



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Estudio técnico y propuesta de intervención de las pinturas murales de las pechinas del presbiterio de la iglesia del Real Monasterio de San Miguel, Llíria.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

AUTOR/A: de Mingo Mora, Ana

Tutor/a: Soriano Sancho, María Pilar

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN

Este trabajo de final de grado se centra en un estudio técnico de las pinturas murales realizadas por José Vergara en el Monasterio de San Miguel de Lliria en el siglo XVIII. Este santuario se ubica sobre la cima del Tossal de Sant Miquel y hoy en día es uno de los lugares de peregrinaje más importantes de la Comunidad Valenciana. Estos frescos los podemos encontrar en las pechinas de la cúpula del presbiterio y muestran a cuatro personajes bíblicos diferentes: San Juan Evangelista, San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo.

El presente análisis abarca un estudio iconográfico sobre las pinturas murales del monasterio, además de un estudio del entorno. Este estudio técnico permite realizar un examen exhaustivo de las condiciones del conjunto, con la finalidad de valorar su estado de conservación y observar las patologías que han deteriorado las pinturas. Por último, se establece una propuesta de intervención con medidas de conservación preventiva; para devolver la integridad de los frescos y mantener el conjunto en unas condiciones adecuadas que garanticen su perdurabilidad en el tiempo.

PALABRAS CLAVE

Monasterio San Miguel de Lliria, Pintura mural, San Juan Evangelista, San Juan Bautista, San Pedro, San Pablo, José Vergara, Restauración, Conservación preventiva.

ABSTRACT

This final degree project focuses on a technical study of the mural paintings made by José Vergara in the Monastery of San Miguel de Lliria in the 18th century. This sanctuary is located on the top of the Tossal de Sant Miquel and today it is one of the most important places of pilgrimage in the Valencian Community. These frescoes can be found on the pendentives of the dome of the presbytery and show four different biblical characters: St. John the Evangelist, St. John the Baptist, St. Peter and St. Paul.

This analysis includes an iconographic study of the wall paintings in the monastery, as well as a study of the surroundings. This technical study allows for an exhaustive examination of the condition of the ensemble, with the aim of assessing its state of conservation and observing the pathologies that have deteriorated the paintings. Finally, an intervention proposal is established with preventive conservation measures to restore the integrity of the frescoes and maintain the ensemble in suitable conditions to guarantee its durability over time.

KEYWORDS

Monastery of San Miguel de Llíria, Mural painting, St. John the Evangelist, St. John the Baptist, St. Peter, St. Paul, José Vergara, Restoration, Preventive conservation.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, gracias a mi tutora Pilar Soriano por haberme ayudado a realizar este trabajo y, sobre todo por su apoyo y paciencia.

Agradecer también a todos los profesores que me han enseñado la belleza de la profesión junto a los conocimientos para ser una buena conservadora y restauradora.

A mi madre, mi hermana y mi abuela por apoyarme incondicionalmente y por ayudarme a crecer como persona y como profesional.

A Empar, Inés, Laura y Celia por estar siempre dispuestas a echar una mano y a animarme en todo momento.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	7
3. METODOLOGÍA	7
4. CONTEXTUALIZACIÓN	8
4.1 El monasterio	8
4.1.1 Contexto histórico de Llíria	8
4.1.2 Análisis estilístico e iconográfico	12
4.2 Las pinturas de las pechinas.....	19
4.2.1 Autor	19
4.2.2 Análisis iconográfico	21
4.2.3 Análisis estilístico y compositivo	24
5. ESTUDIO TÉCNICO.....	26
5.1 La técnica del fresco	26
6. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	27
6.1 Suciedad superficial.....	28
6.2 Restauraciones inadecuadas.....	28
6.2.1 Aplicación de barniz	28
6.2.2 Repintes.....	29
6.3 Pulverulencias	29
6.4 Pérdida de la película pictórica	31
6.5 Velos blanquecinos	32
6.6 Deyecciones	32
7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....	35
7.1 Limpieza físico-química	35
7.2 Consolidación	38
7.3 Reintegración	39
8. MEDIDAS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA	40
8.1 Plan de actuación ante emergencias	41
8.2 Medidas de control ambiental	41

8.3 Medidas de protección	42
8.4 Medidas de accesibilidad y divulgación	42
9. CONCLUSIONES	43
10. BIBLIOGRAFÍA	45
11. ÍNDICE DE FIGURAS.....	50
12. ANEXO 1. ODS.....	52

1. INTRODUCCIÓN

Esta tesina de fin de grado se fundamenta en la elaboración de un estudio del estado de conservación y una propuesta de intervención de las pinturas murales de las pechinas de la iglesia del Real Monasterio de San Miguel de Lliria, realizadas por José Vergara en el s. XVIII.

En este mismo inmueble se encuentran obras de una gran relevancia artística como sería una pintura sobre tabla realizada por Vicente Macip en el s. XV.

El trabajo se ha dividido en siete partes:

En la primera parte, se ha realizado un estudio tanto del contexto histórico del municipio de Lliria como del monasterio para comprender el entorno de las obras.

En la segunda parte se ha realizado un estudio estilístico tanto del monasterio como de la iglesia que alberga el conjunto de pinturas murales para comprender el estilo de los elementos del inmueble y relacionarlo con las pinturas murales a analizar.

En el tercer apartado se ha realizado un estudio técnico de las pinturas de las pechinas del presbiterio para comprender la iconografía, composición y el simbolismo del color del conjunto de pinturas.

En el apartado número cuatro, se ha recopilado información de la vida y obra del autor para comprender sus técnicas y composiciones.

En el siguiente apartado, se ha realizado un estudio del estado de conservación para ubicar las patologías en las pinturas y comprender los factores de riesgo que están afectando a la integridad del conjunto.

Al finalizar este bloque, se ha realizado una propuesta de intervención basada en las hipótesis de los deterioros presentes expuestos en el anterior apartado.

Asimismo, se ha propuesto un plan de conservación preventiva que tiene como objetivo evitar causar mayores factores de riesgo en las pinturas, además de acercar y crear conciencia sobre la relevancia histórica y artística de la Iglesia.

Por último, se han expuesto las conclusiones obtenidas tras realizar el estudio de las pinturas murales de José Vergara.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo de final de grado es realizar un estudio del estado de conservación de las pinturas murales de las pechinas del presbiterio de la iglesia del Real Monasterio de San Miguel de Lliria.

La ejecución de este estudio tiene como finalidad realizar una propuesta de intervención óptima que permita devolver la legibilidad y estabilidad de las pinturas murales ubicadas en las pechinas de la cúpula del presbiterio, además de plantear un plan de conservación preventiva que tenga en cuenta los posibles riesgos que pueden padecer las pinturas a largo plazo. Este planteamiento debe posibilitar que las pinturas perduren en el tiempo para permitir que generaciones futuras conozcan parte de la historia y patrimonio de Lliria.

Para ello se deben tener en cuenta los diferentes objetivos que van a permitir alcanzar el objetivo principal de la tesina:

- Comprender el contexto histórico-artístico que engloba el Real Monasterio de Sant Miquel de Lliria, para así entender la composición y los materiales empleados por el autor.
- Entender los agentes de deterioro que han afectado a la integridad de la obra. Esto permite realizar una propuesta de intervención adecuada a las exigencias de la obra.
- Madurar un plan de conservación preventiva que permita la perdurabilidad a largo plazo de las diferentes pinturas.
- Realizar una propuesta de intervención que cumpla con los Objetivos y metas del desarrollo sostenible de la Agenda 2030.

3. METODOLOGÍA

Para alcanzar los objetivos propuestos en el apartado previamente expuesto, se han buscado diversas fuentes bibliográficas que permiten conocer información sobre el contexto histórico y artístico del Monasterio. Estas fuentes ayudan a obtener referencias sobre las pinturas murales protagonistas de las propuestas.

Por otro lado, se ha realizado un reconocimiento *in situ* de las obras presentes en el inmueble para comprender las diferentes características pictóricas de cada una, además de reconocer las patologías que se pueden apreciar a simple vista. Este proceso permite realizar una selección de las pinturas con las que posteriormente se va a trabajar. Asimismo, se ha realizado un estudio fotográfico con una cámara NIKON D5600 prestada por el departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la

Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València para así poder registrar la información visual más importante para su posterior estudio.

Una vez realizadas las fotografías, estas se han empleado para realizar los diferentes diagramas de daños para así ubicar en ellos las diferentes patologías observadas en los frescos a intervenir. Asimismo, se ha realizado un plano de la edificación empleando las medidas obtenidas con un distanciómetro láser, prestado también por el Departamento en CRBC de la UPV, para de esta forma ubicar las pinturas a analizar.

Seguidamente, y ante la imposibilidad de instalar en el recinto un termohigrómetro, se realizó un estudio de la humedad y la temperatura del municipio mediante diversas fuentes en línea que recopilan estos parámetros durante todo el año para comprender si pueden ser un factor de riesgo para las pinturas. Todo esto permite conocer las condiciones generales en las que se encuentra la obra para poder plantear una restauración hipotética que cumpla con las necesidades del conjunto.

Todo este proceso debe realizarse teniendo en cuenta los Objetivos de Desarrollo Sostenible para asegurar el auge de la Agenda 2030 que permite garantizar unas condiciones óptimas medioambientales y asegurar un futuro mejor para las generaciones presentes y futuras.

4. CONTEXTUALIZACIÓN

4.1 El monasterio

4.1.1 Contexto histórico de Lliria

El monasterio de San Miguel se encuentra ubicado en el municipio de Lliria, en la provincia de Valencia; más concretamente, en la comarca Campo de Turia¹. El primer testimonio que se encuentra sobre este municipio se data en la primera etapa de la Edad de Piedra. En esta época del paleolítico superior se conoce que el municipio adquiere una gran importancia en la época íbera llegando a ser capital de Edetania, territorio que ocupaba una gran parte del sur de Castellón y gran parte de la Valencia septentrional. En aquel momento, se conoce a Lliria como Edeta o Leiria y, actualmente recibe el nombre Tossal de San Miguel. Este yacimiento arqueológico es el único de la comarca que fue habitado desde II milenio a.C.²

En aquel momento, Lliria tuvo una gran importancia debido a su ubicación geográfica estratégica y por ello ejerció un gran papel en las guerras civiles romanas. Debido a esto, fue destruida por Quinto Sertorio, un político y militar de los últimos años de la República romana. Por consiguiente, los habitantes

¹ PABLO, V. *Estudio y propuesta de intervención del Cristo del Perdón del Real Monasterio de San Miguel de Lliria*. p. 9

² LUJÁN, I. La Lliria medieval. En: *Universitat de València* [en línea].

tuvieron que ocupar el llano, donde se construyó una nueva ciudad, pero con características más propias de la época romana.³

Posteriormente, debido a la conquista de las tropas musulmanas en la península, comienza una época islámica en la que se bautiza el municipio como Lilia o Liliam. En aquel momento, el territorio que conocemos actualmente como Llíria, constaba de una gran importancia debido a que se nombró residencia del Cadí, figura de autoridad de los territorios musulmanes que se encargaba de realizar sentencias jurídicas bajo la sharía, un código legislativo donde se incluyen reglas de culto y éticas. El papel del Cadí en la época andalusí fue primordial ya que, gracias a esta figura, se impartía una justicia que muchas veces, debido al código ético de la ley que aplicaban, evitaban que se llevaran a cabo muchas atrocidades.⁴

En 1091 el Cid campeador asedió la ciudad sin éxito ya que se acabó uniendo a la expedición contra los almorávides. El municipio acabó finalmente en manos cristianas el año 1239 debido a la conquista de Jaume I.⁵ En 1248 comenzó un repartimiento de tierras y se repobló con cristianos, por lo que los musulmanes se desterraron a Benisanó; y finalmente en 1253 se otorgó la Carta Poble, un documento mediante el cual otorgaban privilegios al pueblo para repoblar las zonas durante la época de la Reconquista.⁶ Debido a esta repoblación y la concesión de privilegios a los habitantes que repoblaran el municipio, la expulsión de los musulmanes en 1609, a pesar de haber sido un territorio muy importante en Al-Ándalus, no tuvo gran impacto en el municipio.⁷

En 1707 Felipe V tras la Guerra de Sucesión, creó el Ducado de Llíria que fue otorgado al Duque de Berwick por su importante papel en la Batalla de Almansa. Durante el siglo XVIII la agricultura de Llíria tuvo una gran repercusión ya que permitió un incremento demográfico en la zona debido a la política aplicada por los Borbones.⁸

Durante la Guerra de independencia, durante los años 1810 y 1813, los habitantes del municipio abandonaron el casco urbano para refugiarse de los ataques ya que el pelotón entró a la villa. Los franceses que consiguieron entrar a Llíria utilizaron el Monasterio de San Miguel como zona estratégica y realizaron fuertes en el templo. Otro saqueo que sufrió el pueblo de Llíria, ocurrió en 1836 por las tropas carlistas de Cabrera. En 1887 se le concedió a Llíria el título de ciudad por Real Decreto.

³ Edeta-Liria. En: *Tarraconensis* [en línea]

⁴ Historia de Llíria: Un paseo por la historia de Llíria. En: *Llíria.org* [en línea].

⁵ LUJÁN, I. *Op.Cit.*

⁶ Historia de Llíria: Un paseo por la historia de Llíria. *Op. Cit*

⁷ *Ibíd.*

⁸ Fondo ayuntamiento de Llíria. En: *Censo-Guía de Archivos de España e Iberoamérica* [en línea]

Finalmente, después de las grandes crisis económicas y demográficas que sufrió la ciudad debido a la Guerra Civil, en los años sesenta se realizaron pozos de agua y se canalizó el embalse de Benagéber permitiendo así entrever un buen futuro económico y demográfico.⁹

El Real Monasterio de San Miguel de Llíria se encuentra sobre el cerro de San Miguel, dónde también se encuentran los restos arqueológicos de Edeta. Este bien inmueble se ubica a aproximadamente 270 metros sobre el nivel del mar y se compone sobre todo de caliza y contiene algo de mármol rosado.¹⁰ Incluso se puede encontrar en su falda, en la zona sudeste una cantera de mármol, del que se obtiene un mármol similar al brocatel de España.¹¹

Esta ubicación geográfica hizo que el cerro fuera un punto estratégico debido a que permite obtener una visión panorámica (Ilustración 1) ya que puede incluso observarse el nivel del mar. Debido a esta situación geográfica, siempre ha sido un punto muy importante en las diferentes sociedades que han surgido a lo largo de la historia.



Ilustración 1: Vista del Monasterio desde CV-3692

El santuario liriano siempre ha sido considerado fundado por el nieto de Don Jaime I de Valencia, conocido por el nombre de Jaime II “el justo”, el 27 de abril de 1326. En sus inicios, se edificó una pequeña capilla que aprovechaba los materiales de la deteriorada fortaleza que allí se encontraba e hizo uso de las edificaciones existentes alrededor, de forma que las mandó arreglar para que sirviese de hogar para “las devotas mujeres eremiticadas y socorridas por su encargo y sujetas a los Clérigos de Liria”¹². Estas mujeres que habitaban el inmueble eran sobre todo viudas e hijas de militares caídos; por este mismo motivo se cree que el Monasterio guarda culto al más conocido de los arcángeles, ya que se le conoce como “jefe de la milicia celestial”. Incluso León XIII en 1885 nombró a San Miguel Arcángel como patrón de Llíria.¹³

⁹ Historia de Llíria: Un paseo por la historia de Llíria. *Op. Cit.*

¹⁰ El monasterio. En: *Real Monasterio Sant Miquel Liria - Oficial* [en línea]

¹¹ MARTI, L. El cerro de San Miguel. *Historia del Real Monasterio de San Miguel de Liria*. párr. 8

¹² MARTI, L. L'eremiter d'Sent Michael. *Historia del Real Monasterio de San Miguel de Liria*. párr. 8

¹³ San Vicente, Patrón de Llíria. En: *Cofradía San Vicente Liria* [en línea].

Esta época se vio representada en el eremitorio por una abundante pobreza tanto material como de espacio ya que incluso en las Crónicas del Real Monasterio se cuenta que las celdas donde habitaban “eran muy pequeñas y abovedadas y el mobiliario de ellas tan sumamente pobre, que no tenían sillas para sentarse”¹⁴. Con el paso del tiempo, se vieron obligados a reducir el número de mujeres allí presentes, bajo las órdenes del Rey D. Martín, a quince. Esta decisión permitió modificar las estancias agrandándolas y permitiendo que estas celdas tuvieran un piso alto destinado al dormitorio. Con los años la edificación se comenzó a ver afectada por el paso del tiempo, por lo que en 1402 el entonces Obispo de Valencia, permitió que se pudiera pedir limosna para poder obtener dinero que permitiera unas condiciones más idóneas de habitabilidad, aunque no fue la única reforma que se realizó en el santuario.¹⁵ Finalmente, en 1792 se realizó la última de las reformas, que fue descrita en una antigua escritura notarial en 1791 por Vicente Andrés Salom donde cita textualmente “por este año se derribó la antigua celda de la Mayorala, y se empezó a fabricar la nueva, que pagó el Rey y el piso lo pagó Sor Antonia Cervera, costando 120 libras”¹⁶.

El Real Monasterio cambió totalmente de apariencia en 1900 debido a la construcción de la ingente escalera y la fachada actual, en la que se aprecia la imagen del Titular y los escudos de España y de Lliria. En los años posteriores se fueron añadiendo diferentes novedades como los casilicios del Viacrucis decorados con azulejos maniseros, o la creación de nuevas celdas con Capilla y comedor.¹⁷

Con la llegada de la guerra civil española, el monasterio se vio obligado a cambiar su propósito para convertirse en una cárcel de prisioneros de guerra y no fue hasta el 1 de abril de 1939 que el Monasterio volvió a obtener la funcionalidad que tenía antes del conflicto bélico.¹⁸

En octubre de 1957 Valencia sufrió una fuerte riada debido a un aguacero que ocasionó numerosos daños estructurales en diferentes bienes culturales de la ciudad; entre los afectados se encuentra el Real Monasterio de Lliria, ya que cayeron aproximadamente en el municipio de 500 litros en dos días, siendo uno de los términos más afectados por la fuerte lluvia.¹⁹ Ante el peligro de caída de los muros, se formó la Asociación de Amigos de San Miguel de Lliria para atender las diferentes necesidades que pudieran surgir en el inmueble.²⁰

¹⁴ MARTI, L. L'eremiter d'Sent Michael *Op.Cit.* párr. 11

¹⁵ *Ibid.* párr. 17

¹⁶ *Ibid.* párr. 24

¹⁷ *Ibid.* párr. 30

¹⁸ *Ibid.* párr. 37

¹⁹ La histórica riada del 57 de Valencia. En: *Valencia Bonita* [en línea]

²⁰ MARTI, L. *Op. Cit.* L'eremiter d'Sent Michael. párr. 38

4.1.2 Análisis estilístico e iconográfico

La fachada principal de la iglesia, hoy en día pintada en una tonalidad coral, fue edificada en 1900 tal y como se indica en una de las inscripciones allí presentes (Ilustración 2). Esta fachada culmina con una espadaña de un único vano que alberga una campana y tiene como elemento decorativo dos volutas blancas. Justo bajo de esta, se encuentra una cornisa de color blanco que tiene como función impedir que el agua se filtre en el interior de la fachada, además de tener un carácter decorativo que marca los diferentes niveles del edificio.



Ilustración 2: Fachada exterior principal

En la parte superior central de la fachada, donde se aprecian las juntas de la fábrica de ladrillos que la forma, se encuentra sobre ésta una hornacina blanca que alberga al santo devocional del inmueble, que en este caso es el Arcángel San Miguel junto a la inscripción de la fecha de realización mencionada anteriormente. Esta hornacina viene decorada con una ornamentación fitaria.

Justo debajo de la representación iconográfica de San Miguel, se encuentra otra cornisa del mismo color, pero esta vez de un tamaño más pequeño, que da paso a la inscripción "Real Monasterio S. Miguel" escrita con una tipografía *sans serif* de un tono azulado. Esta inscripción viene acompañada, en su parte inferior, por dos escudos representados con una tonalidad ocre y amarilla, que a su vez están situados sobre dos portadas que dan acceso al inmueble. El escudo ubicado más a la derecha, representa el municipio de Llíria ya que se representa una torre que culmina con tres flores de lirio.²¹

El escudo ubicado a la izquierda es el escudo de España vigente en el momento de la construcción de la fachada.

Las portadas, que tienen en su parte superior los escudos mencionados anteriormente, son dos portadas de arco de medio punto que dan acceso a unas escaleras de entrada al monasterio. Finalmente, se encuentran en la fachada 3 pilastras de color blanco de orden compuesto, ya que se observa en cada uno de los capiteles, una ornamentación con volutas del orden jónico junto a una ornamentación propia del orden corintio con hojas de acanto. Además, las 3 pilastras constan de un fuste cajeadado, por lo que en ellas se aprecia un juego de claroscuro, ya que consta de varios niveles simulando lo que podría parecer la cubierta de una caja.



Ilustración 3: Vistas panorámicas de los alrededores del Monasterio

²¹ ORTS, P. M. La bandera de Banyeres. *En: Bignerres*. p. 18

Una vez se han subido las escaleras que dan acceso al monasterio, se encuentra un patio con un aljibe en la parte central. En este patio, se encuentran algunas inscripciones como aquella ubicada en la pared ubicada en la latitud oeste (Ilustración 4), en la que se lee *“El que a este alcázar llegare sin respeto y devoción no espere del santo arcángel conseguir su protección”* sobre piedra, en el que se observan 4 puntos de anclaje que sujetan el soporte a la pared, en el que se aprecia también la fábrica de piedra que forma la pared. Además, se observa también un mosaico realizado con azulejos en honor al 130 aniversario del Patronazgo Canónico.



Ilustración 4: Inscripción sobre piedra ubicada en la pared oeste del patio

El patio da acceso a diferentes zonas del monasterio como a una tienda de souvenirs justo enfrente de las escaleras, una puerta que da acceso al interior del convento donde se encontrarían las diferentes habitaciones de los religiosos que allí habitan y, en la pared oeste del patio se encuentra el acceso a la Iglesia.

Cabe mencionar que, en la pared ubicada en la latitud este del patio, se encuentran dos aperturas por las que se pueden observar las vistas panorámicas a la ciudad del municipio y alrededores.

La Iglesia actualmente cuenta con una nave central, dos naves laterales, el coro y el presbiterio, donde se ubica el altar mayor. La nave central está formada por una bóveda de cañón y en ésta se encuentran 8 ventanas, algunas de ellas tapiadas. Justo en la parte superior de las ventanas se encuentran representados en los lunetos 8 representaciones diferentes de ángeles músicos.

Este tipo de representaciones en territorio español se conoce que fueron introducidas debido a la influencia flamenca o a la circulación de modelos iconográficos de la baja edad media.²²

Los ángeles músicos (Ilustración 5) son un modelo iconográfico que busca plasmar de forma visual las alabanzas y cánticos celestiales ya que, en muchos de los pasajes bíblicos se menciona la música e instrumentos para venerar a Cristo y Dios. Un ejemplo de ello sería el SALMO 150 denominado *Alabad al Señor* donde se cita textualmente:

“Alabadle a son de trompeta; alabadle con salterio y arpa.

Alabadle con pandero y danza; alabadle con cuerdas y flauta.

Alabadle con címbalos resonantes; alabadle con címbalos de júbilo.”²³

Por ello, cabe mencionar que la función de estas representaciones en la Iglesia del Real Monasterio de Llíria es unir el coro, la parte de la iglesia



Ilustración 5: Ejemplo de pintura de los ángeles músicos sobre una ventana tapiada

²² PERPIÑÁ, C. *Los ángeles músicos: estudio iconográfico*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia.

²³ Salmo 150. En: *The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints* [en línea]

destinada a los cánticos de alabanza, con el altar mayor para así crear un conjunto armonioso entre la lectura del evangelio realizada en el presbiterio, y los cánticos de los fieles y clero.

Estas pinturas de ángeles músicos junto a las ventanas, presentan una enmarcación con motivos orgánicos dorados. La ornamentación dorada de las pinturas de los ángeles músicos se ubica en el punto más alto de éstas. En cambio, la ornamentación de las ventanas, a diferencia del de las pinturas, tiene un carácter escultórico que podría definirse como marco edículo dorado; ya que las formas que se ven representadas simulan la ornamentación fitaria aplicada alrededor de la representación de San Miguel ubicado en la fachada exterior de entrada al inmueble.



Ilustración 6: Bruñido decorativo efecto mármol

Siguiendo con la descripción de los elementos decorativos de la bóveda de cañón, se puede observar cómo en lo que sería la piedra clave o dovela central de la bóveda se ha aplicado un medallón decorativo en dorado con ornamentación fitaria. Además, se puede observar que, en los arcos fajones de la bóveda, aparecen otros 9 medallones en cada uno de ellos también con una tonalidad dorada que imitan la forma de los 3 medallones principales pero un tamaño más reducido. En estos arcos, igual que en otros elementos arquitectónicos de la iglesia como las pilastras ubicadas al final de éstos, se observa lo que parece un estuco bruñido decorativo realizado con yeso, que busca crear un efecto marmóreo *rojo levante* o, en caso de algunas zonas de la parte inferior de las naves, un efecto similar al mármol *fior di bosco* (Ilustración 6).²⁴

En la línea de imposta que se encuentra rodeando la nave central, se ubican dos cornisas blancas y doradas separadas por un fragmento de muro con efecto marmóreo rojizo de las que salen 8 lámparas de araña doradas, que simulan la iluminación que tendría en origen el santuario. En la parte inferior de las cornisas se puede observar una leyenda bajo la imposta (Ilustración 7) en la que se puede leer parte de la oración a San Miguel Arcángel creada por León XIII:

*“Sancte Michael Archangele, defende nos in proelio,
contra nequitiam et insidias diaboli esto praesidium.*

Imperet illi Deus, supplices deprecamur:

tuque, Princeps militiae caelestis,

*Satanam aliosque spiritus malignos”*²⁵

²⁴ Tipos de Mármol: Clasificación por Colores. En: *Pulycort* [en línea]

²⁵ ALBRECHT, J. W. *A Treasury of Prayers*. p. 37



Ilustración 7: Leyenda bajo la imposta de la oración a San Miguel Arcángel

Esta leyenda se ve interrumpida por los arcos de medio punto que abren paso a las naves laterales en las que se ubican las capillas laterales. Estas capillas se ven conectadas entre sí por arcos rebajados creando un pasillo que permite acceder de una capilla a otra.

En las capillas de la epístola, es decir las ubicadas a la derecha del presbiterio, actualmente se rinde culto a la Inmaculada Concepción y a San Vicente Ferrer. Se puede encontrar en cada una de ellas una escultura exenta de bulto redondo con el imaginario propio de cada uno de estos personajes de la cultura católica. Por un lado, en la capilla dedicada a la Inmaculada, se encuentran dos pinturas sobre tela adosadas a la parte superior de los arcos que interconectan la capilla lateral de San Vicente Ferrer y la zona de la entrada, a esta capilla. Es decir, hay adosados dos tejidos con la técnica del *marouflage* a los muros, pero con un formato rectangular por lo que no ocupa todo el espacio de encima del arco debido a la naturaleza semicircular del muro al que se han adosado. Debido a esto, se puede observar que los extremos se encuentran pintados directamente sobre el muro siguiendo el dibujo pintado sobre el tejido. En esta capilla en particular, se puede observar una representación de la Anunciación y justo enfrente de esta, la representación de la Virgen en el Templo.

Por otro lado, en la capilla dedicada a San Vicente Ferrer se encuentra el mismo tipo de técnicas mencionadas previamente en la descripción de la capilla lateral de la Inmaculada, pero esta vez haciendo culto a la iconografía del santo. En este caso, las pinturas aplicadas con la técnica de *marouflage* muestran dos Milagros de la vida de San Vicente Ferrer: *el Miracle de la Sabateta* (Ilustración 8), que cuenta que el santo cuando era pequeño hizo subir el nivel del agua de un pozo para que un amigo suyo recuperara el zapato que previamente se le había caído.²⁶

²⁶ CORBÍN, J.L. Escenificación de algunos milagros obrados por San Vicente Ferrer en las calles y plazas de Valencia. En: Actas del XVIII Congreso de la Asociación. p. 295



Ilustración 8: Pintura del "Miracle de la Sabateta"



Ilustración 9: Pintura de la decimotercera estación del vía crucis.

El otro milagro que aparece representado es la curación de un enfermo o resurrección de un difunto. Este culto al santo se debe a que se le reconoce como uno de los patrones de Llíria junto a San Miguel Arcángel.

En cuanto a las capillas del lado del evangelio, ubicadas a la izquierda del presbiterio, se rinde culto a diferentes santos. Uno de ellos sería San Antonio de Padua, representado también con una escultura de bulto redondo sujetando al niño Jesús, ya que se conoce que el conde Tisso, espiando al santo, se encontró al niño Jesús en brazos de San Antonio de Padua.²⁷

En ellas se muestra el episodio en el que San Antonio de Padua le mostraba una ostia consagrada a su mula, que llevaba días sin ser alimentada, junto a forraje. La mula al ver la ostia, representada en el centro de la pintura, agachó la cabeza y se arrodilló frente a ella.²⁸

Delante de esta pintura, se muestra otro milagro realizado por el santo. Este episodio cuenta que al ver el Santo que el pueblo no le prestaba atención cuando predicaba la palabra de Dios, comenzó a predicar al mar haciendo que los peces sacaran la cabeza del agua para poder escucharle.²⁹

En otra de estas capillas, se encuentra una tabla realizada en el siglo XV atribuida a Vicente Macip denominada *Santa Ana, la Virgen y el Niño junto a María Magdalena*. En esta capilla, además, se encuentran 2 pinturas con diversas representaciones que serían las únicas de las capillas laterales no realizadas con la técnica de *marouflage*. En una de ellas se representa *la Oración en el huerto de Getsemaní* donde Cristo era ya conocedor de cómo iba a ser su muerte y con angustia se retiró a orar a una enorme roca, es en ese momento que un ángel se le acerca para reconfortarle.

Otra de las representaciones que en esta capilla lateral se ubica es la Decimotercera estación del vía crucis (Ilustración 9) en la que es bajado de la cruz por José de Arimatea y Nicodemo y es entregado a la Virgen y al apóstol Juan, que sostiene la corona de espinas.³⁰

La última de las capillas laterales del lado del evangelio está dedicada a San José, que se representa también con una escultura de bulto redondo. En este caso, las pinturas que alberga la capilla son dos *marouflage*. En una de estas dos pinturas se observan dos personajes partiendo un trozo de pan, una escena típica en la que se representa a dos franciscanos, siendo uno de ellos San Antonio de Padua debido a que porta un nimbo, compartiendo alimento con

²⁷ LACARRA, M.J, et al. Una colección inédita de milagros de san Antonio de Pádua: edición y estudio. En: *Revista de literatura Medieval*, p. 12

²⁸ *Ibid.* p. 28

²⁹ *Ibid.* p. 21

³⁰ BULEO, M.I. *El Viacrucis tradicional. Revisión histórico-artística sobre el origen y evolución de las catorce estaciones de la cruz. Repercusión iconográfica en los temas de la pasión.* pp. 425-426

otro hermano de la congregación. En la segunda pintura, se observa un grupo de personas rodeando lo que parece ser una mesa. La iconografía de esta representación parece ser un hecho que se narra de su vida en el que los frailes de la orden franciscana prepararon la mesa para comer y al ver esto San Francisco de Asís, salió al campo dónde encontró un mendigo que invitó a comer con el objetivo de que su orden conociera la pobreza igual que él hacía.³¹

Terminando con las pinturas ubicadas en las capillas laterales, se encuentra una pintura mural que abarca de la parte superior de la bóveda hasta el final del arco frontal a la puerta. En ésta se representa la figura de Dios Padre surgiendo entre lo que parece simular unas nubes oscuras, aportando así luz a la escena. Aparece representado con una cruz y un ojo en la parte del torso, además de lo que parece una mano que surge en una esquina escribiendo en un libro con una pluma haciendo referencia a los evangelios. Por otro lado, en esta misma zona del inmueble, encontramos en la parte superior de la puerta de entrada otra pintura mural que emplea los mismos tonos de fondo que la representación de Dios Padre, pero en este caso aparece el Sagrado Corazón de Jesús.



Ilustración 10: Cúpula del presbiterio de la Iglesia del Real Monasterio de San Miguel de Llíria.

Siguiendo con la descripción de la Iglesia del Real Monasterio de Llíria, se encuentra el presbiterio que culmina con una cúpula en la que se pueden observar 8 pinturas murales en las que se representan diferentes dibujos de querubines, al ser la parte más alta del santuario (Ilustración 10). En el cristianismo se conoce que los querubines únicamente pueden ser vistos por los fieles con un mayor estado de la conciencia, es decir más próximos a Dios y al cielo.

En el centro de estas pinturas y a su vez de la cúpula, se encuentra otro medallón, similar a los presentes en la bóveda de la nave central, del que salen diferentes ornamentaciones doradas lineales que parecen simular los rayos del sol. Debido a todo lo mencionado, se puede decir que en la cúpula hay una clara intencionalidad de simular lo celestial.

Debajo de la cúpula, se encuentran 4 pechinas en las que se han reflejado 4 figuras importantes para el cristianismo. En estas se encuentra en cada una de ellas, una representación de San Juan Evangelista, San Juan Bautista, San Pedro. Al ser las pinturas con las que se va a trabajar, se hará una descripción más exhaustiva y enfocada al estudio previo de la restauración en el siguiente epígrafe.

³¹ DE LA VORÁGINE, S. *La leyenda dorada de Santiago de la Vorágine* pp. 194-195

Para terminar, cabe mencionar que detrás del presbiterio se encuentra el camarín al que no se tuvo acceso en las visitas realizadas a la Iglesia, pero sí es importante mencionar ya que se encuentran obras de una gran riqueza artística. El camarín está formado por otra cúpula trasdosada y su planta tiene una forma octogonal que se ve reforzada debido a que en cada vértice se encuentra una columna de orden dórico con un capitel dorado. Estas columnas sostienen una moldura también con detalles dorados, que es la base de la cúpula mencionada con anterioridad. Si se observa la cúpula, se aprecian 4 pinturas realizadas al óleo; y, justo encima de los arcos que comunican el camarín con el resto de las instalaciones, se encuentran otras 3 pinturas. Todas ellas fueron realizadas por Manuel Camarón y Meliá a finales del siglo XVIII y se conoce que fueron muy importantes en la producción del artista.³²

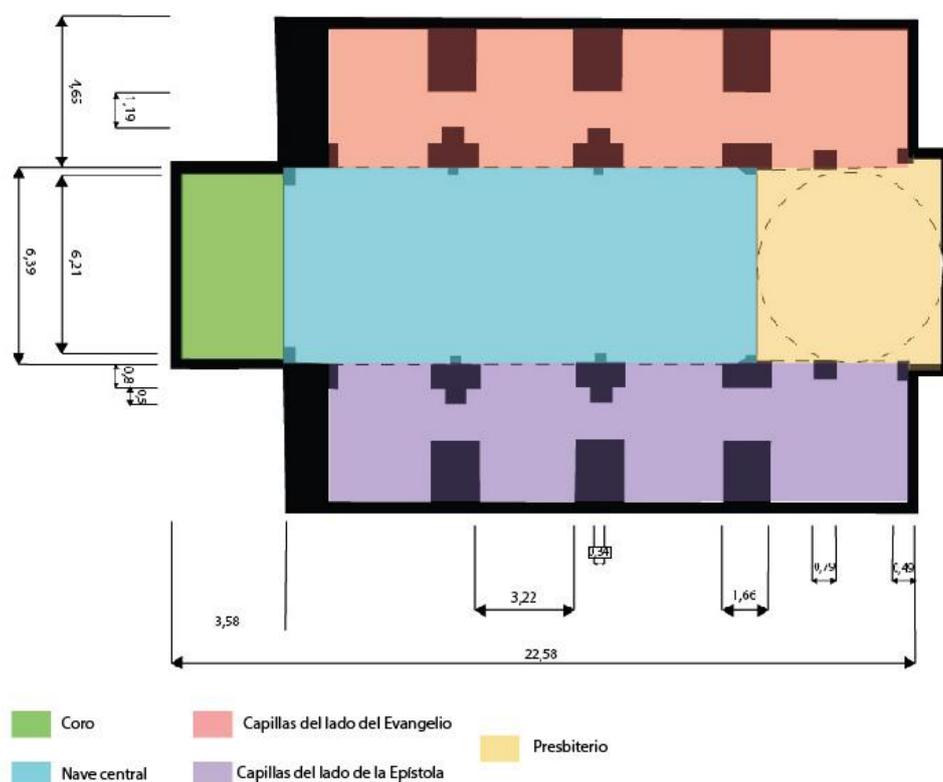


Ilustración 11: Plano de la planta de la Iglesia del Real Monasterio de San Miguel de Llíria

³² CIVERA, A. et al. *Sant Miquel de Llíria*, pp. 37-38

4.2 Las pinturas de las pechinas

4.2.1. Autor



Ilustración 12: Autorretrato de José Vergara realizado en 1775

José Vergara Gimeno fue uno de los pintores valencianos más importantes del barroco tardío al neoclasicismo. Su recorrido artístico abarca desde pinturas al fresco hasta pinturas de caballete, con una gran influencia escultórica debido a su legado familiar. Es conocido también por ser el fundador de la Real Academia de San Carlos en 1768.³³

Nació el 2 de junio de 1726 en una familia de artistas ya que su padre Francisco Vergara (1681-1753) fue un reconocido escultor y arquitecto valenciano que llevó a cabo obras de gran prestigio como la colaboración que realizó junto a Konrad Rudolf para la Catedral de Valencia, dónde esculpió los altos relieves de los papas Calixto III y Alejandro VI.³⁴ Su hermano, Ignacio Vergara Gimeno (1715-1776) fue también un reconocido escultor valenciano que marcó la historia del arte valenciano debido a que trabajó en obras hoy en día muy importantes en la cultura valenciana, como la portada del Palacio del Marqués de Dos Aguas o Ángeles venerando a María de la portada de la Catedral de Valencia.³⁵

Tanto Ignacio Vergara como José Vergara, comenzaron su carrera artística en el taller de su padre *el Mayor* copiando *Cartilla de Principios* de José de Ribera, un modelo pedagógico de estudio de la anatomía humana por fragmentos.³⁶ Posteriormente, fue instruido por el pintor Evaristo Muñoz copiando obras de Juan de Juanes y Francisco Ribalta.³⁷

La formación artística del autor se vio influenciada sobre todo por su talento innato ya que a los 13 años realizó su primer fresco que le otorgó un gran renombre en el mundo del arte valenciano. Esta hazaña tuvo una gran relevancia en la época ya que fue el comienzo de su carrera artística, concediéndole el encargo de dos medallones y la bovedilla de la iglesia parroquial de Santa Catalina, teniendo como tema principal la vida de la mártir.³⁸

Es de gran importancia recalcar la trayectoria artística que ya de muy joven le seguía y le permitió conseguir un renombre a tan temprana edad; permitiéndole desempeñar un papel artístico muy importante en su ciudad natal. Fue nombrado “revisor de imágenes” desde el año 1754 por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición teniendo como función el control de las imágenes que en aquel momento se producían para censurar todas aquellas que

³³ BAUTISTA, F. *La enseñanza de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos durante su primera época (1768–1808)*. pp. 38-39

³⁴ BUCHÓN, A. Francisco Vergara. En: *Real Academia de la Historia* [en línea]

³⁵ BUCHÓN, A. Ignacio Vergara Gimeno. En: *Real Academia de la Historia* [en línea]

³⁶ BAUTISTA, F. *Op. Cit.* p. 51

³⁷ *Íbid.* p. 54

³⁸ *Íbid.* p. 52

incumplían el reglamento.³⁹ Además, siempre ha tenido una relación muy estrecha con las diferentes órdenes y congregaciones religiosas teniendo así gran parte de la producción artística eclesiástica de la época. Todas estas circunstancias le llevaron a realizar obras como retratos oficiales de la familia real como, por ejemplo, el Retrato de Fernando IV realizado cerca de 1746 con la técnica de óleo sobre lienzo.⁴⁰

En 1753 funda junto a su hermano la academia de Bellas Artes de Santa Bárbara, siguiendo el modelo de la academia de San Fernando de Madrid y contando con la ayuda del ayuntamiento de Valencia, que les cedió una sala de la Universidad de Valencia, pero finalmente, tras el fallecimiento de Bárbara de Braganza, por la que se le dio el nombre a la academia, acabó decayendo.⁴¹

En cambio, esto permitió la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1768 donde se impartieron enseñanzas arquitectónicas, escultóricas y pictóricas.⁴²

A partir de 1777, se comienzan a ejecutar nuevos templos y pinturas que se ponían en manos de los académicos de la asociación. Por este motivo, Vergara siendo uno de los académicos que forma San Carlos, además de director de la sección de pintura y director general, lleva a cabo muchos de los encargos otorgados a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.⁴³

Durante los años 1760 y 1790, realiza una gran cantidad de obras caracterizadas por ser bastante ambiciosas para su edad pero que consiguió realizar con éxito. En este periodo realizó obras como los frescos de la capilla de la comunión de la Basílica El Salvador Burriana, la cúpula de la capilla de la comunión de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia; incluyendo las pinturas murales del Real Monasterio de San Miguel de Llíria.⁴⁴ En esta época tuvo que compaginar todos los cargos que llevaba a cabo en la academia de Bellas Artes de San Carlos, junto a su faceta de retratista; donde llevó a cabo su autorretrato (1785) o el retrato de su hermano Ignacio Vergara.⁴⁵

José Vergara se caracteriza por no haber parado nunca de realizar encargos, por muy complejos que resultaran para su edad. A sus 60 años seguía realizando encargos como los cuatro medallones realizados al fresco en la bóveda de la nave central de la Catedral de Segorbe. Este hecho es destacable debido a que dedicaba jornadas muy largas a realizar sus obras, tanto en su taller pintando

³⁹ BAUTISTA, F. *Op. Cit.* p. 52-53

⁴⁰ Restauración Retrato del Rey Fernando VI. En: *Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació* [en línea].

⁴¹ BAUTISTA, F. *Op. Cit.* p. 38

⁴² Historia En: *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos* [en línea]

⁴³ BAUTISTA, F. *Op. Cit.* p. 52

⁴⁴ CATALÁ, M.A. *El pintor académico José Vergara.* pp. 314-318

⁴⁵ Autorretrato – Pintura. En: *Museu de Belles Arts de València - Generalitat Valenciana* [en línea]

lienzos o bocetos previos, como sus pinturas al fresco, además de su actividad docente. En 1792, se menciona en un escrito a don José Esteve Bonet, director general de la Academia, que Vergara padecía de dolores intensos de vientre, debido a dos hernias que en muchas ocasiones le impedían caminar, pero a pesar de ello seguía ejerciendo su responsabilidad como docente.⁴⁶

Finalmente, falleció en Valencia el 9 de marzo de 1799 a los 72 años y fue enterrado en el actual templo parroquial de Santo Tomás Apóstol y San Felipe Neri situada en la Plaza de san Vicente Ferrer, Valencia. En esta Parroquia se conservan todavía algunas de las obras pintadas por Vergara como los medallones de la Capilla de San Juan Bautista o de la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados; incluso, se encuentra un óleo enmarcado en yesería en el muro lateral del Retablo de la Virgen de la Saleta. Actualmente su lápida se encuentra en el subsuelo de la Capilla de San Antonio de Padua.⁴⁷

4.2.2 Análisis iconográfico

En las pechinas del presbiterio de la Iglesia del Real Monasterio de San Miguel de Llíria se encuentra el conjunto de frescos del que se va a realizar el actual estudio.

Este conjunto está formado por 4 pinturas el fresco, ubicadas cada una en las diferentes pechinas de la cúpula edificada sobre el presbiterio (Ilustración 13).

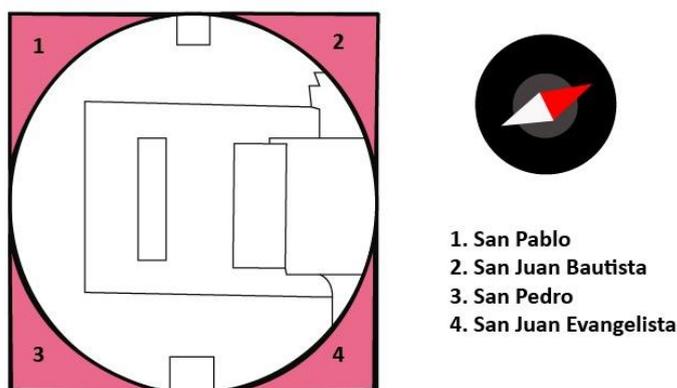


Ilustración 13: Plano de la ubicación de cada pechina

El fresco, ubicado en la longitud norte, muestra una representación de San Juan Bautista, que se puede reconocer por aparecer representado sujetando una cruz de caña que porta una filacteria en la que únicamente se puede leer la

⁴⁶ CATALÀ, M. *Op.Cit.ap. XXVII*

⁴⁷ Patrimonio. En: *Parroquia Sto. Tomás Ap. y S. Felipe Neri* [en línea].

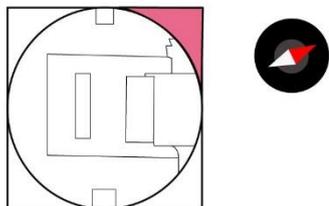


Ilustración 14: Ubicación de la pechina de San Juan Bautista



Ilustración 15: Fresco con la representación de San Juan Bautista realizada por José Vergara

palabra proveniente del latín *Ecce*. Esta inscripción hace referencia a un evangelio de San Juan Evangelista donde nombra al mesías como Cordero de Dios, por ello, se entiende que en la filacteria se vería escrito “*Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi*”.⁴⁸ Además, haciendo también referencia a este sobrenombre que obtiene Cristo, se puede reconocer en el fresco la representación de un cordero, que es señalado por San Juan Bautista con su mano derecha, marcando así un recorrido visual.

San Juan Bautista, es reconocido por ser hijo de Zacarías e Isabel, pariente de la Virgen María. La figura de San Juan Bautista aparece reconocida en el islam y en el cristianismo, reconocido como profeta. Dedicó su vida al bautismo de judíos en el río Jordán y es conocido por bautizar a Cristo. Su figura es una de las más representadas en la historia del arte cristiano debido a su importancia teológica, siendo así protagonista en obras de diferentes pintores con renombre como Caravaggio, El Greco, Artemisia Gentileschi o Leonardo Da Vinci.

Uno de los momentos más representativos de San Juan Bautista es su retirada en el desierto, donde se despojó de sus vestimentas y se vistió con la piel de un camello. Debido a esto, este tipo de vestimenta suele ser también un indicador de que el personaje representado es San Juan Bautista. En el caso de la representación realizada por José Vergara en la iglesia del Monasterio, aparece esta piel de camello posada sobre su hombro izquierdo, rodeando así su brazo derecho.

Por otro lado, en la pechina ubicada en el nordeste, se encuentra un fresco en que aparece representado San Juan Evangelista, estando así los Santos Juanes en la parte más próxima al altar.

San Juan Evangelista fue uno de los apóstoles más importantes en la vida de Cristo ya que estuvo presente en los momentos más importantes de la vida del Mesías, siendo muy mencionado en las historias referentes a la salvación.⁴⁹ Se le conoce como el apóstol más joven por lo que en sus representaciones en la historia del arte siempre aparece representado imberbe como, por ejemplo, en pinturas de Velázquez, El Greco o Miguel Ángel.

A este evangelista se le atribuyen diferentes escritos bíblicos como el cuarto evangelio, las cuatro epístolas que portan su nombre y el libro del Apocalipsis, que lo escribió durante su destierro a Patmos. Así pues, se puede observar que en el fresco atribuido a San Juan Evangelista aparece el Agnus Dei portando una bandera blanca sobre el libro de los siete sellos que aparece mencionado en el Apocalipsis 5. Este libro que se le aparece al apóstol en una visión consta de siete sellos que al irse abriendo darían lugar a diferentes acontecimientos, siendo el

⁴⁸ ROBLA, A. V. I. *San Juan Bautista en el rito hispano-mozárabe*. p. 387

⁴⁹ CASTAÑO, V. J. *San Juan, evangelista del costado abierto*. p. 11

séptimo sello la llegada de Cristo en el momento del Apocalipsis para así salvar a los fieles.

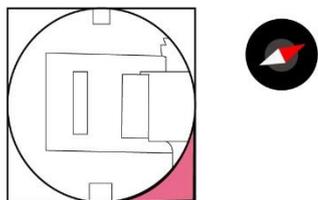


Ilustración 16: Ubicación de la pechina de San Juan Evangelista

San Juan Evangelista es representado en el centro de la pechina mirando fuera del propio encuadre mientras escribe con una pluma sobre un libro aludiendo a sus escrituras. Justo debajo del libro, aparece representado un águila siendo ésta la representación de San Juan Evangelista en el tetramorfo. En el artículo El león, el toro, el águila y el ángel: el Tetramorfo localizado en la página web del Museu Nacional d'art de Catalunya se menciona textualmente "El águila simboliza a Juan porque esta ave se considerada un animal sabio y clarividente, que cuando vuela mira directamente al sol, y el Evangelio de Juan es más abstracto y teológico que los demás." por lo que sería el motivo de que el apóstol se encuentre con la mirada en el cielo.

Otra de las pinturas del conjunto de frescos de las pechinas es la ubicada en el sudeste del presbiterio, en la que aparece representado San Pedro, apóstol de Jesucristo y primer Papa. Aparece representado con dos llaves, objeto más importante de su iconografía ya que, como se menciona en Mateo 16:18-19, Jesús le hace responsable de las llaves del reino de los cielos y de la Iglesia como institución.



Ilustración 17: Fresco con la representación de San Juan Evangelista realizada por José Vergara

El nombre original del apóstol era Simón, pero fue Cristo el que le cambió el nombre a Pedro, que es como actualmente se le reconoce. Uno de los pasajes más importantes en el que se le menciona, es la negación a que el Mesías le lave los pies ya que no cree que el Hijo de Dios deba ser humillado y arrodillado ante él. (Juan 13:8)

Otro papel muy importante que tuvo en la vida de Cristo fue la negación de este ante el sanedrín, el consejo supremo de los judíos.⁵⁰ Se conoce que Pedro negó tres veces conocer al Mesías ante varias de las personas que estaban allí presentes y, posteriormente sintió que había traicionado a Cristo echándose así a llorar.⁵¹

Finalmente, murió crucificado, pero con la cabeza hacia abajo ya que no se sentía digno de morir de la misma forma que Cristo. Este hecho fue representado en la historia del arte por artistas como Caravaggio, Miguel Ángel o Guido Reni.

En cuanto a los atributos con los que aparece representado, a parte de las dos llaves cruzadas que porta en la mano derecha, sería un libro abierto que sujeta con la mano izquierda haciendo referencia al libro del Apocalipsis.⁵² Por

⁵⁰ sanedrín | Diccionario de la lengua española. En: «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario [en línea].

⁵¹ CALZADILLA, S. El arte y la ciudad. En: *Mayéutica Revista Científica de Humanidades y Artes*. p 103

⁵² MUSEO COLONIAL: San Pedro. En: *Google Arts & Culture* [en línea].

otro lado, la apariencia con la que se ha representado al apóstol es la de un hombre de avanzada edad con una mirada serena que podría incluso traducirse como desafiante. En la parte derecha se observa que surgen dos cabezas de querubines de entre las nubes que enmarcan a San Pedro.

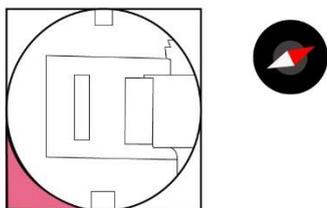


Ilustración 18: Ubicación de la pechina de San Pedro

Para finalizar, en la pechina ubicada al noroeste se encuentra un fresco en el que se puede observar la representación de San Pablo portando en la mano derecha la espada de su martirio, ya que fue decapitado, y un libro en la mano izquierda que haría referencia a sus 13 cartas, conocidas como Corpus Paulino.⁵³ Este santo se ve representado con una barba poblada y un cabello poco abundante del que surge un flequillo rizado en el extremo.

San Pablo fue uno de los encargados de difundir la palabra de Cristo por el mundo, siendo uno de los personajes históricos principales en convertir el cristianismo en una religión universal.⁵⁴ En los primeros años de vida, se dedicó a perseguir a los cristianos, pero en un viaje a Damasco, en el que pretendía seguir con la persecución de los seguidores de Jesús de Nazaret, le alumbró una luz preguntando por qué le perseguía. Cuando llegó a Damasco estuvo días sin poder ver ya que aquella luz le dejó sin visión y no fue hasta que Ananías colocó sus manos en los ojos del Santo en nombre del mesías que pudo recuperar la vista.⁵⁵ Se conoce que, tras este suceso, Pablo se convirtió al cristianismo y fue, junto a San Pedro, uno de los fundadores de la Iglesia.⁵⁶



Ilustración 19: Fresco con la representación de San Pedro realizada por José Vergara

4.2.3 Análisis estilístico y compositivo

San Juan Bautista se encuentra ubicado en el centro de un cúmulo de nubes, como si se hubiera abierto el cielo y el profeta surgiera entre ellas. Este tipo de representación se puede observar también en las otras 3 pinturas al fresco de las pechinas, intuyendo así que el autor buscaba que su conjunto de pinturas hiciera referencia al cielo debido a la altitud de estas y la ubicación, ya que como se ha mencionado en el apartado previamente expuesto, se observa una clara intención de que la cúpula haga referencia a lo celestial.

En cuanto a la composición de la pintura, cabe mencionar que se observan dos líneas de composición claras. Una de ellas vendría marcada por la cruz de cañas y la pierna izquierda. Ésta forma una intersección con la segunda línea compositiva sobre la mano derecha del San Juan Evangelista, ya que se observa una recta que va desde la cabeza de los querubines que surgen de entre las nubes del extremo izquierdo de la composición hasta el cordero representado en la parte central izquierda de la pintura. Al ser el punto de intersección la

⁵³ MANZARBEITIA, S. San Pablo. En: *Revista Digital de Iconografía Medieval* [en línea].

⁵⁴ CASTILLERO, J. M., et al. Los primeros pasos del cristianismo a través de la figura de Pablo de Tarso. En: *Revista ITÁLICA*. p. 7

⁵⁵ MARTÍN, M. La historia de la conversión de San Pablo. En: *COPE* [en línea].

⁵⁶ ¿Quién fue Pablo de Tarso? En: *Iglesia de San Pablo (Zaragoza)* [en línea].

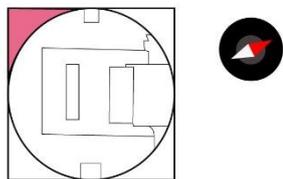


Ilustración 20: Ubicación de la pechina de San Pablo



Ilustración 21: Fresco con la representación de San Pablo realizada por José Vergara

mano que está señalando al cordero, se observa que la representación de este animal sagrado sería uno de los puntos más importantes de la pintura.

Respecto a los colores empleados en el fresco, se observa que el ropaje es de una tonalidad rojiza que, según el significado del color en la biblia haría referencia a la Sangre de Cristo o al sacrificio. Esto último podría ser debido a la violenta muerte que sufrió, en la que se vio decapitado por petición de Salomé.

Por otro lado, en la composición de las pinturas de San Juan Evangelista se observa una diagonal que va desde la cabeza del evangelista hasta la cabeza del águila creando así una línea que llevaría la lectura a las pinturas de la cúpula. Además, se encontraría en la representación la ley de compensación de masas ya que el Agnus Dei, ubicado en la parte derecha de la pechina, se ve compensado por un cúmulo de nubes a la izquierda en las que no parece haber mayor interés, de forma que, a pesar de compensar el peso de la figura del cordero, no le resta importancia a la representación de éste.

Los colores con los que José Vergara representó al santo son el verde y el rojo. El verde, hace referencia en la iconografía cristiana a la esperanza y la vida eterna.⁵⁷ Esta elección parece ser motivada por la importancia que tuvo San Juan Evangelista a la hora de hablar de la resurrección, de la vida eterna. En cambio, el color rojo podría hacer referencia al fuego del apocalipsis, libro del cual el evangelista era autor.⁵⁸

En cuanto a la composición del fresco en la que se representa a San Pedro, se observan dos líneas principales en forma de cruz. La primera línea de composición se vería marcada por el cuerpo del Santo que se encuentra sentado, mostrando así esteticidad y marcando una línea recta vertical. La segunda línea, en cambio, estaría marcada en un extremo por las llaves que sujeta el santo y en el otro extremo por el libro del Apocalipsis. También se debe mencionar que los querubines representados a la derecha se ven compensados en peso por la tonalidad oscura que se representa en la parte izquierda y que, sin esta representación podría tener un peso visual muy grande dentro de la pintura mural.

Los colores elegidos por el autor para representar al santo son dos: una tonalidad amarillenta y una violácea. La tonalidad más morada haría referencia al poder que tuvo el santo en la formación de la Iglesia como institución; o incluso a lo que no puede observarse y no es tangible, haciendo referencia al reino de los cielos y la muerte, ya que como se ha mencionado anteriormente, es el que custodia las llaves del Paraíso. En cuanto a la tonalidad amarillenta del manto, haría referencia a la luz divina.

⁵⁷ SANDOVAL, I. A. *Op. Cit.* p. 102

⁵⁸ *Ibid.* p. 101

Para finalizar, la composición de la pintura de San Pablo sigue el mismo orden que la empleada en el fresco de San Pedro ya que se observa una línea de composición horizontal que abarca desde la mano que sujeta la espada, hasta la mano del libro. También se encontraría la vertical que forma el cuerpo estático del santo, pero en cambio, en esta se encuentra otra línea vertical que estaría formada por el dibujo de la espada. Esta última línea mencionada, junto al fondo oscuro que se ubica detrás de la empuñadura, compensan visualmente el peso de los querubines ubicados a la derecha del formato de la pintura.

En cuanto a los colores empleados, se observa que son los mismos que los utilizados para pintar a San Juan Evangelista: verde y rojo. El color verde, como se ha mencionado previamente hace referencia a la nueva vida, que en este caso simbolizaría la conversión del Santo al cristianismo.⁵⁹ En cambio, el color rojo se puede deducir que fue empleado haciendo alusión al martirio por el que el santo falleció.⁶⁰

5. ESTUDIO TÉCNICO

5.1 La técnica del fresco

La técnica del fresco es un procedimiento que se emplea desde la antigüedad sobre soportes murales en los que se aplica un mortero fresco, normalmente formado por cal aérea y arena, para formar los diferentes revoques que forman la pintura.

El *arriccio* o enfoscado es el revoque que se utiliza como preparación del soporte para crear una superficie uniforme y estable que permite al resto de revoques adherirse al muro. Este enfoscado en la técnica al fresco es de mayor grosor que el resto.⁶¹

Sobre éste, se aplica el *intonaco* o enlucido, un revoque de grosor inferior al *arriccio* sobre el que se añaden los pigmentos durante el proceso de fraguado. Cabe destacar que no siempre se encuentra este procedimiento en pinturas al fresco y muchas veces se aplica el *intonaco* directamente sobre el muro.⁶²

Este mortero se va aplicando conforme el pintor avanza sobre la pintura debido a que el hidróxido cálcico al carbonatar cohesiona el color al mortero. Por este motivo, se conoce que este procedimiento es uno de los más estables

⁵⁹ SANDOVAL, I. A. *Op. Cit.* p.102

⁶⁰ *Ibid.* p. 101

⁶¹ CALVO, A. *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos, de la A a la Z.* p. 30

⁶² *Ibid.* p.123

que existen, siempre y cuando se empleen pigmentos afines químicamente a la técnica.

Por este motivo, el pintor debe programar qué zonas va a pintar antes de aplicar el mortero. Esta forma de proceder se denomina trabajo en jornadas.

Las líneas de jornada son aquellas líneas donde se unen dos morteros aplicados en diferentes etapas y, normalmente suelen aprovecharse las líneas de composición o de contorno para que no sean visibles.

En este caso, las pinturas de las pechinas del presbiterio al ser pinturas de un tamaño no muy grande y no apreciarse líneas de jornada, se deduce que fueron realizadas en una única jornada y posiblemente con retoques al seco para los acabados. Este hecho no puede afirmarse con total seguridad debido a la imposibilidad de acceder a las obras, pero sí se conoce que en diversas fuentes mencionan que las pinturas murales de las pechinas están realizadas con esta técnica.

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN

En las pinturas murales realizadas en las pechinas del presbiterio por José Vergara, se observan patologías derivadas por diferentes causas. Dentro de ellas encontramos causas intrínsecas, es decir, patologías generadas por la técnica o materiales empleados, o por el inmueble en el que estas se encuentran. Por otro lado, se observan también patologías extrínsecas, producidas por agentes externos a los frescos como los factores medioambientales o antrópicos.

Para poder obtener una visión global de los deterioros presentes en el conjunto de frescos a restaurar, se han realizado diversos mapas de daños donde se han ubicado las diferentes patologías para comprender de forma visual la extensión y localización de estas.

Cabe destacar que este proceso de análisis está basado únicamente en una inspección visual a pie de obra, ante la imposibilidad de realizar los diferentes estudios previos necesarios para un completo estudio de la obra que permitan respaldar los procesos de restauración propuestos.

Esta evaluación, junto al proceso consecutivo de propuesta de intervención y de conservación preventiva, buscan cumplir con el ODS 11.4 ya que con esta tesina se busca salvaguardar las pinturas murales de las pechinas del presbiterio de la Iglesia del Real Monasterio de San Miguel de Llíria.

Por otro lado, se debe mencionar que estos frescos, junto al resto de pinturas murales allí presentes, fueron sometidos a una restauración realizada por estudiantes de la Universidad de Valencia en 1997, bajo la dirección de Daniel

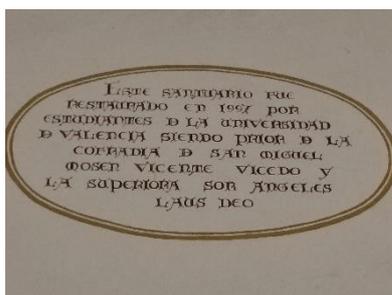


Ilustración 22: Inscripción informativa de la restauración realizada en el año 1997

Benito Goerlich.⁶³ Una inscripción localizada en la capilla del evangelio dedicada a la Virgen de los Desamparados, junto a un folleto del libro de fiestas del año 1997 de Lliria dejan constancia de este proceso (Ilustración 22).

6.1 Suciedad superficial

En el conjunto de pinturas murales ubicadas en las pechinas del presbiterio, se observa un oscurecimiento general en la película pictórica debido a la suciedad superficial acumulada durante años sobre estas. La naturaleza de las partículas de los depósitos de suciedad no se conoce, pero se plantea como polvo atmosférico adherido al estrato externo. Podría tratarse de un polvo ligero que, al encontrarse en suspensión en el ambiente, se termina depositado sobre las irregularidades del soporte.⁶⁴ Por otro lado, también podría tratarse de polvo graso u hollín, debido a su ubicación sobre el altar de la Iglesia donde se emplean elementos como velas que podrían afectar debido a la combustión de estas.

Este oscurecimiento de las pinturas se observa en mayor medida en las pinturas al fresco de San Juan Bautista y San Juan Evangelista, ambas localizadas sobre el altar mayor, lo que vendría a corroborar la hipótesis de la presencia de humo graso proveniente de la combustión de velas y cirios.

6.2 Restauraciones inadecuadas

6.2.1 Aplicación de barniz

Al estudiar detenidamente las pinturas, se observa una película de barniz de naturaleza desconocida aplicada con anterioridad. Esta causa de alteración extrínseca se solía emplear en restauraciones inadecuadas para fijar la pintura o aportar un acabado diferente a la película pictórica. Este tipo de aplicación se puede identificar en algunas de las zonas de las pinturas de las pechinas como, por ejemplo, en la parte superior de la composición del fresco de San Pedro, donde se observa la escorrentía de un fluido.

Este tipo de alteración antrópica se puede apreciar de forma muy clara en la pintura en la que aparece representado San Juan Bautista, ya que se observan las huellas de las brochas en la parte superior izquierda, incluso un pasmado en la parte inferior de la pintura.

Este tipo de aplicaciones se solían realizar con *beverones* de diferentes naturalezas como vinagre o sustancias proteínicas como las colas animales, la leche, la caseína o la clara de huevo. Otros materiales que se empleaban para realizar este tipo de refuerzos eran las parafinas, las resinas como la goma-laca y productos sintéticos.⁶⁵

⁶³ BAREA, M. *Restauración de la Iglesia del Real Monasterio de San Miguel de Lliria*. Libro de fiestas de Lliria.

⁶⁴ VENEGAS, C.; BARRAINKUA, A. *Conservación y restauración de pintura mural*. p. 183-185

⁶⁵ *Ibid.* p. 186-188

La aplicación de una película de barniz junto a la suciedad superficial adherida previamente mencionada, serían los responsables de la apariencia oscura y poco saturada de los colores originales.

6.2.2 Repintes

Este tipo de intervenciones incorrectas se realizaron hasta la actualidad para igualar el cromatismo de las pinturas y aumentar la legibilidad de las obras. Este tipo de intervenciones incumplen uno de los principios básicos de la teoría de la restauración, *La regla de las Tres Erres* mencionada por Cesare Brandi en su obra *Teoría de la restauración*.

Este tipo de intervenciones sobre frescos se solían realizar con retoques al seco empleando técnicas como la pintura al óleo o usando como aglutinante goma arábica o proteínas como las colas animales.⁶⁶

Este factor antrópico se observa de forma abundante en las diferentes pinturas murales realizadas por José Vergara en las pechinas. La distinción de estos repintes resulta sencilla ya que la tonalidad y la saturación de los colores aplicados destaca sobre el color original aplicado al fresco.

6.3 Pulverulencias

Otra de las patologías observadas en el conjunto de pinturas murales con las que se está trabajando sería la pulverulencia del estrato pictórico. Este daño que se puede apreciar en la nube ubicada debajo de la representación de San Juan Bautista, podría estar ocasionado por diversos factores. Uno de ellos, sería la aplicación de un mortero con un exceso de arena que podría causar que con el paso del tiempo se acabara disgregando. Otro de los motivos, sería la presencia de humedad en forma de condensación o infiltración.

⁶⁶ VENEGAS, C.; BARRAINKUA, A. *Op. Cit.* p. 188

La condensación dentro de la Iglesia podría verse ocasionada por los cambios bruscos de la temperatura ambiente, que acabarían afectando a la humedad del entorno ya que, tras consultar los datos meteorológicos de la zona, se observa una gran diferencia de grados entre la temperatura máxima media y la temperatura mínima media en los últimos 12 meses (Ilustración 23). Por ejemplo, al analizar el gráfico de temperaturas medias, se puede observar que la temperatura mínima media en enero del 2023 es de $-2,3^{\circ}$ y la temperatura máxima media asciende a los 22° ; con una diferencia de 24° .⁶⁷

COMPARATIVA DE TEMPERATURAS MÁXIMAS Y MÍNIMAS DE LOS ÚLTIMOS 12 MESES EN LLÍRIA

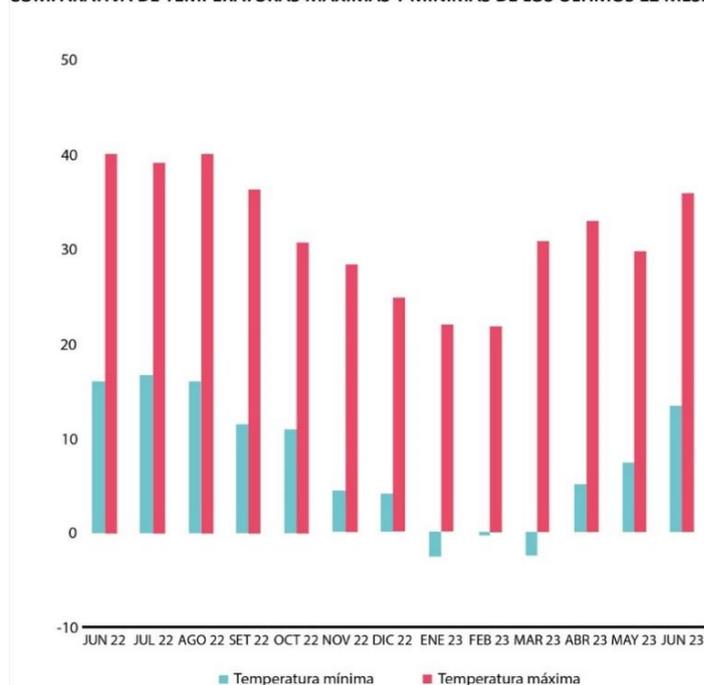


Ilustración 23: Gráfico comparativo de las temperaturas mínimas y máximas de los últimos 12 meses en el municipio de Llíria

La humedad relativa media del municipio de los últimos 12 meses oscila entre el 53% y 75% (Ilustración 24).⁶⁸ Este factor unido a la entrada y salida de feligreses, podría ser un factor de riesgo para las pinturas.

⁶⁷ Observación meteorológica horaria en LLIRIA en enero de 2022. En: X-Y.es [en línea]

⁶⁸ Estación meteorológica LLIRIA. En: X-Y.es [en línea]

Humedad relativa media de Llíria cada mes de los últimos 3 años

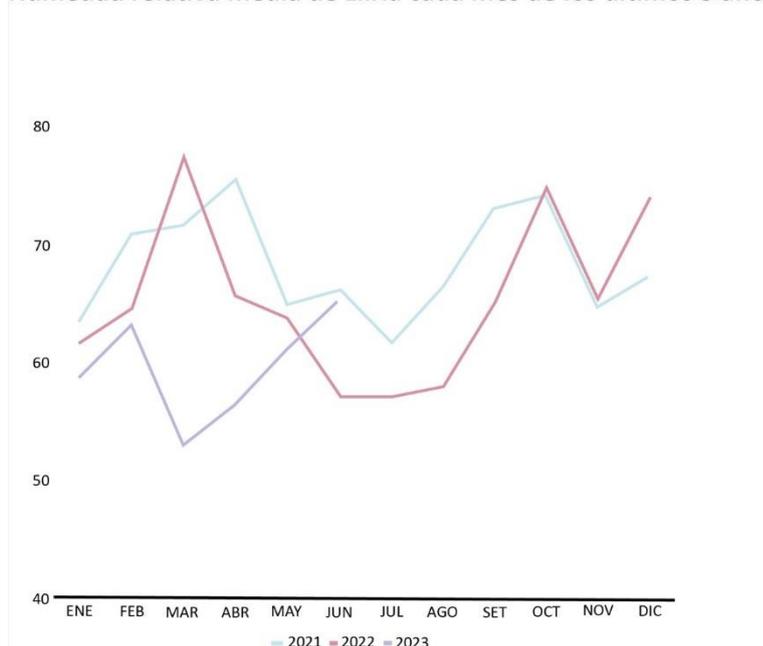


Ilustración 24: Gráfico de líneas comparativo de la HR de cada mes en los últimos 3 años

Por otro lado, en la entrada de la Iglesia, se observó un cartel en el que se menciona que el estado de las cubiertas de las capillas del lado del evangelio se ha intervenido de urgencia debido al mal estado de conservación en el que se encontraban ya que presentaban daño estructural y un deterioro de las vigas afectadas por humedades e insectos xilófagos (Ilustración 25).

Ante la imposibilidad de realizar un análisis del soporte pictórico, se plantea que este deterioro de las cubiertas de parte del inmueble podría ser un factor de riesgo para las pinturas debido a la cercanía de éstas.

6.4 Pérdida de la película pictórica

Tras observar las fotografías realizadas de las pechinas y analizar las posibles patologías presentes en los frescos, se pueden localizar diversas pérdidas en el *intonaco* como a la derecha de una de las extremidades de San Juan Bautista o en la parte inferior de la pintura de San Pablo.



Ilustración 25: Tablón de anuncios con información del estado de conservación de las cubiertas de las capillas del lado del evangelio

Estos deterioros pueden ser causados por diferentes factores de riesgo como, por ejemplo, las variaciones térmicas del entorno o la humedad relativa del inmueble que podrían hacer que los revoques se separaran entre sí por la formación de criptoeflorescencias.

Otro agente de deterioro que podría ser el causante de la aparición de pérdidas sería el propio envejecimiento natural del conjunto de pinturas o el empleo de una técnica incorrecta por parte del autor.

Por otro lado, también cabe mencionar que estas lagunas de la película pictórica podrían ser ocasionadas por una limpieza realizada de forma incorrecta en intervenciones anteriores. Este tipo de factor de deterioro antrópico podría ocasionar abrasiones en el soporte de forma que algunas zonas se vieran más desgastadas que otras o incluso podrían hacer que se formaran lagunas de tamaños reducidos como las presentes en gran parte de la superficie, como en las que se observan en la manga izquierda del atuendo de San Pedro.

6.5 Velos blanquecinos

En algunas zonas de las pinturas, se observan manchas con una tonalidad blanquecina que, ante la imposibilidad de aproximarse para analizar el origen de estas podrían definirse como velos blanquecinos formados por eflorescencias o incluso abrasiones, ya mencionadas en el anterior apartado.

Este tipo de velos blanquecinos se pueden observar en el límite inferior de la pechina que contiene la representación de San Juan Evangelista.

Al no poderse cerciorar qué tipo de patología podría ser la mencionada, se plantea que podría ser alguna de estas dos mencionadas previamente ya que, al analizar el historial de las pinturas, se observa que podría ser causada por una limpieza incorrecta o por la presencia de sales junto a la humedad que podrían hacer que éstas afloraran en el exterior.

6.6 Deyecciones

Por último, se observa en la zona en que se localiza la nube sobre la que se representa a San Pedro, lo que parece ser una mancha por deyección de un ave. Esta conclusión se ve reforzada por la forma de la mancha ya que, se aprecia como comienza en la parte inferior de la mancha una especie de gota que tiene una tonalidad más blanquecina que los supuestos velos o abrasiones mencionadas anteriormente.

Es posible que, si se trata de una deyección, el ácido del excremento haya causado manchas, erosiones o eflorescencias salinas de nitrato, que podría causar que actualmente se aprecie en la parte superior de la deyección un deterioro de la película pictórica.

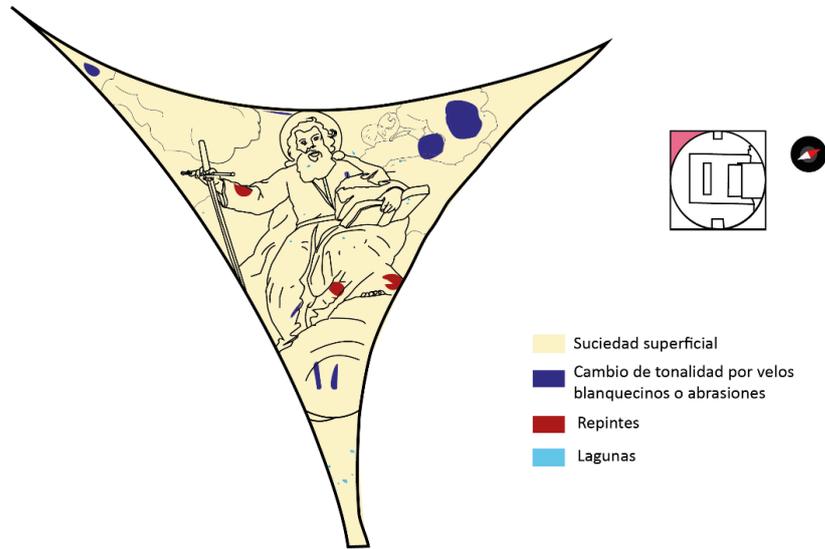


Ilustración 26: Mapa de daños de las patologías del fresco de San Pablo

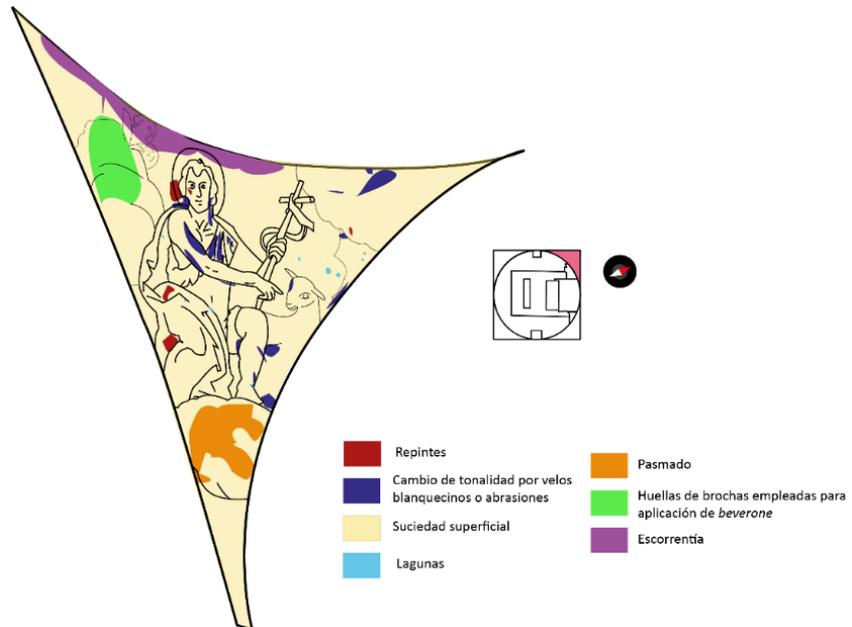


Ilustración 27: Mapa de daños de las patologías del fresco de San Juan Bautista

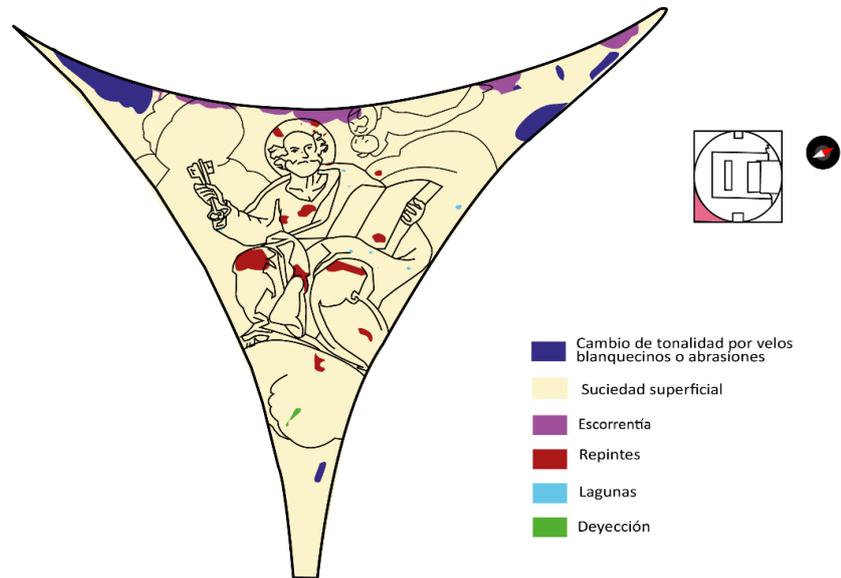


Ilustración 28: Mapa de daños de las patologías del fresco de San Pedro

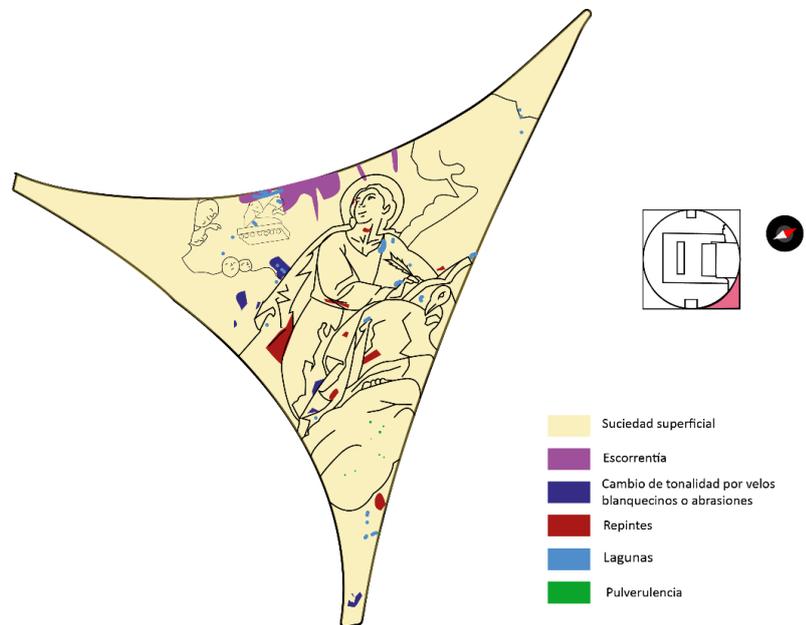


Ilustración 29: Mapa de daños de las patologías del fresco de San Juan Evangelista

7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Tras plantear el estado de conservación de las pinturas ubicadas en las pechinas del presbiterio, se puede analizar que los agentes de deterioro que están causando las diversas patologías son principalmente de carácter atmosférico y antropológico. La elevada humedad relativa junto a las variaciones de temperatura, la falta de mantenimiento y las intervenciones inadecuadas son las causantes de los daños presentes en el conjunto de frescos. Para poder paliar los deterioros comentados con anterioridad, se plantea una propuesta de intervención que garantiza la estabilidad de los frescos. De esta forma, se aseguraría la integridad de las pinturas para que puedan perdurar el mayor tiempo posible en el inmueble.

Este plan de restauración y conservación se basa en el criterio del respeto hacia el original; de forma que la reversibilidad de los materiales, el concepto de mínima intervención y la discernibilidad formarían la base del principio de actuación sobre la obra.

Otro factor a tener en cuenta sería el cumplimiento de los Objetivos y metas de desarrollo sostenible planteados en la Agenda 2030 para que la intervención sea respetuosa con el medioambiente y con la salud de las personas que se encuentren presentes durante y después de la intervención. Para ello, se tendrán en cuenta metas del objetivo 12, 11, 6 y 3 como por ejemplo la meta 3.9, 6.3, 12.4 o 11.4. Estos ODS se desarrollarán más detenidamente en el documento Anexo.

7.1 Limpieza físico-química

La intervención se iniciará con un desempolvado general de la superficie pictórica del conjunto de pinturas mediante el empleo de brochas de cerdas suaves, comenzando por la parte superior de las pinturas para posteriormente ir descendiendo, para así evitar que las partículas de polvo en suspensión vuelvan a depositarse sobre los frescos.⁶⁹ Este proceso permite que la suciedad superficial no se filtre en la red de poros del mortero a la hora de aplicar otros métodos de restauración como la consolidación. En zonas donde se encuentra la película pictórica pulverulenta se debe evitar esta acción para no causar una mayor descohesión de los estratos y, antes de utilizar otros métodos de limpieza, se debe realizar un proceso de consolidación en las áreas más propensas a disgregarse. (Apartado 8.2)

Una vez se ha desempolvado la suciedad superficial depositada sobre las pinturas y se han preconsolidado las áreas pulverulentas, se procede a realizar una limpieza mecánica con gomas. Para ello, lo idóneo sería realizar catas de

⁶⁹ VENEGAS, C.; BARRAINKUA, A. *Op.Cit.* p 169

limpieza sobre los diferentes pigmentos presentes en zonas que no comprometieran la apariencia y estabilidad de la obra, empleando diversas gomas y esponjas abrasivas como la *Smoke sponge* o *Esponja Wishab* para analizar, según la naturaleza del residuo adherido a la película pictórica, qué material sería más idóneo para los depósitos presentes.

Para realizar las catas de limpieza se deben tener en cuenta diversos factores. Un óptimo proceso de intervención debe ser respetuoso con la pintura, por lo que si se observa que un material genera residuos que pueden alterar las obras o que éstos ocasionan pérdidas en la película pictórica, se deben buscar alternativas que no produzcan más deterioros.

La esponja *Smoke Sponge*, formada por caucho natural vulcanizado se emplea para eliminar suciedad de naturaleza grasa como el hollín, por lo que podría resultar efectivas, sobre todo para el caso de las pechinas más cercanas al altar mayor, pero esto no puede afirmarse ya el uso de ésta dependería de los resultados de las catas.⁷⁰

En cuanto a los velos blanquecinos, si no se han eliminado con los métodos de limpieza mecánicos mencionados previamente, se debería de observar el grosor de la película para analizar si se trataría de una concreción o un encalado. En este caso, se debería eliminar la capa superficial con instrumentos de erosión controlada como podría ser un bisturí, un escalpelo o un lápiz de fibra de vidrio; siempre que se pueda garantizar que las obras no vayan a deteriorarse más en este proceso. Si se observan separaciones de los estratos en la pintura durante la eliminación de sales, se debe realizar una consolidación puntual para evitar desprendimientos.

Durante este proceso, se recomienda el empleo de un aspirador para que la suciedad eliminada no vuelva a depositarse sobre la superficie siempre que esta acción no suponga un factor de riesgo para la pintura.

Una vez terminada la limpieza mecánica, se procede a realizar una limpieza físico-química para retirar el *beverone* aplicado en la intervención anterior y las sales que no se hayan conseguido eliminar previamente.

Para comenzar esta segunda parte de la limpieza, se debe realizar previamente un test de solubilidad que permita conocer si las sales presentes en las pinturas son de naturaleza soluble o insoluble. Además, se debe analizar la sensibilidad al agua de los materiales presentes para evitar causar mayores daños sobre la obra.

Si se observa que la aplicación de agua no degrada las pinturas y las sales presentes son solubles, se pueden realizar lavados de agua desionizada para

⁷⁰ Zalbidea, M. A. *Limpieza mediante gomas y esponjas*. p. 7-8 [en línea]

que, de esta forma, las sales que se encontraran en el interior de los frescos migraran al exterior.⁷¹ Este proceso se realizaría mediante el empleo de papetas o con pulverizadores, según las condiciones en las que se encuentre el área a tratar.

En el caso de que los materiales de las pinturas fueran sensibles al agua, se recurriría a la identificación de sales para comprender el tipo de disolvente que se debería aplicar, por lo que primeramente se debería identificar qué tipo de sales se encuentran sobre el mortero.

Los disolventes que solubilizan el mayor número de sales serían el metanol, etanol y la glicerina.⁷² Para emplear este método de eliminación de sales, lo recomendable es aplicar los disolventes en una compresa de pasta de papel, garantizando de esta forma un mayor tiempo de contacto que si se aplicara con una brocha sobre la superficie. De esta forma, las sales presentes en el interior de los revoques acaban disueltas y migrando a la superficie para la posterior eliminación.

Por otro lado, si las sales que se encuentran en el conjunto de frescos de las pechinas no son solubles y los pigmentos presentes no se ven afectados por el uso de agua, se recurriría al uso de la *Papeta AB-57*; expuesta por el ICR de Roma con una fórmula de 1000 cc de agua desionizada, 30 g de bicarbonato de amonio, 50 g de bicarbonato de sodio, 25 g de *Desogen*[®] al 10% en agua y 60 g de carboximetilcelulosa.⁷³ Es importante destacar que la aplicación de esta papeta viene marcado por las necesidades de las costras a eliminar ya que, si la costra tuviera un grosor elevado, se debería repetir el proceso de aplicación hasta que fuera necesario.

Si los pigmentos presentes en las obras fueran sensibles al agua, se debería realizar una limpieza mecánica para posteriormente eliminar los residuos que queden sobre el fresco mediante el uso de disolventes apolares.⁷⁴

Con respecto a la eliminación del barniz y del hollín presente sobre la superficie de las pinturas, se prevé que ambas tengan una naturaleza grasa, pero para poder cerciorar esta teoría, se deberían realizar pruebas de identificación de los materiales o de compatibilidad con disolventes mediante catas de limpieza o análisis de pH.

⁷¹ VENEGAS, C.; BARRAINKUA, A. *Op.Cit.* p 126

⁷² *Ibíd.* p 127

⁷³ *Ibíd.* p 128

⁷⁴ *Ibíd.* p 130

Los disolventes ácidos tienden a hidrolizar sustancias como proteínas o azúcares como las colas animales, en cambio, los disolventes con un pH básico tienden a hidrolizar las grasas.⁷⁵

Si las sustancias presentes sobre las pinturas fueran de una naturaleza grasa, se emplearían empacos de agua y citrato de amonio. Para ello se debería realizar un control del tiempo que se mantiene el empaco sobre el *intonaco* para evitar resultados indeseados que puedan incluso alterar a la estabilidad de las pinturas.

Si el *beverone* aplicado fuera de naturaleza proteica o se tratara de una película de goma-laca, se deberían tener en cuenta diversos factores. Las colas animales, si fueron bien tratadas previamente a la aplicación, podrían eliminarse con agua templada. En cambio, si se tratara de una película de caseína, leche o huevo, al hacerse insolubles con el paso de tiempo, se deberían emplear mezclas ligeramente ácidas. Por otro lado, la goma-laca también se vuelve insoluble con el paso del tiempo, pero si este no fuera el caso, se podría eliminar con etanol.

Otro tipo de limpiezas a tener en cuenta serían las biolimpiezas ya que permitirían eliminar los materiales indeseados adheridos a la superficie siendo respetuosos con diversas ODS como la 6.3, la 3.9 o la 12.4. Para ello, se podrían emplear enzimas como la papaína, proteasa o lipasa.⁷⁶

Por último, si las posibles deyecciones no se han conseguido eliminar con la limpieza mecánica planteada al principio del epígrafe, se emplearía una solución acuosa con un 10% o 20% de amoníaco.⁷⁷

7.2 Consolidación

Este proceso de la intervención se empela para devolver la estabilidad a estratos que se encuentran disgregados o en proceso de disgregación. En este caso, como se ha mencionado en el epígrafe de estado de conservación, se debe realizar una consolidación que permita a las zonas pulverulentas volver a su sitio para evitar causar mayores pérdidas. Para que el resultado de la consolidación sea óptimo y se asegure la estabilidad de la zona; se debe realizar durante el proceso de limpiezas para evitar que, con las abrasiones que pueden ocasionarse sobre los murales, se produzcan pérdidas del *intonaco*.

Al tratarse de un área pulverulenta, el método de aplicación más óptimo sería la pulverización y posteriormente si fuera necesario, proceder con la inyección del consolidante.

⁷⁵ VENEGAS, C.; BARRAINKUA, A. *Op.Cit.* p 179

⁷⁶ *Ibid.* p 180

⁷⁷ FERRER, A. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas.* p.106

Uno de los materiales inorgánicos de consolidación que se propone para esta intervención es el agua de cal. Se trata de una solución acuosa de hidróxido de calcio que devuelve la estabilidad a los morteros para que se vuelva a producir la carbonatación en las pulverulencias.⁷⁸ Este consolidante debe emplearse con mucho cuidado para evitar la producción de nuevos velos blanquecinos sobre las superficies que podrían ser irreversibles.⁷⁹

Por otro lado, otra opción óptima para las pulverulencias en pintura mural sería el *Nanorestore*[®], un consolidante compatible con la composición química de la técnica al fresco. Esta dispersión de nanocal se suele emplear en proporciones de 80 a 500 cc en 1 litro para preconsolidaciones previas a las limpiezas o incluso como consolidación final. Este proceso de aplicación, si fuera necesario, se acompañaría de un tratamiento desulfatante.⁸⁰

7.3 Reintegración

La reintegración del conjunto de pinturas murales de la Iglesia del Real Monasterio de San Miguel de Llíria debe ser discernible para evitar original falsificaciones en las obras, además de respetuoso con el original. En cuanto al principio de reversibilidad, no siempre es posible sobre pintura al fresco debido a la naturaleza de los materiales originales y aplicados. Este proceso de intervención se encarga de aportar mayor estabilidad a los estratos. Además, ayuda a comprender mejor las representaciones pictóricas debido a que la presencia de una laguna en la distancia es percibida como un cuerpo extraño que produce ruido visual y una descompensación de masas en la composición pictórica. Por consiguiente, el objetivo es aportar una mayor legibilidad del conjunto, así como evitar que las pinturas se sigan degradando.

Una laguna, al estar a un nivel más rebajado que el revoque exterior, puede acumular suciedad o incluso provocar el desprendimiento del mortero que lo rodea, ya que es un punto débil en la estructura de la pintura.

Para poder reintegrar el conjunto de forma adecuada, se debe analizar a qué estratos afecta cada una de las pérdidas para poder valorar qué procedimiento emplear y qué proporciones de materiales se deben realizar primero.

En el caso de tener pérdida del *arriccio*, se preparará un mortero de cal en pasta con 50% de arena gruesa y 50% de arena fina en una proporción 1:2. Una vez realizado el mortero que se va a aplicar, se realiza un desempolvado con la ayuda de una brocha y se humecta ligeramente la laguna para que el mortero aplicado se adhiera bien a la superficie.

⁷⁸ VENEGAS, C.; BARRAINKUA, A. *Op.Cit.* p 145

⁷⁹ *Ibíd.* p 146

⁸⁰ Ficha técnica Nanorestore[®]. En: *CTS España*

Con las lagunas ya humectadas, se aplica el mortero empleando una espátula pequeña debido a que no se aprecian pérdidas de grandes dimensiones que requieran de una llana. El acabado del *arriccio* aplicado debe ser irregular para facilitar la adhesión del mortero que se aplicará con posterioridad.

Una vez ha fraguado el estucado que conforma el *arriccio*, se procede a realizar un mortero de *PLM-S*⁸¹ y polvo de mármol de tonalidad rojo Verona comercializado por CTS con una granulometría que se asemeje a la textura del mortero original; de esta forma se consigue un estuco con unas características de refracción similares a las del original para aportar homogeneidad a toda la superficie. Este mortero para estucado se realizará con la proporción 1:3 y agua hasta obtener una consistencia que permita trabajar con facilidad sobre las pinturas.

A medida que se va aplicando el mortero que reconstituirá el *intonaco*, se debe volver a humectar para que éste se adhiera de forma óptima a la superficie. Esta reintegración volumétrica se realiza al mismo nivel que el original para evitar acumulaciones de sedimentos en el perímetro de los faltantes.

Al tratarse de lagunas de tamaños generalmente pequeños, se ha optado por realizar una reintegración cromática con la técnica de puntillismo con gouache de forma que simule el color original del área de la pérdida. De esta forma, al acercarse a la pintura el estuco tendría un carácter discernible apenas apreciable a la distancia que se encuentra el observador consiguiendo así armonía visual y estabilidad al conjunto de pechinas.

8. MEDIDAS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

La conservación preventiva es un procedimiento que tiene como objetivo principal evitar y reducir los daños de un bien cultural para garantizar su perdurabilidad en el tiempo.⁸²

Para ello, se debe comenzar realizando un informe del proyecto de restauración una vez finalizado para conocer qué acciones se llevaron a cabo y qué materiales se utilizaron. Este proceso facilita la salvaguarda de las obras de forma que se podría observar cómo afecta el paso del tiempo a los materiales empleados o si estos suponen un factor de riesgo en el futuro. Además, si fuera necesaria una segunda intervención, se conocería la naturaleza de los materiales empleados facilitando así la elaboración de una propuesta de restauración óptima.

⁸¹ Ficha técnica PLM-S®. En: *CTS España*

⁸² Instituto del Patrimonio Cultural de España. En: *Ministerio de Cultura y Deporte* [en línea]

Una vez realizado el informe, se comenzaría a elaborar un plan de conservación preventiva que abale la integridad de las pinturas murales de la Iglesia del Real Monasterio de Llíria. Teniendo en cuenta este objetivo, se proponen una serie de medidas y planes de actuación que respaldan el Objetivo de Desarrollo Sostenible 11.4: plan de actuación ante emergencias, medidas de control ambiental, medidas de protección y medidas de accesibilidad.

8.1 Plan de actuación ante emergencias

Actualmente, no se conoce que exista un plan de actuación frente a emergencias como podría ser un incendio, pero sí se ha observado que en el interior de la Iglesia no se encuentran elementos para la extinción del fuego como mangueras o extintores. Este tipo de elementos de prevención y medidas de seguridad en un inmueble como este, son muy importantes para evitar catástrofes que puedan afectar a personas o a los bienes culturales allí presentes.



Ilustración 30: Foco ubicado en la capilla lateral que alberga a la Virgen de los Desamparados

Durante la liturgia es común encender velas que, aparte de depositar suciedad sobre las obras de la Iglesia, podrían provocar incendios. Además, el monasterio se encuentra rodeado por un entorno forestal que podría considerarse vulnerable ante situaciones de riesgo frente a fuegos.

Por este motivo se aconseja elaborar un plan de actuación en el que se especifiquen medidas de seguridad como la instalación de un extintor cada 15 metros y la colocación de detectores de humo que alerten de un foco de incendio.⁸³ Se recomienda también la colocación de señalética de emergencia que pueda orientar a las personas que se encuentren presentes durante una catástrofe.

Además, se recomienda cambiar las bombillas del inmueble por unas LED ya que, a pesar de no saberse a ciencia cierta qué tipo de bombillas se pueden encontrar allí, se han observado manchas oscuras en techos con proximidad a focos y cableado de iluminación (Ilustración 30).

8.2 Medidas de control ambiental

Uno de los mayores riesgos actualmente para los bienes culturales que alberga la Iglesia, es la elevada humedad relativa junto a las variaciones de temperatura que han producido la presencia de sales en las pinturas de las pechinas del presbiterio. Para ello, se deberían optar medidas como la ubicación de deshumidificadores que consiguieran rebajar la humedad relativa del inmueble. Además, se deberían instalar termohigrómetros para poder llevar un control de la climatización en el interior del edificio.

Llevar un control de las condiciones climatológicas del interior ayuda a evitar proliferaciones de microorganismos como líquenes y hongos.

⁸³ Altura extintores: ¿Cuál es según la normativa? En: *ZENITH Extintores*. [en línea]



Ilustración 31: Grieta sobre la pintura de la Presentación de la Virgen en el templo

Asimismo, se deberían abrir las ventanas con mayor frecuencia para favorecer las corrientes de aire en el interior y así bajar las temperaturas para que los cambios no sean tan notables. Si se observara que esta medida aumenta la presencia de animales o insectos en el interior, se colocarían mallas plásticas anti aves y trampas con feromonas.

Por otro lado, al encontrarse sobre un cerro, para acceder a la Iglesia se debe realizar un recorrido largo y en pendiente. Esto favorece a la presencia de dióxido de carbono en el ambiente además de un aumento de la temperatura interior, sobre todo durante misas o eventos especiales como las fiestas patronales. Por este motivo, se recomienda la instalación de sistemas de refrigeración que bajen las temperaturas en el interior, junto a las medidas de ventilación mencionadas previamente.

8.3 Medidas de protección

Dentro de la Iglesia del Real Monasterio de San Miguel de Llíria, aparte de encontrar carteles que muestran el mal estado de conservación de las cubiertas, mencionado previamente; se han observado diversas grietas en techos y paredes de la capilla de la epístola (Ilustración 31). Por este motivo, se cree recomendable realizar una comprobación del estado de la estructura del inmueble por parte de personal especializado para evitar pérdidas o derrumbes.

Al revisar la estructura del edificio, se debería verificar la posible presencia de grietas que pudieran causar filtraciones que afectaran a los bienes que la iglesia alberga.

Por otro lado, se deberían realizar rutinas de mantenimiento que incluyan una correcta limpieza y revisiones de las condiciones de los inmuebles por parte de expertos en conservación y restauración.

Por ello se recomienda la eliminación de polvo con aspiradores para garantizar que la suciedad en suspensión no se deposite sobre las pinturas. Además, es fundamental no realizar limpiezas de las obras allí presentes sin la presencia de un profesional especializado para evitar posibles abrasiones.

En cuanto a las revisiones del estado de conservación, se recomienda realizar visitas periódicas, sobre todo el primer año, para observar la respuesta de los materiales aplicados y analizar si han vuelto a surgir factores de riesgo que puedan afectar a la integridad de los bienes patrimoniales.

8.4 Medidas de accesibilidad y divulgación

Por último, acercar a la población y concienciar sobre la importancia del patrimonio como identidad del municipio, se deben realizar acciones que permitan la accesibilidad al inmueble.

Para ello, se deben realizar campañas de divulgación que acerquen a los habitantes, tanto del pueblo como del entorno, a su patrimonio para sensibilizar y crear conciencia de la importancia de mantener un buen estado de conservación.

Esta medida tiene un importante valor ya que permite hacer conocidos de la relevancia histórica y artística del monasterio y sus alrededores pues el Monasterio fue declarado como bien de interés cultural en 1983 con código 46.11.147-002.⁸⁴

Por este motivo, se cree conveniente mejorar la accesibilidad del recinto para permitir que personas con discapacidad puedan disfrutar de este bien de interés cultural en las mismas condiciones que los demás. Una de las barreras más importantes que se ha observado en el inmueble es la gran escalinata de la entrada principal que, si se tiene movilidad reducida es imposible acceder al inmueble sin la ayuda de terceras personas. Para ello, se propone realizar modificaciones adecuadas que no pongan en riesgo la estructura del Monasterio, pero sí garanticen a las personas con discapacidad conocer su entorno e historia.

También se propone realizar una visita online de 360° que permita visualizar más allá de la nave central.

9. CONCLUSIONES

Tras realizar un análisis de las pinturas murales de las pechinas del presbiterio del Real Monasterio de San Miguel de Llíria, se ha llegado a la conclusión de que los objetivos propuestos para realizar este trabajo de final de grado se han conseguido alcanzar a pesar de la imposibilidad para acceder a los frescos.

La obtención de información respecto al contexto histórico-artístico y al autor, ha resultado una tarea sencilla debido a la gran cantidad de bibliografía que permite conocer de forma óptima el entorno y la historia. Con la recopilación de referencias bibliográficas y diversas fuentes de información online, se ha realizado un estudio óptimo del contexto que envuelve al inmueble.

Por otro lado, el análisis del estado de conservación y la propuesta de intervención, así como los diagramas de daños, han resultado una tarea compleja de realizar debido a la dificultad para obtener información sobre las técnicas y materiales empleados en las pinturas. Por este motivo, si se requiriera

⁸⁴ Monasterio de San Miguel de Liria. En: *Geocaching* [en línea]

realizar una intervención sobre los frescos de las pechinas, se deberían llevar a cabo exámenes analíticos para contrastar la información planteada como hipótesis en los epígrafes 8 y 7 de esta tesina. Así pues, se han barajado siempre varias opciones en la propuesta de intervención que se adecuaran a las posibles patologías presentes.

Con respecto al estado de conservación actual de las pinturas, se observa que éstas requieren de una intervención urgente para evitar el avance de las patologías motivadas por diversos factores de riesgo como los agentes climatológicos. Esta intervención debe ser siempre realizada por profesionales de la conservación y restauración para evitar originar mayores daños que puedan poner en peligro la integridad del conjunto de frescos allí presentes.

Concluyendo, esta tesina propone un plan íntegro de conservación y restauración que garantiza la perdurabilidad y estabilidad de las pinturas de las pechinas del presbiterio del Real Monasterio de San Miguel de Llíria para evitar perder parte de la riqueza patrimonial y cultural del inmueble, tal y como reza la meta 4 del ODS 11.

10. BIBLIOGRAFÍA

¿Quién fue Pablo de Tarso? (s.f.) En: *Iglesia de San Pablo* (Zaragoza) [en línea]. Disponible en: <https://sanpablozaragoza.org/spz-pablo-tarso.html> [consulta: 02-07-2023].

ALBRECHT, J.W., 2001 *Treasury of Prayers*. Scepter Publishers. ISBN: 1-889334-34-0 [consulta: 16-06-2023].

Altura extintores: ¿Cuál es según la normativa?, 2022 En: *Extintores ZENITH: Empresa Líder en Seguridad contra Incendios* [en línea]. Disponible en: <https://extintoreszenith.com/altura-extintores-cual-segun-normativa/#:~:text=Distancia%20entre%20extintores;1%20extintor%20en%20cada%20planta>. [consulta: 06-07-2023].

Autorretrato: Pintura. (s.f.) En: *Museu de Belles Arts de València - Generalitat Valenciana* [en línea]. Disponible en: https://museobellasartesvalencia.gva.es/es/pintura/-/asset_publisher/KFeOnCE1wa8i/content/autorretra-2 [consulta: 21-05-2023].

BAREA, M. "Restauración de la Iglesia del Real Monasterio de San Miguel de Llíria". En: *Libro de fiestas de Llíria*, (Ajuntament de Llíria, 1997), pp. 51. [consulta: 27-06-2023]

BAUTISTA, F., 2022. *La enseñanza de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos durante su primera época (1768–1808)*. [Tesis doctoral, Universitat de València]. Roderic. Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/84975> [consulta: 21-05-2023]

BUCHÓN, A. *Francisco Vergara*. (s.f.) En: *Real Academia de la Historia* [en línea] Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/5274/francisco-vergara> [consulta: 21-05-2023].

BULEO, M. I., 2017. *El Viacrucis tradicional. Revisión histórico-artística sobre el origen y evolución de las catorce estaciones de la cruz. Repercusión iconográfica en los temas de la pasión*. [Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València]. Riunet. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/90543>. [consulta: 02-07-2023].

CALVO, A., 1997. *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimiento: de la A a la Z*. 1ª ed. Barcelona: Serbal. ISBN 84-7628-194-3.

CALZADILLA, S. R. F., et al., 2022. El arte y la ciudad. En: *Mayéutica Revista Científica de Humanidades y Artes* [en línea]. 10 (2) p. 95-104. Disponible en:

<https://revistas.uclave.org/index.php/mayeutica/article/view/4136> [consulta: 02-07-2023].

CARVAJAL, H. El Agnus Dei. En: *Revista Digital de Iconografía Medieval* [en línea]. 2010, II(4), 1–7 [consulta: 01-07-2023]. ISSN 2254-853X. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-3.%20Agnus%20Dei.pdf>

CASTAÑO, V. J., 2021. *San Juan, evangelista del costado abierto*. [en línea]. Getafe: Repositorio Comillas. Disponible en: <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/handle/11531/64315>. [consulta: 21-05-2023].

CASTILLERO, J. M., et al., 2022. Los primeros pasos del cristianismo a través de la figura de Pablo de Tarso. [Trabajo Final de Grado, Universidad Pablo de Olavide]. En: *Revista ITÁLICA* (4) p. 1-25. Disponible en: <https://www.upo.es/revistas/index.php/italica/article/view/5666> [consulta: 21-05-2023].

CATALÀ, M.-À., 2004. El pintor y académico José Vergara: (Valencia, 1726-1799). Valencia: Generalitat Valenciana. ISBN 8448236815.

CIVERA, A., LLIBRER, J.A., ROZALÉN, F. y SÁNCHEZ, M., 2006. Sant Miquel de Llíria. Valencia: El autor. ISBN 8460992039

CORBÍN, J.L., 2005. Escenificación de algunos milagros obrados por San Vicente Ferrer en las calles y plazas de Valencia. En: *Actas del XVIII Congreso de la Asociación* [en línea] Orense: Asociación de archiveros de la Iglesia de España. pp. 295-299 [consulta: 26-05-2023]. ISBN: 84-404-9192-1 Disponible en: <https://scrinia.org/wp-content/uploads/2021/12/Memoria-Ecclesiae-26.pdf#page=295>

CTS España. *Nanorestore*®. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/2.1consolidantes2016/nanorestoreesp.pdf>

CTS España. *PLM-S*. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/2.3mortero-sy-ligantes2015/plm-sesp.pdf>

Edeta Llíria. (s.f.) En: *TARRACONENSIS* [en línea] Disponible en: <https://www.tarraconensis.com/edeta/edeta.html>. [consulta: 01-04-2023].

El león, el toro, el águila y el ángel: el Tetramorfo. 23 de octubre, 2017 En: *Museu Nacional d'Art de Catalunya* [en línea]. Disponible en: <https://www.museunacional.cat/es/el-leon-el-toro-el-aguila-y-el-angel-el-tetramorfo#:~:text=El%20águila%20simboliza%20a%20Juan,y%20teol%C3%B3gico%20que%20los%20dem%C3%A1s.> [consulta: 02-07-2023].

El monasterio. (s.f.) En: *Real Monasterio Sant Miquel Lliria - Oficial* [en línea]. Disponible en: <http://monasteriosantmiquel.lliria.org/el-monasterio/> [consulta: 07-04-2023].

Estación meteorológica LLIRIA. (s.f.) En: *X-Y.es* [en línea]. Disponible en: <https://x-y.es/aemet/est-8409X-lliria> [consulta: 02-06-2023].

FERRER MORALES, A., 1998. La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas. 2a ed. Sevilla: Universidad de Sevilla. ISBN 8447204642.

FONDO AYUNTAMIENTO DE LLÍRIA. (s.f.) En: *Censo-Guía de Archivos de España e Iberoamérica* [en línea] Disponible en: <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetail.htm?id=94193> [consulta: 01-04-2023].

Historia - Real Academia de Bellas Artes de San Carlos., 7 de enero, 2016. En: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos [en línea] Disponible en: <https://realacademiasancarlos.com/historia/> [consulta: 21-05-2023].

Historia de Lliria: Un paseo por la historia de Lliria., 18 de noviembre, 2016. En: Lliria.org [en línea] Disponible en <http://www.lliria.org/historia/> [consulta: 01-04-2023].

La bandera de Banyeres., 2008. En: *Bignerres*. Publicació de l'Associació Cultural Font Bona (3) [consulta: 22-04-2023].

La histórica riada del 57 de Valencia., 14 de octubre, 2022. En: *Valencia Bonita* [en línea]. Disponible en: <https://www.valenciabonita.es/2015/08/10/la-riada-del-57-valencia/> [consulta: 19-05-2023].

LACARRA, M.J, et al., 2002. Una colección inédita de milagros de san Antonio de Pádua: edición y estudio. En: *Revista de literatura Medieval*. Universidad de Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones. pp. 9-33. ISSN 1130-3611. [en línea]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10017/5413> [consulta: 03-07-2023].

Los laboratorios del IPCE realizan el diagnóstico, tratamiento y prevención de las alteraciones producidas en los bienes culturales por agentes externos, ya sean factores climáticos o antrópicos. (s.f.) En: *Instituto del Patrimonio Cultural de España | Ministerio de Cultura y Deporte* [en línea] Disponible en: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/investigacion/conservacion-bienes-culturales/conservacion-preventiva.html#:~:text=La%20conservaci3n%20preventiva%20es%20una,pueden%20hacerlo%20en%20un%20futuro> [consulta: 08-07-2023].

LUIÁN, I. (s.f.) La Lliria medieval. En: *Universitat de València* [en línea]. Disponible en: <https://www.uv.es/uvweb/master-historia-formacion-mundo->

occidental.es/blog/lliria-medieval-1285960141137/GasetaRecerca.html?id=1285975256418 [consulta: 01-04-2023].

MANZARBEITIA, S., 2015. San Pablo. En: *Revista Digital de Iconografía Medieval* [en línea]. VII (14), pp. 39–61 ISSN 2254-853X. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-12-22-San%20Pablo17.pdf> [consulta: 02-07-2023].

MARTÍ FERRANDO, L., 1974. Historia del Real Monasterio de San Miguel de Liria. S.l: Gráficas Cantos.

MARTÍN, M., 25 de enero, 2019. La historia de la conversión de San Pablo. En: *COPE* [en línea]. Disponible en: https://www.cope.es/religion/historias/noticias/historia-conversion-san-pablo-20190125_334527 [consulta: 02-07-2023].

Monasterio de San Miguel de Liria. (s.f.) En: *Geocaching* [en línea] Disponible en: https://www.geocaching.com/geocache/GC7CMKR_monasterio-de-san-miguel-de-liria [consulta: 07-07-2023].

Museo Colonial: San Pedro. (s.f.) En: *Google Arts & Culture* [en línea] Disponible en: <https://artsandculture.google.com/story/9QUB-uyWTVolkw?hl=es-419> [consulta: 02-07-2023].

Observación meteorológica horaria en LLIRIA en enero de 2022. (s.f.). En: *X-Y.es* [en línea] Disponible en: <https://x-y.es/aemet/est-8409X-lliria?mes=2022-01> [consulta: 12-06-2023].

PABLO, V. M., 2017. *Estudio y propuesta de intervención del Cristo del Perdón del Real Monasterio de San Miguel de Lliria* [Trabajo final de grado, Universitat Politècnica de València]. Riuet. Disponible en: <https://riuet.upv.es/bitstream/handle/10251/97533/PABLO%20-%20ESTUDIO%20Y%20PROPUESTA%20DE%20INTERVENCION%20DEL%20CRISTO%20DEL%20PERDON%20DEL%20REAL%20MONASTERIO%20DE%20SAN%20MIGU...pdf?sequence=1> [consulta: 01-04-2023]

Patrimonio. (s.f.) En: *Parroquia Sto. Tomás Ap. y S. Felipe Neri* [en línea]. Disponible en: <https://tomasapostol.es/wp/historia/patrimonio/> [consulta: 21-05-2023].

PERPIÑÁ, C., 2017. *Los ángeles músicos: estudio iconográfico*. [Tesis doctoral: Universidad de Valencia] Roderic. Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/60647> [consulta: 21-05-2023].

Real Academia Española. (s.f.). Sanedrín. En: *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 02 de julio, 2023, de <https://dle.rae.es/sanedrín>

Restauración Retrato del Rey Fernando VI.,2020. En: *Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació* [en línea] Disponible en: <https://www.ivcri.es/conservacion-restauracion/departamentos/pintura/restauracion-retrato-del-rey-fernando-vi/> [consulta: 21-05-2023].

ROBLA, A. V. I., 2010. San Juan Bautista en el rito hispano-mozárabe. En: *Hispania sacra*. 62 (126), pp. 375-405. ISSN: 0018-215-X [en línea] Disponible en: <https://doi.org/10.3989/hs.2010.v62.i126.253> [consulta: 02-07-2023]

Salmo 150. (s.f.) En: *The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints* [en línea]. Disponible en: <https://www.churchofjesuschrist.org/study/scriptures/ot/ps/150?lang=spa> [consulta: 16-06-2023].

SANDOVAL, I. A., 2014. *Iconografía católico-cristiana: un dios más humano*. [Trabajo final de grado: Universidad Tecnológica de Pereira] Disponible en: <https://repositorio.utp.edu.co/items/fddb4202-444e-48fc-b41d-21185ec2748d> [consulta: 02-07-2023]

Tipos de Mármol: Clasificación por Colores. (s.f.) En: *Pulycort* [en línea]. Disponible en: <https://www.pulycort.com/marmol/tipos-de-marmol.html> [consulta: 16-06-2023].

VENEGAS GARCÍA, C. y BARRAINKUA LEGIDO, A., 2021. *Conservación y restauración de pintura mural*. Madrid: Síntesis. ISBN 9788413571393. [consulta: 04-07-2023].

VORAGINE, S. de la, 2008. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza. ISBN 9788420658452.

Zalbidea, M. A., 2019. *Limpieza mediante gomas y esponjas* [en línea]. Valencia: Universitat Politècnica de València. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/123057/Zalbidea%20-%20Limpieza%20mediante%20gomas%20y%20esponjas.pdf?sequence=1>. [consulta: 04-07-2023]

11. ÍNDICE DE FIGURAS

Todas las imágenes son propias excepto aquellas en las que se indica su procedencia.

Ilustración 1: Vista del Monasterio desde CV-3692.....	10
Ilustración 2: Fachada exterior principal.	12
Ilustración 3: Vistas panorámicas de los alrededores del Monasterio.....	12
Ilustración 4: Inscripción sobre piedra ubicada en la pared oeste del patio.....	13
Ilustración 5: Ejemplo de pintura de los ángeles músicos sobre una ventana tapiada.....	13
Ilustración 6: Bruñido decorativo efecto mármol.....	14
Ilustración 7: Leyenda bajo la imposta de la oración a San Miguel Arcángel.....	15
Ilustración 8: Pintura del Miracle de la Sabateta.....	16
Ilustración 9: Pintura de la decimotercera estación del vía crucis.....	16
Ilustración 10: Cúpula del presbiterio de la Iglesia del Real Monasterio de San Miguel de Llíria.....	17
Ilustración 11: Plano de la planta de la Iglesia del Real Monasterio de San Miguel de Llíria.....	18
Ilustración 12: Autorretrato de José Vergara realizado en 1775. Fuente: Conselleria d'educació, cultura i esport: Museo de Bellas Artes de Valencia. Disponible en: https://museobellasartesvalencia.gva.es/es/pintura/-/asset_publisher/KFeOnCE1wa8i/content/autorretra-2.....	19
Ilustración 13: Plano de la ubicación de cada pechina.....	21
Ilustración 14: Ubicación de la pechina de San Juan Bautista.....	22
Ilustración 15: Fresco con la representación de San Juan Bautista realizada por José Vergara.....	22
Ilustración 16: Ubicación de la pechina de San Juan Evangelista.....	23
Ilustración 17: Fresco con la representación de San Juan Evangelista realizada por José Vergara.....	23
Ilustración 18: Ubicación de la pechina de San Pedro.....	24
Ilustración 19: Fresco con la representación de San Pedro realizada por José Vergara.....	24
Ilustración 20: Ubicación de la pechina de San Pablo.....	25
Ilustración 21: Fresco con la representación de San Pablo realizada por José Vergara.....	25
Ilustración 22: Inscripción informativa de la restauración realizada en el año 1997.....	27
Ilustración 23: Gráfico comparativo de las temperaturas mínimas y máximas de los últimos 12 meses en el municipio de Llíria.....	30
Ilustración 24: Gráfico de líneas comparativo de la HR de cada mes en los últimos 3 años.....	31

<u>Ilustración 25: Tablón de anuncios con información del estado de conservación de las cubiertas de las capillas del lado del evangelio.</u>	32
<u>Ilustración 26: Mapa de daños de las patologías del fresco de San Pablo.</u>	33
<u>Ilustración 27: Mapa de daños de las patologías del fresco de San Juan Bautista.</u>	33
<u>Ilustración 28: Mapa de daños de las patologías del fresco de San Pedro.</u>	34
<u>Ilustración 29: Mapa de daños de las patologías del fresco de San Juan Evangelista.</u>	34
<u>Ilustración 30: Foco ubicado en la capilla lateral que alberga a la Virgen de los Desamparados.</u>	41
<u>Ilustración 31: Grieta sobre la pintura de la Presentación de la Virgen en el templo.</u>	42

12. Anexo I. ODS

RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

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

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

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:

Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Para realizar este trabajo de final de grado, se han tenido en cuenta los objetivos de desarrollo sostenible planteados en la Agenda 2030. El ODS principal que más se ha abordado es el 11.4 en el que se menciona la salvaguarda del patrimonio debido a que es uno de los objetivos principales que se plantean en esta tesina.