas que se encuentran en las paredes están enmarcadas en un medallón ovalado con ornamentación de rocallas y guirnaldas vegetales, al estilo rococó valenciano, siendo algunas de ellas sujetadas por angelotes a los lados y separadas entre sí por estípites. Se trata de un tipo de composición típica del gusto abigarrado de la época. Dentro de estas enmarcaciones, la composición varía según la escena a representar.

La escena 6, donde se representa a Santo Tomás de Aquino, presenta una composición piramidal, triángulo equilátero, la cual transmite equilibrio al estar las formas distribuidas de manera simétrica respecto a un eje imaginario que pasa por la mano del santo dominico con el sol de manera simbólica, caracterizándola como la zona más importante.

Los dos medallones que enmarcan las escenas 7 y 8, realizadas mediante una grisalla de tonos azulados, y las escenas 11 y 12, elaboradas en grisallas de tonos ocre, situadas sobre los dinteles de ambas puertas de acceso, se asemejan a composiciones observadas en la Basílica de la Virgen de los Desamparados, tanto en forma como en contenido.

Figura 31. Enmarcación grisalla ocre en el trasagrario.



Figura 32. Enmarcación grisalla azul en Basílica. Muestra un medallón ovalado con una escena central rodeada por ornamentos rococó en tonos azules y dorados.



En la escena 9, donde se representa Las Bodas de Caná, las líneas de fuga que marcan los laterales de la mesa, se utilizan como un recurso compositivo, ya que el primer plano de personajes se distribuye a sus laterales, pero también de perspectiva, haciéndose éstos más pequeños hacia el final, para insinuar profundidad.

- Objetos varios para el almacenaje del vino
- Personajes
- Tiendas y arquitecturas
- Paisaje fondo con cipreses

La escena 10, en la cual se representa la multiplicación de los panes y los peces, tiene composición triangular, con tres planos diferenciados por la jerarquía de tamaño de las personas. La simetría del triángulo siempre equilibra la composición.

- El pueblo aparece representado en la zona inferior.
- Jesús en lo alto de la colina llevando a cabo el milagro.
- Más personas localizadas al fondo de la escena, tras la colina.

La mayoría de las escenas cuentan con una cartela, cuyo mensaje se encuentra realizado con pan de oro. Esta misma composición puede observarse en las cartelas que contienen las pinturas de la iglesia San Nicolás de Barí y San Pedro Mártir.



Figura 33. Cartela trasagrario.



Figura 34. Cartela San Nicolás de Barí y San Pedro Mártir.

3. TÉCNICA DE EJECUCIÓN PICTÓRICA



Figura 35. Superficie *arriccio*.

Figura 36. Superficie *intonaco*.

Previo al conocimiento del estado de conservación del bien cultural, se procede a realizar un examen técnico para conocer las características tanto del soporte, estratos de preparación, película pictórica, como de los acabados que el autor busca plasmar en el mural.

En este caso, el primer análisis se realizó mediante un examen organoléptico, del cual se extrajeron diferentes datos para determinar el tipo de técnica utilizada.

Este análisis, comienza intentando deducir qué tipo de materiales fueron utilizados para la realización de los estratos que conforman el mural. En ciertas zonas concretas, donde se han producido diferentes tipos de pérdidas, de las cuales se hablará en el apartado *estado de conservación*, se puede apreciar que la preparación se encuentra constituida por dos morteros de diferente material.

El primer mortero, el *arriccio*⁴⁵, se encuentra inmediatamente después del soporte mural y se trata de una argamasa de granulado muy fino, la cual tiene aspecto de yeso (Fig. 35). En ciertas zonas donde hay pérdida del *intonaco*⁴⁶ se aprecia con total claridad las marcas y hendiduras dejadas en el *arriccio* por la herramienta con la cual se aplicó el mortero. Encima de este primer estrato, se puede observar uno de menor grosor, el *intonaco*, que parece tratarse de un mortero de cal y árido fino, el cual aglutina los pigmentos reteniéndolos en su retícula. Éste último mortero da un aspecto mate a la pintura y tiene una textura generalmente homogénea, no se observa excesivamente texturizada, salvo en algunos puntos concretos (Fig. 36).

También, se puede percibir en la superficie mural líneas de jornada⁴⁷ (Fig. 37), las cuales son de gran tamaño y se adaptan siguiendo grupos de personas, marcos y arquitecturas fingidas para que se observen lo menos posible las divisiones.

⁴⁵ Término de origen italiano. Primer enlucido que se aplica sobre el muro con la finalidad de regularizar la superficie. El grosor del *arriccio* es mayor que el de las siguientes capas que se le superpondrán y en su composición predominará la arena sobre la cal (3:1). Se extiende sobre el muro húmedo para que este no absorba el agua de la masa y, por norma general, no lo aplica el pintor, sino un ayudante.

⁴⁶ Término de origen italiano. Capa final del enlucido sobre la cual trabajará el pintor. Generalmente, es más delgado que el *arriccio* y la proporción de cal aumenta respecto a la de arena (la cual suele ser de grano fino). En la pintura al fresco se debe de pintar sobre el *intonaco* aún húmedo, los pigmentos se mezclan tan solo con agua y una vez depositados sobre el revoco serán fijados o aglutinados por la cal de este al carbonatar.

⁴⁷ Debido a que los pigmentos únicamente se pueden aplicar cuando la capa de *intonaco* se encuentra todavía húmeda, ya que si se deja secar esta no los aglutinaría, los pintores se organizaban el trabajo por zonas que calculaban que podrían llegar a pintar en un mismo día. Estas superficies tienen el nombre de “jornada”.



Teniendo en cuenta las grandes dimensiones de las jornadas y el tiempo de secado que tiene el *intonaco*, no toda la pintura llegaría a realizarse mientras este se encontrase húmedo, y es por ello por lo que en ciertas zonas se pueden observar pinceladas con cierta materialidad, más densas y con cuerpo, lo que da a entender que se han realizado retoques a seco, mezclando pigmentos con pasta de cal, que se pueden distinguir de la pintura al fresco en zonas como uniones de jornada, puntos de luz de ciertas figuras, decoración vegetal, etc.



Referente al sistema de transferencia del dibujo al muro, a simple vista, con ayuda de una ligera luz rasante, se puede observar que las formas arquitectónicas fingidas que compartimentan los espacios y los marcos, que enmarcan cada una de las escenas, se encuentran transferidos mediante incisión (Fig. 38). Sin embargo, también se contemplan en ciertas zonas donde se representan las escenas, en las cuales el estrato pictórico se muestra levemente deteriorado, que el dibujo es trazado en el muro mediante unos trazos finos realizados con un pigmento de tonalidad azul oscuro (Fig. 39). Gracias a esto se deduce que las zonas en las cuales se necesita más precisión y un acabado más pulcro, Vidal utilizó la transferencia de dibujo mediante incisión, mientras que en las zonas donde se narran las escenas, podría haber llegado a utilizar la transferencia mediante estarcido, y para evitar la pérdida del dibujo repasarla, con un pincel fino y pigmento oscuro, aunque simplemente podría haber realizado los dibujos con esta línea fina a mano alzada, sin utilizar la técnica del estarcido.



Los materiales que teóricamente componen el *intonaco* delimitan el tipo de pigmentos que pueden llegar a aparecer en el mural, debido a la alcalinidad de la cal que conforma este revoque, pero aun así la paleta pictórica utilizada por Vidal para estas pinturas abarca todo el espectro cromático.

Figura 37. Líneas de jornada.

Figura 38. Incisión.

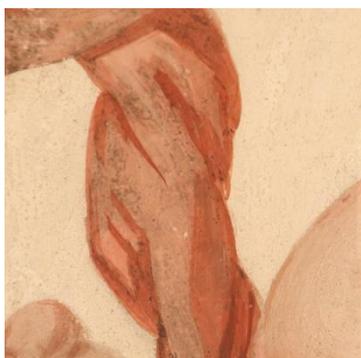
Figura 39. Trazos finos oscuros bajo la pintura mural.

- Los tonos ocre, tierras y grises principalmente conforman arquitecturas fingidas, ornamentaciones de los marcos con formas de rocallas, guiraldas vegetales y cartelas, buscando la apariencia de tono dorado a modo de imitación de relieves decorados con oro.
- Los colores azules se encuentran mayormente localizados en los medallones realizados en grisalla de tonos azulados, cielos, que además están compuestos por diversos colores pastel, y alguna que otra vestimenta.
- Las tonalidades rojas y verdes conforman mayoritariamente vestimentas y decoraciones vegetales.

Los colores son aplicados en capas opacas y crean volúmenes mediante los contrastes de diversos tonos del mismo color o de otros diferentes. En puntos concretos, además, se aprecian pinceladas más densas y con cuerpo. La opacidad de la pintura en ciertas zonas también es indicativa de la utilización



de lechada de cal o pasta de cal como aglutinante de los colores y la realización de retoques en zonas puntuales (Fig. 40), como ya se ha comentado con anterioridad.



En cuanto a los acabados, hay que hacer referencia a que se cree que las escenas 9 y 10 podrían estar realizadas por ayudantes de Dionís Vidal, debido a que no tienen la misma calidad pictórica que el resto de escenas que conforman el trasagrario (Fig. 42-43).



Pese a que no sea relevante para la identificación de la técnica mediante la cual está realizado el mural, también es importante añadir la utilización de pan de oro en las letras que forman los mensajes situados en cartelas y filacterias.

Tras todas estas observaciones, se puede deducir que la técnica pictórica utilizada por el artista Dionís Vidal para la realización de las pinturas que se encuentran en el trasagrario de la parroquia Ntra. Sra. de la Misericordia de Campanar es el fresco⁴⁸, utilizado al modo barroco valenciano, es decir, con un *arriccio* de yeso, grandes jornadas y acabados con retoques puntuales realizados a seco con pasta de cal y/o lechada de cal.



En el informe de la restauración parcial de las pinturas, efectuado en 2009, llevada a cabo por Català Restauradors S.L., cuyos análisis fueron encargados a David Juanes y se realizaron en Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, se corrobora que las pinturas están realizadas mediante esta técnica⁴⁹.

Los análisis extraídos del informe citado demuestran que los revoques o estratos de preparación no se encuentran realizados a la manera tradicional de la técnica *buon fresco*, morteros de cal y árido de diferente granulometría en su totalidad, si no que el *arriccio*, estrato el cual tiene que ser más basto que el revoque posterior, se confirma que está realizado con yeso y que el *intonaco* está conformado por una argamasa de cal y árido fino. En el informe también se especifica que en la capa del *intonaco* se detecta presencia de proteína, pero se desconoce la procedencia y la función que cumple al ser añadida al mortero o si está ha sido añadida posteriormente a modo de capa de protección o reavivante.

Figura 40. Retoque a seco.

Figura 41. Volúmenes creados por contraste.

Figura 42. Rostro escena 10.

Figura 43. Rostro escena 6.

⁴⁸ Este tipo de técnica consiste en aplicar, sobre un muro previamente acondicionado, diferentes capas de una argamasa, realizadas cada una de ellas con diversas proporciones de cal apagada, árido y agua. Los pigmentos, previamente desleídos en agua, se aplican sobre el último revoque, aun húmedo, y son fijados por la carbonatación del hidróxido de calcio que migra del *intonaco* húmedo. De esta manera, los pigmentos quedan en el muro debido a que el carbonato cálcico retiene en su retícula las partículas de los pigmentos, quedando fijados.

⁴⁹ CATALÀ MARTÍNEZ, J. *Memoria valorada para la restauración de las pinturas murales del trasagrario de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar, obra de Dionís Vidal, s. XVIII*, 2009, p. 13-21.

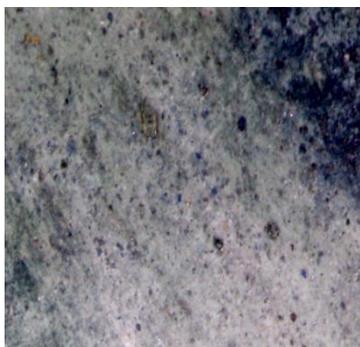


Figura 44. Azul esmalte, x150.

Dionís Vidal no es el único que utiliza yeso en la preparación de los soportes para la realización de pinturas murales al fresco. Previamente, su maestro Antonio Palomino también utilizó este material para la preparación del revoque interno en obras pictóricas de la cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados y la bóveda de Santos Juanes en Valencia⁵⁰.

Gracias al informe realizado por Català se ha podido comprobar que las jornadas que conforman la pintura mural se tratan de pocas jornadas de gran tamaño. Durante el examen organoléptico se ha podido verificar que las escenas restauradas, 8 y 9, guardan una estrecha relación en cuando a la estructuración de jornadas con las escenas 7 y 10, ya que son muy semejantes en composición. A pesar de esto, no se pueden identificar todas las jornadas sin un acceso más directo a la obra.



Figura 45. Jornadas escena 8.

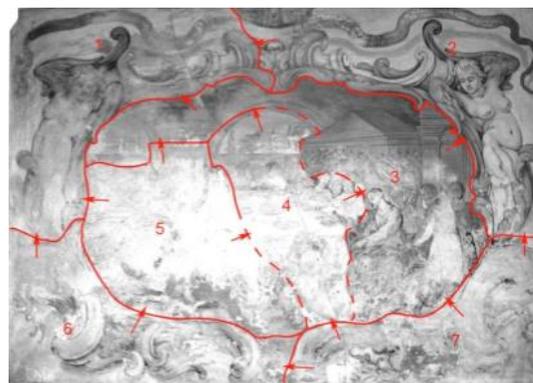


Figura 46. Jornadas escena 9.

Referente al color, para poder utilizar un pigmento adecuadamente en una pintura mural y que este no se vea alterado tiene que tener cierta solidez frente a la alcalinidad de la cal y ciertos componentes de la atmósfera. No todos los pigmentos son aptos para este tipo de pinturas, debido a que reaccionan en contacto con productos álcalis y viran su tonalidad, alterando el efecto visual que el pintor quiere conseguir en su obra, o reaccionan en contacto con ciertos compuestos presentes en la atmósfera, como por ejemplo el azul ultramarino, el cual es resistente a la cal pero es sensible y vira de color en contacto con el anhídrido sulfuroso de la atmósfera⁵¹.

Según estos análisis, los pigmentos utilizados en las pinturas murales del trasagrario son:

- Blanco de cal
- Tierras rojas (óxido de hierro)
- Bermellón (sulfuro de mercurio)
- Tierras amarillas (óxido de hierro)
- Oropimente (sulfuro de arsénico)
- Azul esmalte (Fig. 44)(silicato de potasio y óxido de cobalto)

⁵⁰ ROIG PICAZO, P; *et al. Op.Cit.*, 1999-2000, p. 92-93.

⁵¹ DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 1998, p. 30.

Debido a su comprobada estabilidad a la cal y a los componentes de la atmósfera⁵², la aplicación de estos pigmentos está bastante generalizada cuando se realizan trabajos con este tipo de técnica. Se tiene constancia de que Antonio Palomino utilizó una paleta muy similar en los frescos de la Iglesia de los Santos Juanes y los de la Real Basílica de la Virgen⁵³, además de ser los que el mismo recomienda en su libro *Museo Pictórico y Escala Óptica*⁵⁴.

Conforme señalan los análisis, los pigmentos no únicamente se encuentran aglutinados debido a la carbonatación de la cal que compone el *intonaco*, sino que, se observan zonas con pinceladas matéricas, lo que es indicador de que también se utilizó pasta de cal para ello.

⁵² Según el estudio de restauración de las pinturas murales de la cúpula de la Basílica de la Virgen, el único pigmento que a la larga podría llegar a alterarse, ya que se ha observado su viraje en diversas obras, es el bermellón, a pesar de que se desconocen los factores.

⁵³ VALCÁRCEL ANDRÉS, J. *Estudio de la técnica empleada por Antonio Palomino en los frescos de la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia a partir de su análisis con radiación de diferentes longitudes de onda*, 2004, p. 176.

⁵⁴ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. *Op.Cit.*, 1797, p. 53.

4. CAUSAS DE ALTERACIÓN Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

4.1. RESTAURACIÓN DE 2009

Como ya se ha ido citando a lo largo de todo el trabajo, en 2009 se realiza en el trasagrario la restauración de dos de las escenas que sufren mayor deterioro de todo el conjunto pictórico, escenas 8 y 9. Esta intervención, de la que se encargaron Inés Ayala Rodríguez y Javier Català Martínez, es llevada a cabo por la empresa Català Restauradors S.L.

A través del informe proporcionado por la misma empresa, se conoce que las dos escenas intervenidas se encontraban en un estado crítico, destacando la avanzada acción de las eflorescencias salinas que provocaban la pérdida del *intonaco*, con la consecuente interrupción formal y matérica de la lectura de cada una de ellas. Además también presentaban grietas, fisuras, abolsamientos y suciedad superficial⁵⁵.

Algunos de los tratamientos realizados⁵⁶ en la intervención llevada a cabo fueron:

- La limpieza, la cual se hizo en tres fases diferentes. En la primera fase se realizó una limpieza mecánica, previa a la consolidación, muy superficial con brochas suaves y goma Wishab® del área que presentaba cierta resistencia/estabilidad. En la segunda fase, para eliminar las concreciones calcáreas se preparó un empaco de pasta de pulpa de papel impregnada en una disolución de agua destilada con carbonato de amonio. Finalmente, en la tercera fase se eliminaron, en una limpieza general, la capa de suciedad superficial más adherida y restos de carbonataciones mediante un gel a base de carboximetilcelulosa, EDTA y carbonato de amonio (2:3:1).
- Previamente a la consolidación y como medida de protección para evitar desprendimientos se realizó una protección con papel japonés de gramaje medio y Klucel G® en agua destilada. Para la consolidación se utilizaron dos métodos diferentes. En el primer método realizaron varios puntos de soldadura a base de una resina acrílica, aplicando presión controlada para unir ambos estratos. En el segundo, utilizado en zonas más débiles que no permitían la aplicación de presión, se inyectó gradualmente un mortero líquido, en este caso PLM-A, hasta rellenar la estructura hueca del abolsamiento.

⁵⁵ CATALÀ MARTÍNEZ, J. *Op.Cit.*, 2009, p. 23-24.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 30-36.

- Estucado de las zonas donde se había ocasionado pérdida de *intonaco*. Este proceso se realizó interponiendo papel japonés entre el *arricio* de la obra y el mortero utilizado para la reposición de faltantes, que en este caso se trataba de PLM-S® aditivado con una ligera proporción de resina acrílica.
- La reintegración pictórica se ejecutó mediante *rigatino* para discernir el área reintegrada y los materiales utilizados fueron resina acrílica al 3% y pigmentos de alta gama.

Por otro lado, para controlar la humedad se instaló en el trasagrario el sistema inalámbrico Mursec Eco®, el cual realiza electroósmosis inversa⁵⁷ para evitar la aparición de humedad por capilaridad.



Figura 47. Escena 9, preintervención.

Figura 48. Escena 9, restauración 2009.

Figura 49. Escena 9, 1/03/2016.

Figura 50. Escena 8, preintervención.

Figura 51. Escena 8, restauración 2009.

Figura 52. Escena 8, 1/03/2016.

⁵⁷ La electroósmosis es un método para combatir humedades que consiste en el cambio de la polaridad del elemento constructivo que está siendo afectado por humedades a través de un sistema inalámbrico que emite unas ondas, evitando que el agua ascienda por capilaridad a través de la red conformada por los materiales que componen el mural.



Figura 53. Escena 4, humedad por filtración.

Figura 54. Escena 8, humedad por capilaridad.

Figura 55. Escena 9, humedad por capilaridad.

4.2. AGENTES DE DETERIORO

Con el objetivo de solucionar los problemas desde su origen, es necesario detectar los factores de degradación que afectan a la obra. Con la detección y la eliminación de estos agentes se conseguirá frenar el deterioro, el cual ha provocado que las escenas intervenidas vuelvan a encontrarse en el mismo estado en el que estaban en 2009, previamente a la restauración.

Se sabe que el factor que más ha incidido en el deterioro ha sido la humedad por filtración en la cubierta y por capilaridad en los muros norte y oeste, así como por condensación sobre toda la superficie pictórica, la nula ventilación de este espacio también ha favorecido a la aparición de patologías debido a este agente. Se trata del agente de deterioro causante de las patologías más graves que presentan las pinturas murales del presente estudio.

La estancia en la que están situadas las pinturas tiene cuatro orientaciones. La zona donde hay mayor presencia de eflorescencias salinas, que afloran debido a los altos niveles de humedad, se encuentra en la esquina lateral derecha, muro norte y oeste, y afecta a las escenas 4, 8 y 9.

Los puntos donde se encuentran las manchas de humedad y las eflorescencias salinas son indicativos de que el agua tiene dos vías de acceso diferentes:

- Por capilaridad, debido a que se succiona el agua existente en el terreno gracias a la fuerza capilar y electrosmótica de los materiales que conforman el mural⁵⁸ (Fig. 54-55). El ascenso de la humedad por el muro es favorecido por el zócalo de azulejos, los cuales no permiten la salida de la humedad por la parte inferior del muro haciendo que esta se eleve hasta casi la bóveda, afectando todo el mural a lo ancho.
- Por filtración, donde la absorción de agua se produce a través de la bóveda (Fig. 53).

Ya que no se han podido acceder a las zonas de las cuales se cree que proviene el foco de humedad, se tienen diferentes hipótesis sobre el origen del agua que causa los daños en la pintura mural. En primer lugar, y ya que antiguamente Campanar era tierra dedicada al cultivo, se cree que el agua que contiene el terreno ha subido por capilaridad, favoreciendo la ascensión el zócalo de azulejería.

Finalmente, y dado que los daños se encuentran muy localizados, se cree que la humedad por capilaridad no es la causa principal de los focos de humedad concentrados en las escenas 4, 8 y 9, pero sí podría estar originando problemas de en el resto de la estancia y la pintura mural. Se cree que la vivienda

⁵⁸ DOMENÉCH CARBÓ, T.; YUSÁ MARCO, D. *Aspectos físico-químicos de la pintura mural y su limpieza*, 2006, p. 31.

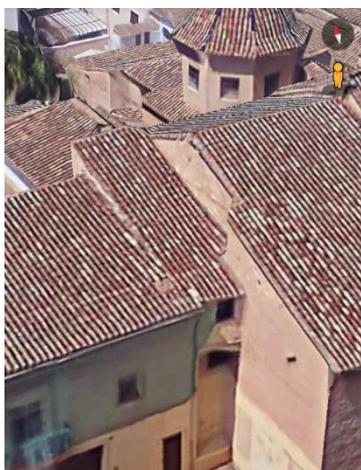


Figura 56. Vista aérea cubiertas vivienda Barón de Barxeta y trasagrario.



Figura 57. Vista aérea cubiertas vivienda Barón de Barxeta y trasagrario.

contigua a estos muros, de titularidad privada perteneciente a la familia del Barón de Barxeta, tiene ciertos problemas estructurales, especialmente en los puntos de unión de las cubiertas y muros colindantes, los cuales favorecen la filtración de agua. Gracias al testimonio oral del párroco de la iglesia, se sabe que esta zona del trasagrario coincide con la bajante de un desagüe de aguas residuales de la vivienda colindante, tubería la cual podría encontrarse dañada y ser la causante de las humedades.

Los datos obtenidos por el *data-logger* indican que la temperatura y humedad relativa registradas en el interior el 31 de julio de 2016 a las 12:00 fue de 28°C y un 65% de HR.

Por motivos de seguridad, no ha sido permitido dejar el *data-logger* en la estancia para poder realizar un seguimiento completo de temperatura y humedad. Tampoco ha sido permitido realizar la medición de la conductividad del muro o la humedad contenida por falta de permisos y medios, ya que se trata de un Bien de Interés Cultural.

A pesar de que en estos momentos no se observa ningún tipo de actividad biológica, la presencia de una alta humedad en el trasagrario, la temperatura y la falta de luz podrían favorecer a la creación de un microclima idóneo para la proliferación de microorganismo sobre las pinturas murales, con más motivo si se corrobora la presencia de material orgánico en el *intonaco* como reflejan los análisis realizados sobre las pinturas en el año 2009⁵⁹.

4.3. ESTADO DE CONSERVACIÓN ACTUAL

Teniendo en cuenta que los daños graves que presenta el conjunto pictórico se localizan en tres zonas muy concretas del trasagrario, y la falta de medidas de conservación preventiva que ha tenido esta estancia de la iglesia, el estado de conservación general de las pinturas es aceptable a excepción de las zonas gravemente afectadas por las eflorescencias que precisan de una intervención inmediata. A lo largo de toda la superficie mural se observan daños estructurales y estéticos, no obstante estos no son significativos una vez se comparan con el total de las dimensiones de la obra.

4.3.1. Daños estructurales

Grietas y fisuras

Alrededor de toda la estancia se advierten diferentes grietas y fisuras, que atraviesan varias de las escenas, las cuales tienen diferentes longitudes y profundidades. Estas han podido surgir a causa de los movimientos de

⁵⁹ CATALÀ MARTÍNEZ, J. *Op.Cit.*, 2009, p. 15.



Figura 58. Escena 12, grieta.

Figura 59. Eflorescencias salinas alrededor del mortero de reposición.

Figura 60. Desprendimiento del intonaco.

asentamiento del propio inmueble y sus cimientos, pues no parecen un daño grave que pueda afectar a las pinturas.

- Grietas de gran longitud pero sin apenas separación y profundidad que afectan a diferentes escenas:
 - Escena 1: Destacan tres grietas que van desde los laterales norte, este y oeste de la escena hacia el centro de la cúpula y desaparecen a mitad de recorrido hacia esta zona.
 - Escena 6, 7 y 8: Muestran cuatro grietas, una en la escena 6 y 7 y dos en la escena 8, que cruzan el mural desde la parte superior hasta la inferior.
 - Escena 10: Se ve afectada por una grieta que va desde la parte superior a la inferior aproximadamente por la mitad de la escena. También, se observa una grieta de menor dimensión que comienza en la esquina superior derecha y va hacia el centro de la escena.
- Las grietas de mayor profundidad y separación se encuentran en los dinteles, escena 11 y 12 (Fig. 58). Estas grietas pueden deber su mayor profundidad y dimensión en comparación con el resto al movimiento generado en el muro al abrir y cerrar las puertas. Las vibraciones causadas por el movimiento de las puertas ocasionan pérdidas de película pictórica y separación de estratos al tratarse de una zona débil.

Eflorescencias salinas

Los agentes de deterioro citados en el apartado anterior, unidos a otros factores como los cambios bruscos de temperatura y humedad relativa, así como la presencia de yeso en el *arriccio*, serían los causantes de la aparición de las eflorescencias salinas en estas pinturas.

La humedad tiene diferentes formas de acceso como se ha explicado en el apartado *agentes de deterioro*, provocando que el tipo de sales que fundamentalmente se forman sean velos blanquecinos y formaciones filamentosas en superficie y en cualquier otra parte de la estructura mural.

- La humedad que asciende por capilaridad afectando las escenas 8 y 9 transporta sales que cristalizan bajo la superficie, en concreto entre el *arriccio* y el *intonaco*, provocando roturas, separación y desprendimiento del *intonaco* (Fig. 60). Las criptoeflorescencias que surgen causando los daños, se manifiestan como formaciones algodonosas de filamentos de sal. Asimismo se aprecia como las sales evitan aflorar a través de los morteros de reposición que se utilizaron en la restauración de 2009, rodeando estas zonas y concentrándose las eflorescencias en los bordes de estas (Fig. 59).



Figura 61. E. salinas, formaciones filamentosas, x110.

Figura 62. E. salinas, costra, escena 4.

Figura 63. E. salinas, velos blanquecinos, escena 8.

Figura 64. Concreciones de sal, x110.

Gracias a que se encuentran en un lugar accesible se han tomado muestras y se ha realizado una solución con agua destilada para realizar un sencillo análisis para determinar el tipo de sales. La metodología empleada ha sido mediante la utilización de tiras reactivas específicas. Estos análisis han evidenciado que las sales se tratan de nitratos.

Los nitratos son sales hidrosolubles que generalmente pueden provenir del suelo de zonas agrícolas, como era antiguamente Campanar, ya que aparecen de la descomposición de materia orgánica nitrogenada. Además, la aparición de este tipo de sales en las pinturas murales también puede deberse a filtraciones de agua residual, como ocurriría en este caso de poder confirmarse que una tubería esté en mal estado como atestiguaba el párroco, en los alrededores de un cementerio o zonas con niveles de polución atmosférica muy altos⁶⁰.

- En la bóveda, viéndose afectada la escena 4, se observa filtraciones de agua. Las sales que transporta el agua se cristaliza en superficie formando velos blanquecinos (Fig. 63) y costras de sales (Fig. 62), lo que interrumpe la correcta lectura formal de la pintura. A causa de la difícil accesibilidad a la zona no se ha podido analizar el estado de los morteros y el tipo de sales de esta zona en concreto, pero debido al tiempo que lleva la filtración afectando a la pintura mural, ya que en el informe de restauración ya se habla de este daño pero no se le pone solución, los estratos podrían encontrarse disgregados.
- El alto nivel de humedad ambiental que retiene la estancia debido a que no posee ningún tipo de ventilación, y los posibles cambios de temperatura, producen que la humedad se condense en la pintura mural formando pequeñas concreciones de sal por toda la superficie, siendo únicamente observables con ayuda del microscopio USB (Fig. 64).

Sería conveniente revisar el funcionamiento del sistema de electroósmosis inversa instalado en la estancia en el 2009 para comprobar si sigue en funcionamiento, y si puede estar influyendo debido a la desecación forzada del muro, en la precipitación de las sales.

Abolsamientos

Aunque no es visible, se puede detectar con un golpeo leve en la pared la separación entre *intonaco* y *arriccio* en las zonas donde se observa la aparición de eflorescencias salinas y alrededores. La razón por la cual los abolsamientos se aprecian en estas zonas es que se hayan producido debido a que las criptoeflorescencias afloran entre estos dos estratos creando una separación.

⁶⁰ MORA, P. y L.; PHILIPOT, P. La conservación de las pinturas murales. 2003. p. 235.

4.3.2. Daños estéticos

Golpes puntuales, abrasiones y orificios



Se observan pequeñas lagunas que causan la interrupción formal y matérica de la lectura de la pintura mural (Fig. 65).



La morfología y dimensiones de las diversas pérdidas es muy dispar, generalmente no superan los 10 cm de diámetro a excepción de tres lagunas localizadas en la cúpula. Desde el punto de vista estructural se puede decir que el mural presenta daños de diferentes tipos, desde superficiales en las que únicamente se observa la pérdida del *intonaco*, hasta faltantes en los cuales se llega a observar el soporte mural. Ninguna de las lagunas se encuentra situada en un punto importante de la pintura mural, generalmente están localizadas en fondos, marcos arquitectónicos o figuras secundarias.



Es posible que algunas de las pérdidas de mayor tamaño fueran ocasionadas al instalar el andamiaje para la realización del cerramiento, ya que la morfología de las laguna es muy simétrica.

A causa de una instalación eléctrica actual y del indebido uso del trasagrario, en zonas determinadas se aprecian arañazos realizados con un objeto punzante (Fig. 66). Además, también se puede observar orificios, causados seguramente por la utilización de clavos debido a su simetría, y grapas de sujeción de cables de una instalación anterior a la actual (Fig. 67).



Caso aparte lo constituyen las pérdidas ocasionadas por las formaciones salinas en las escenas 4, 8 y 9, que no podrán ser evaluadas en cuanto a su extensión hasta que la pintura sea intervenida. En cualquier caso se aprecia una importante pérdida de pintura, que afecta a zonas extensas e importantes en la narración figurativa de las diferentes escenas.

Suciedad superficial y manchas

Toda la superficie mural se encuentra con una capa de suciedad superficial que altera la percepción de las tonalidades originales de la obra. La falta de ventilación, limpieza y de un saneamiento cada cierto tiempo de la estancia, junto con posibles capas reavivantes utilizadas para devolverle esplendor a las pinturas, podrían haber favorecido la adhesión al muro de partículas de polvo, además de la suciedad producida por el humo grasoso de los cirios utilizados en los oficios.

También se pueden observar a lo largo de todas las escenas manchas y salpicaduras de diferente procedencia, las cuales han sido superficialmente observadas con ayuda del microscopio digital USB para una aproximación a su procedencia e intentar distinguir el tipo de material con el que han podido originarse.

Figura 65. Golpe puntual.

Figura 66. Arañazo.

Figura 67. Grapa sujeción cables.

Figura 68. Manchas, x70.



Figura 69. Salpicadura yeso.

Figura 70. Salpicaduras negras.

Figura 71. Áreas rojas ennegrecidas.

Figura 72. Alteración del color verde.

Figura 73. Lámina de oro ennegrecida, x110.

- Salpicaduras y manchas de yeso procedente de la obra que se realizó en el trasagrario tras la Guerra Civil para cerrarlo al público completamente (Fig. 69).
- Manchas y concreciones de cera en la escena 10 y su cornisa correspondiente que procede de los cirios posiblemente utilizados en la veneración de la Sagrada Eucaristía en este espacio.
- Manchas amarillentas posiblemente de reavivantes utilizados para vivificar los colores.
- Salpicaduras negras en la escena 10 de material desconocido (Fig. 70).

Alteración de pigmentos y zonas doradas

La humedad es la principal causante de todas las alteraciones originadas tanto en los pigmentos como en las láminas doradas aplicadas en diferentes muros.

En ciertas áreas rojas se puede apreciar que hay viraje del color a tonos negros (Fig. 71). Esta alteración podría deberse a que el tono rojo, que conforma las vestimentas que se observan alteradas, se tratase de sulfuro de mercurio, el cual bajo el efecto de la humedad se transforma en metacinnabrio y adquiere un color negro. Esto se debe a una modificación que altera la estructura cristalina del pigmento⁶¹. Aunque esta es una posible hipótesis, es más probable que esta alteración se deba a un oscurecimiento de un material superpuesto a modo de reavivante.

En las vestimentas verdes de dos de los personajes de diferentes escenas, escena 3 y 10, se observa la pérdida total del volumen, ya que el tono que conformaba las partes oscuras ha desaparecido, convirtiendo la vestimenta en una mancha monocroma (Fig. 72). Esto podría deberse a que el color oscuro que daba volumen a los ropajes de ambos personajes pudo haber sido aplicado al seco, y por su debilidad y la acción de los agentes de deterioro antes mencionados, se haya perdido con el paso del tiempo.

En las escenas 8 y 9 se puede observar que las láminas de oro que decoran los mensajes que contienen cartelas y filacterias, se encuentran ennegrecidas a causa de la técnica de adhesión del oro y la capa de protección (Fig. 73). También es posible que la humedad que reciben estos murales afecte a las láminas doradas dependiendo de la aleación. En el resto de escenas, el estado de las láminas es bueno y no se percibe ningún tipo de alteración a pesar del alto nivel de humedad ambiental que hay en el espacio, por lo que seguramente, se trate de la primera suposición.

⁶¹ MORA, P. y L.; PHILIPOT, P. *Op Cit.*, 2003, p. 118.

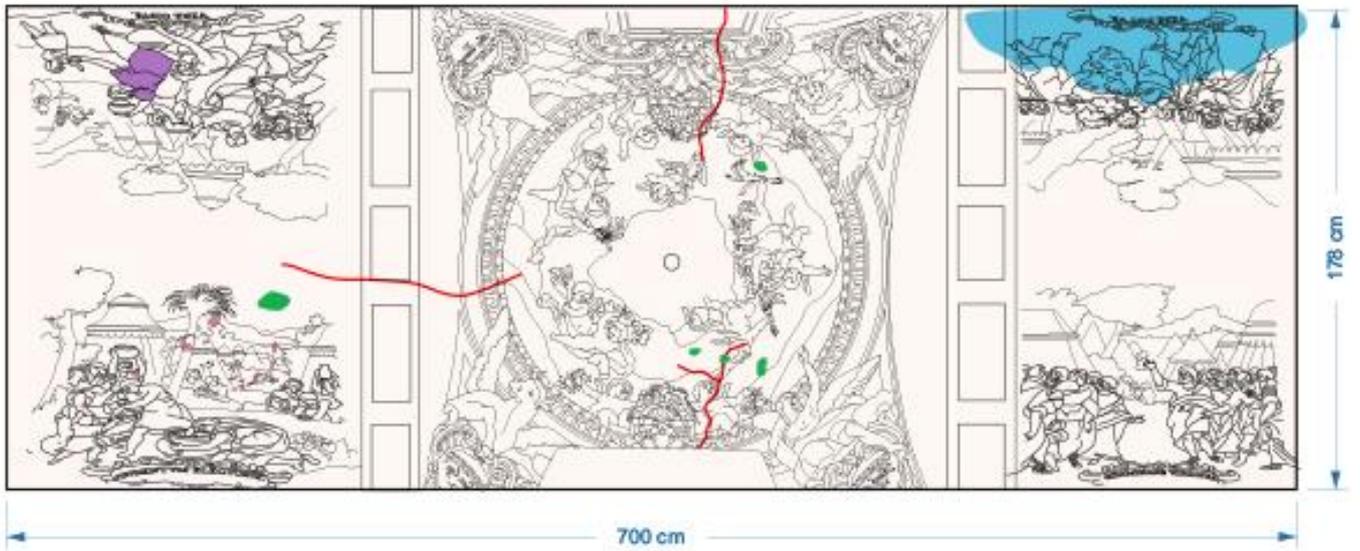


Figura 74. Mapa de daños escenas 1, 2, 3, 4, y 5.

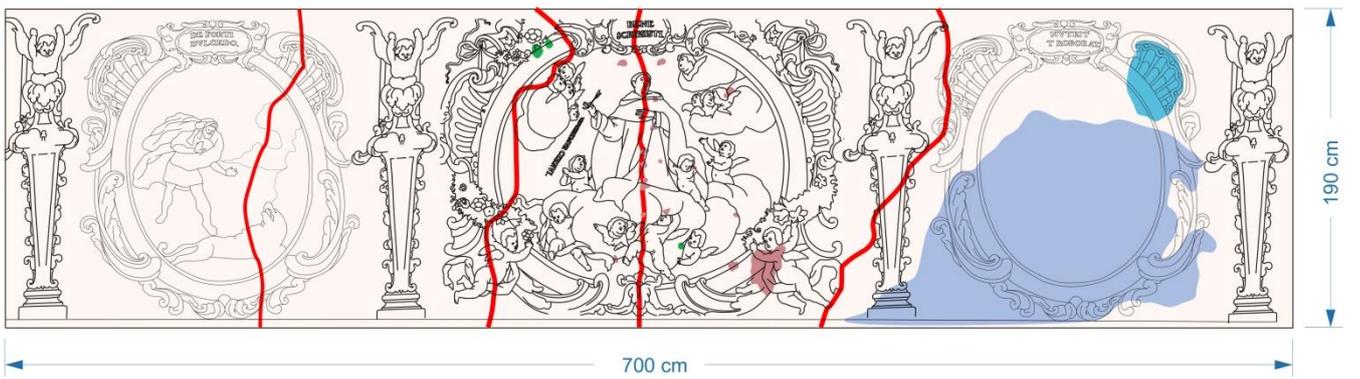


Figura 75. Mapa de daños escenas 6, 7 y 8.

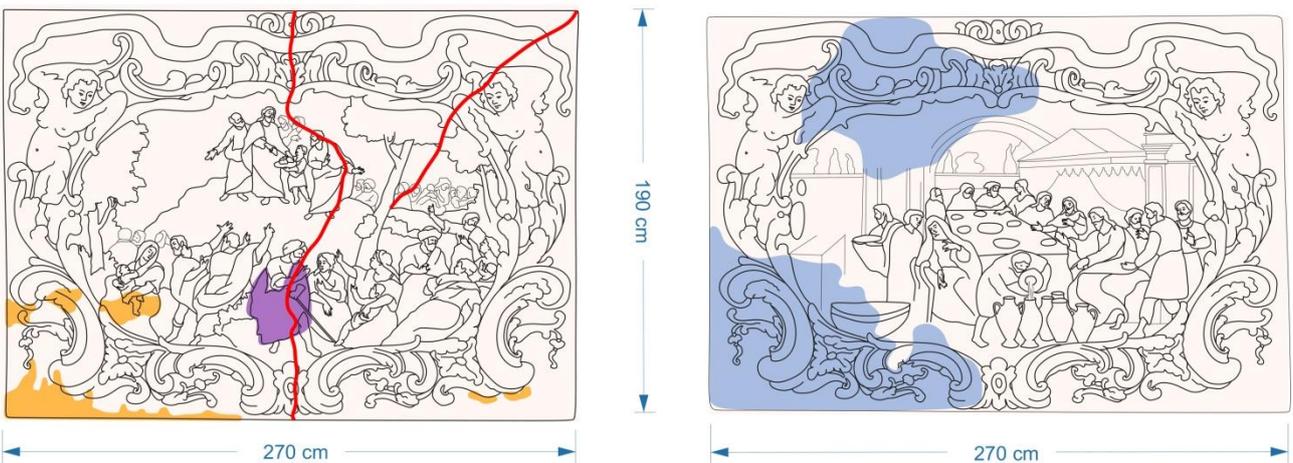


Figura 76. Mapa de daños escenas 9 y 10.

LEYENDA MAPA DE DAÑOS:

- Abolsamientos
- Grietas
- Eflorescencias salinas - Velos blanquecinos
- Eflorescencias salinas- Formaciones pulverulentas
- Lagunas
- Alteraciones cromáticas
- Manchas mortero de reparación
- Manchas sustancia protectora alterada
- Suciedad superficial

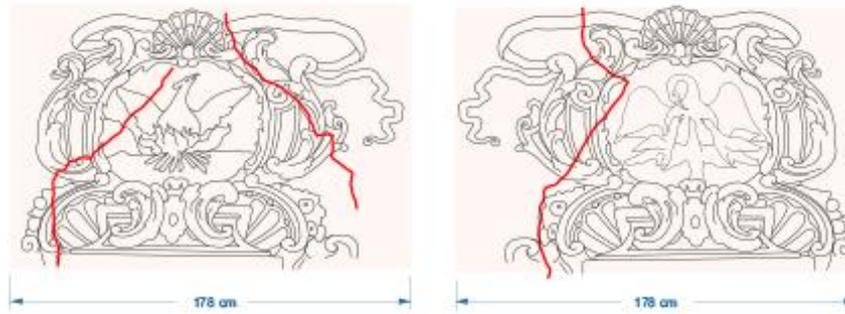


Figura 77. Mapa de daños escenas 11 y 12.

LEYENDA MAPA DE DAÑOS:

-  Abolsamientos
-  Grietas
-  Eflorescencias salinas - Velos blanquecinos
-  Eflorescencias salinas- Formaciones pulverulentas
-  Lagunas
-  Alteraciones cromáticas
-  Manchas mortero de reparación
-  Manchas sustancia protectora alterada
-  Suciedad superficial

CONCLUSIONES

Tras la realización del presente estudio se han resuelto los objetivos fijados llegando a las siguientes conclusiones:

Se conoce, gracias a la consulta de diferentes fuentes bibliográficas, que con el paso del tiempo la arquitectura de la iglesia parroquial Ntra. Sra. de la Misericordia ha ido evolucionando, adaptándose a las necesidades y las modas de cada momento. Las pinturas murales realizadas por Dionís Vidal y la estancia que las alberga, el trasagrario, datan de 1700, momento en el cual la iglesia sufre una de sus mayores remodelaciones. Tanto el espacio como su decoración están ideados para la guarda y veneración de la Sagrada Eucaristía en privado.

A través del examen organoléptico realizado en diferentes visitas técnicas puntuales se llega a la conclusión de que las pinturas murales del trasagrario se encuentran ejecutadas mediante la técnica pictórica del fresco, utilizado al modo barroco valenciano, con un *arriccio* de yeso, grandes jornadas y acabados con retoques puntuales realizados a seco con pasta de cal y/o lechada de cal, como diversas obras de la ciudad de Valencia.

La compilación de datos histórico-artísticos y del estado de conservación del trasagrario lleva a plantear la siguiente hipótesis sobre el envejecimiento de la obra y las posibles causas de alteración:

La humedad es el principal agente de deterioro que afecta a las pinturas causando diversas patologías en ellas, siendo las más graves las eflorescencias salinas localizadas en las escenas 4, 8 y 9. Se cree que el foco de humedad está localizado en la vivienda colindante a los muros norte y oeste de la estancia, y puede ser debido a una avería en la bajante de un desagüe de aguas residuales, así como las filtraciones que puede haber en las cubiertas de la iglesia en estos puntos.

La reaparición de las eflorescencias salinas tras la restauración realizada en 2009, en la cual fueron eliminadas, también podría deberse a un efecto opuesto del aparato de electroósmosis inversa, que pudo provocar la reaparición de las sales al desecar el muro con demasiada rapidez.

Para la realización de una futura propuesta de intervención se plantea la necesidad de confirmar las hipótesis planteadas. Para ello, una vez obtenidos los permisos pertinentes podrían tomarse las siguientes medidas:

- Instalación de un data-logger para realizar un estudio termohigrométrico completo de la estancia y la obra durante un periodo amplio de tiempo.

- Revaluación científica de la hipótesis planteada sobre los agentes de deterioro, pidiendo la autorización necesaria para acceder a los puntos distantes de la obra para evaluar nuevamente el tipo de formación salina y poder tomar muestras de las mismas, así como la gestión de los permisos necesarios para acceder a las partes del edificio y de los inmuebles colindantes que no han podido ser visitados durante la elaboración de este estudio.
- Creación de una serie de medidas preventivas a corto plazo para evitar el proceso de degradación de las pinturas murales y riesgos innecesarios, como por ejemplo la ventilación de la estancia y/o acceso parcial del público para poder contemplar la obra. Dado el avanzado estado de degradación en el que se encuentra alguna de las áreas de la pintura mural, se recomienda que esté estudio comience a la mayor brevedad posible para frenar la pérdida irreparable que se está produciendo.

BIBLIOGRAFÍA

ALANYÀ I ROIG, J; *et al.* *Pulchra Magistri: l'esplendor del Maestrat a Castelló*, 2013. Valencia: Generalitat Valenciana, La Llum de les imatges, 2013.

ARNAU ROS, R. *Inventari de l'Arxiu Parroquial de Nostra Senyora de la Misericòrdia de Campanar*. Valencia: Facultat de Teologia San Vicente Ferrer, 2002.

BENITO GOERLICH, D. *Un ejemplo de trasagrario barroco: Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar*. En: *Traza y Baza*. Barcelona: El Albir, 1984, núm. 38739, ISSN: 0210-9824.

BENITO GOERLICH, D. *Un ejemplo de trasagrario barroco: Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar*. En: AAVV. *Logos y vida. Homenaje al Profesor D. Juan José Garrido Zaragoza*. Valencia: Facultat de Teologia San Vicente Ferrer, 2015.

CÁRCEL GARCÍA, C. *Campanar: Génesis y evolución de un asentamiento urbano sobre la huerta histórica de Valencia* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014.

CATALÀ MARTÍNEZ, J. *Memoria valorada para la restauración de las pinturas murales del trasagrario de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar, obra de Dionís Vidal, s. XVIII*, 2009.

DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté, 1998.

DOMENÉCH CARBÓ, T.; YUSÁ MARCO, D. *Aspectos físico-químicos de la pintura mural y su limpieza*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2006.

GONZÁLEZ TORNEL, P. *La parroquia de Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar*. En: *Ars Longa*. Valencia: Universitat de València, 2008, num. 17, ISSN: 1130-7099

LLORENS MONTORO, J. *Imágenes e ideas en la obra valenciana de Antonio Palomino. Un estudio iconográfico-contextual*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1987.

MORA, P. y L.; PHILIPOT, P. *La conservación de las pinturas murales*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2003.

ORELLANA, M. A. *Biografía pictórica valentina*. Barcelona: Labor, 1995.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. *Museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo segundo. Madrid: Imprenta de Sancha, 1797.*

PINGARRÓN, F; ALIAGA, I. *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del Arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631, 1995.*

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la biblia, Antiguo testamento. Barcelona: Ediciones Serbal, 1996.*

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la biblia, Nuevo testamento. Barcelona: Ediciones Serbal, 1996.*

ROIG PICAZO, P; et al. *Restauración de Pintura Mural aplicada a la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1999-2000.*

VALCÁRCEL ANDRÉS, J. *Estudio de la técnica empleada por Antonio Palomino en los frescos de la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia a partir de su análisis con radiación de diferentes longitudes de onda [tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2004.*

ÍNDICE DE IMÁGENES

Las imágenes no referenciadas han sido realizadas por la autora del presente trabajo:

Figura 1. Ubicación Campanar. Extraída de: GOOGLE MAPS [Consulta: 15-08-2016] Disponible en: <<https://www.google.es/maps/@39.4848393,-0.3840114,14z>> Página 8.

Figura 2. Ubicación iglesia de Campanar. Extraída de: GOOGLE MAPS [Consulta: 15-08-2016] Disponible en: <<https://www.google.es/maps/@39.4848393,-0.3840114,14z>> Página 8.

Figura 3. Plaza y fachada principal de la iglesia de Campanar. Página 8.

Figura 4. Virgen de Campanar. Página 9.

Figura 5. Campanario de la iglesia de Campanar. Página 9.

Figura 6. Nave central de la iglesia de Campanar. Página 9.

Figura 7. Plano distribución de la iglesia de Campanar en la actualidad. Extraída de: GOMÉZ MOLLÁ, I. *Iglesia de Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar. Análisis estilístico y conservación de un edificio valenciano*. Página 10.

Figura 8. Trasagrario de Ntra. Sra. de la Misericordia de Campanar, Valencia. Página 11.

Figura 9. Trasagrario de la parroquia Santa María del Mar, Valencia. Extraída de: LAS PROVINCIAS [Consulta: 26-07-2016] Disponible en: <<http://www.lasprovincias.es/v/20100430/valencia/santa-maria-recupera-murales-20100430.html>> Página 11.

Figura 10. Trasagrario de la iglesia San Lorenzo de Bélgida, Valencia. Extraída de: IPC [Consulta: 26-07-2016] Disponible en: <http://www.ipc.org.es/centro_documentacion/fototeca/foto.R00271.S02.html> Página 11.

Figura 11. Localización del trasagrario, vista aérea. Extraída de: GOOGLE MAPS [Consulta: 15-08-2016] Disponible en: <<https://www.google.es/maps/@39.4848393,-0.3840114,14z>> Página 13.

Figura 12. Vista trasagrario desde la calle Barón de Barxeta. Página 13.

Figura 13. Retablo copia del realizado por Tomás Vergara. Página 13.

Figura 14. Puerta izquierda del retablo, acceso principal al trasagrario. Página 13.

Figura 15. Cerramiento. Página 14.

Figura 16. Azulejería vidriada. Página 14.

Figura 17. Dionís Vidal junto a su maestro Palomino representados en la iglesia San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir, Valencia. Extraída de: EL PAÍS [Consulta: 25-08-2016] Disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/02/04/actualidad/1454598773_537034.html> Página 15.

Figura 18. Distribución escenas de las pinturas murales del trasagrario. Página 16.

Figura 19. Escena 1, cúpula. Rompimiento de gloria. Página 17.

Figura 20. Escena 2, media bóveda oeste derecha. Página 18.

Figura 21. Escena 3, media bóveda este derecha. Página 18.

Figura 22. Escena 4, media bóveda oeste izquierda. Página 19.

Figura 23. Escena 5, media bóveda este izquierda. Página 19.

Figura 24. Escena 6, mural oeste. Santo Tomás de Aquino. Página 19.

Figura 25. Escena 7, mural oeste. Sansón. Página 20.

Figura 26. Escena 8, mural oeste. El profeta Elías. Página 20

Figura 27. Escena 9, mural norte. Las Bodas de Caná. Página 20.

Figura 28. Escena 10, mural sur. La multiplicación de los panes y los peces. Página 20.

Figura 29. Escena 11, mural este. Ave Fénix. Página 21.

Figura 30. Escena 12, mural este. Pelicano alimentando a sus crías. Página 21

Figura 31. Enmarcación grisalla ocre en el trasagrario. Página 22.

Figura 32. Enmarcación grisalla azul en Basílica. Extraída de: VALCÁRCEL ANDRÉS, J. *Estudio de la técnica empleada por Antonio Palomino en los frescos de la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia a partir de su análisis con radiación de diferentes longitudes de onda*, 2004, p. 113. Página 22.

Figura 33. Cartela trasagrario. Página 23.

Figura 34. Cartela San Nicolás de Barí y San Pedro Mártir. Extraída de: EL PAÍS [Consulta: 25-08-2016] Disponible en:
<http://cultura.elpais.com/cultura/2016/02/04/actualidad/1454598773_537034.html> Página 23.

Figura 35. Superficie *arriccio*. Página 24.

Figura 36. Superficie *intonaco*. Página 24.

Figura 37. Líneas de jornada. Página 25.

Figura 38. Incisión. Página 25.

Figura 39. Trazos finos oscuros bajo la pintura mural. Página 25.

Figura 40. Retoque a seco. Página 26.

Figura 41. Volúmenes creados por contraste. Página 26.

Figura 42. Rostro escena 10. Página 26.

Figura 43. Rostro escena 6. Página 26.

Figura 44. Azul esmalte, x150. Página 27.

Figura 45. Jornadas escena 8. Extraída de: CATALÀ MARTÍNEZ, J. *Memoria valorada para la restauración de las pinturas murales del trasagrario de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar, obra de Dionís Vidal, s. XVIII*, 2009. Página 27.

Figura 46. Jornadas escena 9. Extraída de: CATALÀ MARTÍNEZ, J. *Op.Cit.* Página 27.

Figura 47. Escena 9, preintervención. Extraída de: CATALÀ MARTÍNEZ, J. *Op.Cit.* Página 30.

Figura 48. Escena 9, restauración 2009. Extraída de: CATALÀ MARTÍNEZ, J. *Op.Cit.* Página 30.

Figura 49. Escena 9, 1/03/2016. Página 30.

Figura 50. Escena 8, preintervención. Extraída de: CATALÀ MARTÍNEZ, J. *Op.Cit.* Página 30.

Figura 51. Escena 8, restauración 2009. Extraída de: CATALÀ MARTÍNEZ, J. *Op.Cit.* Página 30.

Figura 52. Escena 8, 1/03/2016. Página 30.

Figura 53. Escena 4, humedad por filtración. Página 31.

Figura 54. Escena 8, humedad por capilaridad. Página 31.

Figura 55. Escena 9, humedad por capilaridad. Página 31.

Figura 56. Vista aérea cubiertas vivienda Barón de Barxeta y trasagrario. Extraída de: GOOGLE MAPS [Consulta: 15-08-2016] Disponible en: <<https://www.google.es/maps/@39.4848393,-0.3840114,14z>> Página 32.

Figura 57. Vista aérea cubiertas vivienda Barón de Barxeta y trasagrario. Extraída de: GOOGLE MAPS [Consulta: 15-08-2016] Disponible en: <<https://www.google.es/maps/@39.4848393,-0.3840114,14z>> Página 32.

Figura 58. Escena 12, grieta. Página 33.

Figura 59. Eflorescencias salinas alrededor del mortero de reposición. Página 33.

Figura 60. Desprendimiento del *intonaco*. Página 34.

Figura 61. E. salinas, formaciones filamentosas, x110. Página 34.

Figura 62. E. salinas, costra, escena 4. Página 34.

Figura 63. E. salinas, velos blanquecinos, escena 8. Página 34.

Figura 64. Concreciones de sal, x110. Página 34.

Figura 65. Golpe puntual. Página 35.

Figura 66. Arañazo. Página 35.

Figura 67. Grapa sujeción cables. Página 35.

Figura 68. Manchas, x70. Página 35.

Figura 69. Salpicadura yeso. Página 36.

Figura 70. Salpicaduras negras. Página 36.

Figura 71. Áreas rojas ennegrecidas. Página 36.

Figura 72. Alteración del color verde. Página 36.

Figura 73. Lamina de oro ennegrecida, x110. Página 36.

Figura 74. Mapa de daños escenas 1, 2, 3, 4, y 5. Página 37.

Figura 75. Mapa de daños escenas 6, 7 y 8. Página 37.

Figura 76. Mapa de daños escenas 9 y 10. Página 37.

Figura 77. Mapa de daños escenas 11 y 12. Página 38.

ANEXOS

ANEXO I

En este apartado se incluyen las fichas de registro realizadas en una de las primeras inspecciones del inmueble, en el mes de febrero del 2016, se elaboraron unas fichas de registro, las cuales facilitaron la recopilación de datos.

PARROQUIA NUESTRA SEÑORA DE LA MISERICORDIA DE CAMPANAR, VALENCIA				
IDENTIFICACIÓN INMUEBLE				
DENOMINACIÓN	Iglesia parroquial Nuestra Señora de la Misericordia			
DIRECCIÓN	Plaza de la Iglesia, 11. 46015			
	Localidad Valencia	Provincia Valencia		
PROPIETARIO	Persona <input type="checkbox"/>	Comunidad <input type="checkbox"/>		
	Sociedad <input type="checkbox"/>	Organismo público <input type="checkbox"/>		
CLASIFICACIÓN Y DESTINO	Comercial <input type="checkbox"/>	Administrativo <input type="checkbox"/>	Industrial <input type="checkbox"/>	
	Religioso <input checked="" type="checkbox"/>	Dotacional <input type="checkbox"/>	Otros <input type="checkbox"/>	
NATURALEZA	Servicio público <input type="checkbox"/>	Uso público <input checked="" type="checkbox"/>	Patrimonial <input type="checkbox"/>	
ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL INMUEBLE				
TIPO DE CONSTRUCCIÓN	Muros de piedra en las zonas más antiguas y ladrillo en las más recientes.			
FECHA DE CONSTRUCCIÓN	En 1507 comienza su construcción, sufriendo diversas remodelaciones a lo largo del tiempo.			
REFORMAS	Múltiples reformas en diferentes años, para la remodelación y adaptación del templo.			
EXTERIOR	Muy buena <input type="checkbox"/>	Buena <input checked="" type="checkbox"/>	Regular <input type="checkbox"/>	Mala <input type="checkbox"/>
CUBIERTAS	Muy buena <input type="checkbox"/>	Buena <input type="checkbox"/>	Regular <input checked="" type="checkbox"/>	Mala <input type="checkbox"/>
INTERIOR	Muy buena <input type="checkbox"/>	Buena <input checked="" type="checkbox"/>	Regular <input type="checkbox"/>	Mala <input type="checkbox"/>
CONTROL CLIMÁTICO				
CALEFECIÓN	No			
DESHUMIDIFICADOR	No, unicamente un aparato de electroósmosis inversa en el trasagrario.			
AIRE ACONDICIONADO	No			
VENTILACIÓN	No			
PRESENCIA DE HUMEDAD	Capilaridad <input checked="" type="checkbox"/>	Condensación <input checked="" type="checkbox"/>	Filtración <input checked="" type="checkbox"/>	
CONTROL DE HUMEDAD	No			
SEGURIDAD				
No existe ningún tipo de seguridad en la iglesia. El acceso al trasagrario se encuentra restringido al público.				
LOCALIZACIÓN DE LA OBRA				
DESCRIPCIÓN	Trasagrario. Lugar de culto cerrado al público.			
PROBLEMAS ESTRUCTURALES VISIBLES	No se aprecian graves problemas estructurales, unicamente algunas grietas que pueden deberse al asentamiento del edificio y la aparición de eflorescencias salinas.			
ACCESOS	Puertas	2.		
	Ventanas	1.		
INSTALACIONES	Cableado eléctrico sobre las pinturas murales. 1 foco de luz artificial, 1 enchufe.			
NIVEL DE HIGIENE	Bajo. Deposito de polvo superficial en toda la estancia.			

TIPO DE ILUMINACIÓN		
ARTIFICIAL <input checked="" type="checkbox"/>	Tipo lamparas	B. incandescente.
	Intensidad	-
	Horario	Solo cuando se accede.
NATURAL <input checked="" type="checkbox"/>	Horario	Muy escasa.

IDENTIFICACIÓN OBRA	
TIPO	Pintura mural
MATERIALES Y TÉCNICAS	Pintura al fresco con retoques a seco
MEDICIÓN	700cm de largo por 270cm de ancho
TÍTULO	Sin título conocido
TEMA	Exaltación de la Sagrada Eucaristía
FECHA O PERÍODO	1700
AUTOR	Dionís Vidal

IDENTIFICACIÓN OBRA	
BREVE DESCRIPCIÓN	Pintura mural de temática religiosa, la exaltación de la Sagrada Eucaristía, y estilo manierista. Escenas compartimentadas por marcos, arquitecturas fingidas. Cada una de ellas muestra un tipo diferente de composición.
UBICACIÓN	Estancia situada tras el altar mayor. Trasagrario.
PROTECCIÓN PATRIMONIAL	BIC.
RESTAURACIONES ANT.	Restauración 2 escenas del trasagrario, por Català Restauradors S.L.

ALTERACIONES								
INESTABILIDAD ESTRUCTURAL	Fisuras	<input type="checkbox"/>	Grietas	<input checked="" type="checkbox"/>	Pulverulencia p. pic.	<input checked="" type="checkbox"/>	Disgragación revoques internos	<input type="checkbox"/>
	Craqueladuras	<input type="checkbox"/>	Abolsamientos	<input checked="" type="checkbox"/>	Oquedades	<input type="checkbox"/>	Fragmentación	<input type="checkbox"/>
PERDIDA DE MATERIAL	Abrasión p. pic.	<input type="checkbox"/>	Perdida p. pic.	<input checked="" type="checkbox"/>	Abrasión soporte	<input checked="" type="checkbox"/>	Pérdida revoques internos	<input checked="" type="checkbox"/>
	Pérdida soporte	<input type="checkbox"/>	Incisión	<input checked="" type="checkbox"/>	Impacto	<input type="checkbox"/>		
ALTERACIONES CROMÁTICAS	Oscurecimiento	<input checked="" type="checkbox"/>	Amarilleamiento	<input checked="" type="checkbox"/>	Decoloración	<input checked="" type="checkbox"/>	Velos blanquecinos	<input checked="" type="checkbox"/>
MATERIALES AJENOS A LA OBRA	Deposito polvo	<input checked="" type="checkbox"/>	Deposito exc.	<input type="checkbox"/>	Patinas biológicas	<input type="checkbox"/>	Eflorescencias	<input checked="" type="checkbox"/>
	Repintes	<input type="checkbox"/>	Repintes completos	<input type="checkbox"/>	Manchas	<input checked="" type="checkbox"/>	Costras	<input checked="" type="checkbox"/>
	Protecciones no originales	<input type="checkbox"/>						

La pulverulencia de la película pictórica unicamente es apreciable en las zonas afectadas por las eflorescencias salinas.
Las manchas blancas que se observan por toda la superficie pictórica se deben a las obras realizadas tras la Guerra Civil para cerrar el trasagrario (testimonio oral del Parroco).

*Este modelo de ficha de registro se encuentra basado en uno proporcionado por la profesora Virgina Santamarina Campos.