

MÉTODOS DE DOCUMENTACIÓN DE UNA PINTURA MURAL A EXTINGUIR

Pilar Soriano Sancho , José Luis Regidor Ros, Juan Valcárcel Andrés e Iñaki Gárate Llombart
 Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia
 Taller de Pintura Mural

AUTOR DE CONTACTO: Pilar Soriano Sancho, pisosan@crbc.upv.es

RESUMEN: *Cuando una pintura mural está condenada a desaparecer por diversos motivos, hay que plantearse qué soluciones aplicar para que ésta pueda permanecer, aunque sea descontextualizada.*

En este artículo presentamos una revisión de los distintos métodos que permiten la documentación de una obra mural condenada a desaparecer, teniendo en cuenta una obra concreta. El proyecto de restauración y rehabilitación de la Iglesia-Fortaleza de Nuestra Señora de los Ángeles, en Castielfabib (Valencia) implica la extracción de todos los elementos neoclásicos, para poner en valor la estructura gótica original, y conseguir una lectura más homogénea de los elementos arquitectónicos más relevantes del edificio.

Como métodos de documentación de dichas obras se han utilizado la documentación fotográfica previa, el análisis físico-químico, la confección de calcos y la realización de arranques selectivos de cada uno de los elementos ornamentales repetidos.

PALABRAS CLAVE: documentación, arranques, strappo, pintura mural, archivo fotográfico, calcos, Aerolam

INTRODUCCIÓN

Una pintura mural, como es sabido está intrínsecamente ligada a la arquitectura que la alberga. Pero hay ocasiones en que los elementos arquitectónicos sobre los que se asienta la pintura, por diversos motivos tienen que ser derribados, eliminados o transformados, afectando este hecho directamente a la obra mural.

En casos en que es absolutamente imprescindible la eliminación de estos elementos arquitectónicos, se hace necesario establecer determinados tratamientos para no perder definitivamente la pintura mural.

Estos tratamientos pueden ser una exhaustiva documentación fotográfica, la elaboración de calcos del dibujo de las pinturas para su posterior digitalización; o el arranque de las pinturas, ya sea por la técnica de *stacco*, o de *strappo*.

Estos mismos procedimientos han tenido que llevarse a cabo en una obra concreta, con el fin de documentar las pinturas murales de la Iglesia-Fortaleza de Nuestra Señora de los Ángeles de Castielfabib.

El trabajo que vamos a presentar ha sido realizado por el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, de la Universidad Politécnica de Valencia, bajo la dirección del arquitecto D. Francisco Cervera Arias y en colaboración con la empresa TALENT, S.A.

La Iglesia-Fortaleza de Nuestra Señora de los Ángeles, situada en la cumbre de un peñasco y con el pueblo a sus pies es uno de los edificios más emblemáticos de esta pequeña aldea del Rincón de Ademuz.

La parte del castillo que actualmente se conserva es la torre del homenaje, de la que recientemente se ha restaurado el paseo de ronda, actualmente adaptado a la iglesia.

La torre del homenaje, se alza sobre un promontorio rocoso que domina el valle, el pueblo y la carretera. Esta posición viene dada por la función estratégico-defensiva que cumplía en el momento de su construcción hacia el siglo XII aprovechando un aparte del castillo, cuyos orígenes parecen ser inicialmente romanos y posteriormente árabes.

Tras su construcción inicial el edificio ha sufrido numerosas reformas, modificaciones y añadidos en su primitivo núcleo medieval, consistente en una estructura a base de arcos diafragma, con capillas laterales entre contrafuertes de bóvedas de crucería y techumbres de madera, tipología que corresponde a las denominadas iglesias de la Reconquista.

En el siglo XVI, se le añadió la sacristía, el campanario y capillas en los tramos de los pies. En el siglo XVIII y principios del XIX se revistió el interior de los arcos diafragma para formar una iglesia de tres naves, con bóvedas de cañón, con lunetos en la nave central, decorando uno de los tramos de dicha nave con pinturas al fresco, alusivas al Misterio Eucarístico. En este momento se recreció el presbiterio y se recubrió con cúpulas sobre tambor, similar a la situada sobre la capilla de la comunión.

El archivo y la imaginería se destruyeron durante la guerra Civil, a excepción de un Cristo de reducidas dimensiones del siglo XVII.

Son de destacar los fragmentos de pintura mural gótica aparecidos tras iniciarse las tareas de puesta en valor de la fábrica gótica original de la iglesia, que actualmente se están llevando a cabo.

La ejecución de este proyecto de recuperación de la estructura gótica de la iglesia, incluye la eliminación de todos los elementos, tanto arquitectónicos como pictóricos y decorativos, añadidos en la última reforma neoclásica, lo que ha llevado a la necesidad de documentar las pinturas murales decorativas de esta época que cubren pilastras y arcos,



Figura 1. Vista general del interior de la iglesia antes de la intervención

así como arrancar algunos fragmentos para contar con muestras de cada uno de los motivos que se repiten en cada pilastra y en cada arco.

Para entender el tipo de documentación que se ha elegido, es necesario llevar a cabo una revisión del tipo de decoración que vamos a arrancar, tanto técnica como estéticamente.

ANÁLISIS ESTÉTICO DE LA ORNAMENTACIÓN

La ornamentación del conjunto es de una gran riqueza cromática y formal. La paleta de colores abarca un amplio espectro desde tonos más cálidos como los ocres, amarillos, naranjas y rojos hasta tonalidades más frías como los verdes, azules y grises.

Las diferentes figuraciones están realizadas sobre un fondo de color blanco y enmarcadas por dos bandas decoradas a base de plata corlada (Meyer, 1994). Se han empleado motivos geométricos alternados con formas naturales, entre ellos se distinguen:

1. Lacerías en tonos grises y ocres en las que se marcan las líneas de sombra y luz. Están compuestas de cintas que se enroscan y entrelazan unas con otras siendo simétricas respecto al eje longitudinal.
2. Óvalos de tonos rojizos y azulados modelados con luces y sombras y enmarcados por las lacerías.
3. Ornamentos en forma de zarcillos de acanto grises y ocres que se enroscan en espiral, hojas de acanto y flores de lis en tonos verdes, grises, ocres y amarillos.
4. Fronzosas guirnalda de flores que cuelgan de las lacerías. En ellas se alternan rosas rojas de tamaño grande con margaritas blancas más pequeñas y vegetación en forma de hojas.
5. Guirnalda más sencillas formadas por bolas decoradas a base de plata corlada ensartadas en un hilo de color negro.
6. Jarrones de diferentes diseños y colores de los que salen frondosas decoraciones vegetales de flores y hojas que también mantienen su simetría respecto al eje longitudinal.

En definitiva se trata de un amplio muestrario de ornamentación decorativa que tanto por su buena ejecución técnica, precisión en el dibujo y en el modelado de las formas como por la riqueza de detalles y cromatismo merece ser documentado y salvaguardado como elemento histórico y artístico.

ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS DE LA TÉCNICA DE EJECUCIÓN DE ESTAS PINTURAS

El avanzado estado de deterioro, el tipo de daños y el aspecto mate y desgastado de las superficies murales daban indicio de que la decoración fue realizada con una técnica pictórica al "seco", con toda probabilidad un temple a la cola. Gracias a un completo estudio de caracterización de materiales se han podido identificar la composición y disposición de los distintos estratos pictóricos, pudiendo confirmar que nos hallamos ante una decoración mural realizada al óleo.



Figura 2. Película pictórica de marmorizado subyacente

La pintura mural al óleo comienza a ocupar un espacio significativo en la historia de la decoración mural valenciana ya que a medida que se va interviniendo en pinturas murales de cualquier época, nos encontramos más con policromías resueltas con aglutinantes oleosos. Por citar algunos casos, son murales resueltos al óleo los de la iglesia de San Juan del Hospital de Valencia del siglo XIII, los murales renacentistas del Salón de las Cortes de la Generalitat Valenciana, las pinturas de 1741 de la capilla de San Francisco de Paula en San Miguel y San Sebastián o el techo del salón principal de la Casa Vestuario de Vicente López, todos ellos en la ciudad de Valencia.

Para la caracterización de los materiales empleados en la decoración mural se extrajo un catálogo de micro muestras con el fin de identificar pigmentos, aglutinantes, materiales de revocado y alteraciones, utilizándose para ello las siguientes técnicas instrumentales:

- Microscopía Óptica.
- Microscopía Electrónica de Barrido combinada con Espectrometría de rayos X por dispersión de energías
- Pirólisis-Cromatografía de Gases/Espectrometría de Masas
- Difracción de rayos X.
- Espectroscopia Infrarroja por Transformada de Fourier
- Ensayos Microquímicos

Estratigráficamente desde las capas más profundas hacia el exterior, la policromía estaría estructurada de la siguiente manera:

1. Morteros y enlucidos

El mortero interno, tendido sobre los ladrillos, que da forma a las pilastras está compuesto por yeso mayoritariamente y por anhídrita en proporción baja sobre un enlucido más fino que exhibe una composición mayoritaria en yeso.

2. Preparación

Se identifica en todas las muestras un estrato preparatorio de sulfato de calcio con abundantes impurezas silíceas, silicoaluminosas y calcíticas. En este estrato empiezan a localizarse aceites secantes.

Hay que reseñar que en los arcos existía una tosca decoración anterior consistente en líneas que simulaban un marmorizado sobre el que se aplicó la capa de preparación antes descrita. Podemos apreciarlo en la figura 2.

3. Película pictórica. Paleta de colores

La aplicación al óleo de los pigmentos tiene la peculiaridad de que éstos se encuentran mezclados con una carga inerte a base de carbonato de calcio con el fin de dotarles de opacidad y poder cubriente.

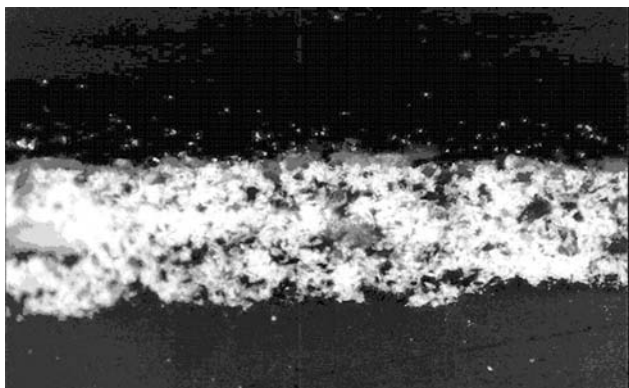


Figura 3. Estratigrafía de una muestra de pigmento rojo tomada de un arco formero

La siguiente tabla resume los pigmentos utilizados:

Color	Pigmentos identificados	Cargas inertes
Fondo	Sulfato de calcio	-
Ocre	Ocre amarillo	Carbonato de calcio
Pardo	Tierras naturales	Carbonato de calcio
Pardo-oscuro	Negro carbón y tierras naturales	Carbonato de calcio
Negro	Negro carbón	-
Azul	Pigmento azul cobalto muy diluido?	Carbonato de calcio
Rojo	Rojo óxido de hierro y minio	Carbonato de calcio
Verde	Pigmento verde no identificado y blanco de plomo	Carbonato de calcio

En las muestras pictóricas analizadas se ha identificado la presencia de aceites secantes, probablemente, aceite de linaza. En todos los casos se aprecia un elevado grado de alteración que se traduce en un oscurecimiento superficial de la película pictórica.

4. Corladuras

Las pilastras y los arcos se encuentran enmarcados por unas bandas que en origen correspondieron a una corladura de plata que imitaba el efecto del pan de oro.

En la actualidad estas bandas han perdido irreversiblemente su aspecto original ya que tanto el pan de plata como el barniz de corladura han sufrido procesos y transformaciones irreversibles.

La escasa lámina de plata conservada, exhibe cierto contenido en cloro lo que sugiere un importante grado de alteración por conversión parcial en oxocloruro de plata. Por su parte el barniz resinoso de corladura constituido mayoritariamente por goma-laca se encuentra tremendamente oxidado variando de su tono dorado inicial al actual pardo oscuro.

El procedimiento técnico empleado para su ejecución que se deduce de los análisis físico-químicos consistía en adherir el pan de plata con una cola proteica a base de yema de huevo, sobre una capa de yeso



Figura 4. Proceso de elaboración de un calco

microcristalino, de mayor calidad que el utilizado para el conjunto de la pintura mural, cubierta por una fina capa de bol rojo realizado con tierras rojas.

EL CALCO Y SU DIGITALIZACIÓN COMO MÉTODO DE DOCUMENTACIÓN

El conjunto pictórico desarrollado en las pilastras y en el intradós de los arcos fajones y formeros mostraba, a primera vista, una cuidada unidad formal en la que un posterior análisis más detallado de la figuración, evidenció una gran riqueza de matices y pequeñas diferencias. El artista que realizó las pinturas empleó distintos motivos decorativos que alternó con diferentes cromatismos creando un conjunto de una gran viveza.

La primera fase del trabajo, por tanto, consistió en la documentación de dicha variedad formal empleada en la elaboración de las pinturas. Además de una completa campaña fotográfica se elaboró un registro gráfico a escala 1:1 de los diferentes motivos decorativos que posteriormente fue digitalizado.

El calco se realizó fijando a la superficie mural un film de polietileno transparente sobre el cual se dibujó detalladamente el contorno de la figuración con un rotulador indeleble.

Tanto las distintas decoraciones de las pilastras como las de los arcos estaban realizadas a base de series repetitivas de un mismo modelo figurativo por lo que se optó por efectuar el registro de uno sólo de ellos.

Una vez realizado el calco sobre el film transparente, éste se dispuso sobre una superficie blanca y se digitalizó con cámara fotográfica réflex de alta resolución. Se optó por esta solución ya que, dadas las grandes dimensiones de los calcos, era imposible utilizar un escáner de barrido. Una vez obtenidas las imágenes debían ser vectorizadas, de esta manera es posible variar grosores de línea, colores y eliminar

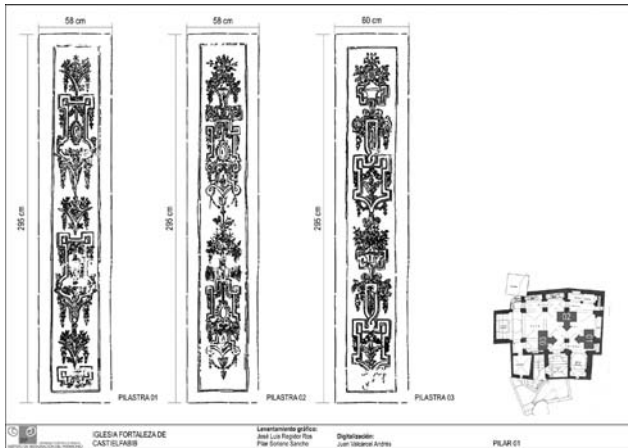


Figura 5. Ejemplo de una de las fichas digitalizadas



Figura 7. Proceso de arranque por medio de *strappo*

información innecesaria selectivamente, así como trabajar por capas y exportar los mapas de bits adecuados. Para la vectorización se eliminaron brillos y pliegues del film transparente con un programa de diseño (Photoshop) para después vectorizar con Corel Trace todos los mapas de bits, así obtenemos un archivo de dibujo del cual podemos extraer los mapas de bits de los diagramas con la información precisa y el formato y la resolución más adecuados. Para los informes técnicos se optó por crear un documento Pdf con fichas de cada uno de los arcos y pilastras, donde queda constancia del diseño de los dibujos decorativos y de la situación de cada pintura en la planta de la iglesia.

EL ARRANQUE COMO MÉTODO DE DOCUMENTACIÓN

Una vez documentadas todas las pinturas de pilastras y arcos, se ha procedido al arranque de algunos fragmentos con el fin de documentarlos. Dado que los motivos representados en dichas pinturas son repetitivos, se ha optado por arrancar únicamente un motivo de cada una de las pilastras diferentes, puesto que algunas coinciden con su pilastra opuesta o con el arco que las continúa.

Se ha arrancado, además, una pilastra entera, con el fin de tener documentada en todas sus características materiales, como muestra de cómo eran el resto de pilastras.

Además de tener documentadas las pinturas tanto gráfica como fotográficamente, y haber digitalizado los calcos en proporción 1:1, como se ha explicado anteriormente; con la ejecución de estos arranques adquirimos una amplia muestra de las características materiales de la pintura original.

El método utilizado para arrancar dichas pinturas ha sido el tradicional *strappo*, es decir, arranque de la película pictórica. Se propone



Figura 6. Proceso de aplicación de la tela para el arranque



Figura 8. Proceso de tratamiento del reverso con una masilla a base de resina epoxídica

esta técnica puesto que las características de la pintura no permiten la realización de un arranque por medio de *stacco*, ya que la pintura, ejecutada con técnica al óleo, cuenta con una preparación muy fina, y muy poco cohesionada al soporte de yeso. Si procediéramos al arranque por medio de un *stacco*, sería necesario un tratamiento de consolidación del estrato de imprimación al mortero sobre el que se ha aplicado la pintura. De lo contrario, arrancaríamos únicamente la película pictórica con su estrato de imprimación, obteniendo el mismo resultado que si procediéramos desde el inicio con la técnica del *strappo*.

Como es sabido, se recomienda utilizar la técnica del *strappo* en época primaveral o incluso en otoño. Dado que por exigencias del proyecto esta intervención se ha tenido que llevar a cabo durante los meses de diciembre, enero y febrero, se ha precisado de cañones de aire caliente para, además de caldear el ambiente y facilitar la aplicación de la cola, también provocar un mayor secado de la cola que facilite un arranque homogéneo.

Se ha utilizado en esta intervención cola fuerte de carpintero, en una proporción de 3:1 (3 partes de agua y 1 de cola). Se han aplicado dos estratos de tela de algodón, el primero, de gasa, adherido a la película pictórica mediante brocha, y el segundo, de retorta de algodón, adherido por el método de impregnación, es decir, sumergiendo la tela en el recipiente de la cola caliente, para embeber bien la tela con la cola y facilitar la adhesión al estrato anterior de gasa, todavía mordiente.

Con el fin de evitar que la pintura se arrancara sin la presencia del equipo de restauradores, por la contracción del adhesivo, se han clavado al muro los bordes de la tela sobrante.

Una vez secas las telas aplicadas a la pintura, gracias a la ayuda de los cañones de aire caliente, se han retirado los clavos que las sujetaban al muro, y después de ayudar a desprender la película pictórica



Figura 9. Proceso de retirada de las telas de arranque



Figura 10. Nuevo soporte con núcleo de aluminio en forma de nido de abeja



Figura 11. Proceso de imitación de la corla en uno de los fragmentos arrancados



Figura 12. Fotografía final de las pinturas arrancadas y colocadas en nuevos soportes

con un golpeado con martillo de caucho, se han arrancado las pinturas por medio de un tirón de abajo hacia arriba.

Al arrancar la pintura, en algunos de los arcos han aparecido los restos de un estrato de pintura subyacente, pintura decorativa imitando el mármol.

Una vez arrancadas, las pinturas han sido enrolladas y trasladadas al taller, donde, después de eliminar a punta de bisturí y escalpelo los restos de intonaco que se habían arrancado; se han tensado en bastidores de tensión fabricados ex profeso, con el fin de eliminar cualquier deformación antes de empezar con el tratamiento del reverso.

Dichas deformaciones se han ido eliminando con la aportación controlada de humedad y el tensado paulatino.

Con las pinturas ya planas, se ha empezado el tratamiento del reverso. Este tratamiento ha sido el más novedoso de toda la intervención, puesto que no se ha utilizado el tradicional caseinato cálcico para consolidar el reverso de las pinturas arrancadas.

La decisión de no utilizar el caseinato cálcico radica en las características técnicas de la obra. Como se ha explicado en párrafos anteriores, la técnica utilizada para pintar esta obra ha sido el óleo. Dada la mala calidad de los pigmentos y la aplicación tan diluida de éstos, estas pinturas son muy sensibles al agua. La necesidad de utilizar cola fuerte de carpintero, soluble en agua, para realizar el arranque por medio de strappo – como se ha explicado las características de estas pinturas han imposibilitado la ejecución del arranque por me-

dio de stacco con un adhesivo sintético no soluble en agua – implican la utilización de agua para la desprotección de las pinturas.

Esta necesidad de aplicar agua para la desprotección nos obliga a recurrir a una consolidación por el reverso que englobe los pigmentos con un material no soluble en agua, que resista la desprotección con agua caliente.

Antes de proceder al tratamiento del reverso de estas pinturas, se han elaborado una serie de probetas sobre las que se han aplicado distintos tipos de resina epoxídica, con diferentes cargas a distintas proporciones, hasta conseguir la más adecuada para esta obra (Barbero, 2005: 123).

Se ha utilizado resina epoxídica con carbonato cálcico y pigmento blanco –óxido de zinc-. Se ha aplicado al reverso de las pinturas arrancadas, en una capa finísima, y sobre esta capa se ha colocado un estrato de gasa de algodón, de trama cerrada –veladina- para evitar que la trama de la gasa quedase marcada en el anverso. Y sobre esta gasa se ha aplicado otra finísima capa de resina epoxídica. Se ha dejado polimerizar bajo peso.

Una vez polimerizada la resina, se ha lijado para eliminar la superficie tan pulida, y facilitar así la adhesión del siguiente estrato.

Se ha aplicado un estrato de lino de algodón para dar cuerpo al conjunto, y se ha adherido con un adhesivo termoplástico. Se ha dejado secar bajo peso.

Una vez seco se ha procedido a la desprotección de las pinturas con agua caliente. Se han fabricado para ello unas bañeras de desprotección, donde se han sumergido las pinturas y se han ido eliminando

primero las telas y después las gasas. Para la limpieza final de restos de cola, se ha empleado vapor de agua.

Se ha elegido como soporte, paneles de fibra de vidrio y resina con núcleo de nido de abeja de aluminio, y como estrato de intervención, láminas de cloruro de polivinilo expandido semirígido. Se ha utilizado el mismo adhesivo termoplástico de contacto para adherir tanto el estrato de intervención al soporte, como la pintura al estrato de intervención. Para ello se ha aplicado una capa de adhesivo en una cara del soporte y otra en una cara del estrato de intervención. Pasado el tiempo necesario y recomendado, se han unido ambos materiales, y se ha dejado secar bajo peso. Una vez seco se ha procedido del mismo modo con el reverso de la pintura – la tela de lino – y la otra cara del estrato de intervención. (Basile y Giandomenico, 2002: 8).

Los bordes de tela y gasa sobrantes, han sido adheridos del mismo modo.

Uno de los problemas que nos han surgido es que, dadas las características del estrato pictórico tan fino, parte de la resina epoxídica aplicada al reverso, ha traspasado dicha película pictórica, en forma de pequeños puntitos blancos, que, por otro lado, han sido fácilmente eliminables a punta de bisturí.

Una vez limpia la superficie pictórica de todos estos puntitos de resina, se han estucado las lagunas con un estuco comercial, y los bordes con un mortero plástico, para evitar la aparición de grietas y fracturas, por tratarse un las zonas que soportarán mayores tensiones y posibles golpes por traslados.

Para la reintegración pictórica se han utilizado colores a la acuarela, y se ha combinado la técnica del rigatino en las lagunas de mayor tamaño, con la del puntillismo en zonas de pequeñas pérdidas.

Se ha optado además, como ejercicio didáctico, por platear las bandas laterales de uno de los arranques con pan de plata y aplicar sobre ella una corla natural a base de goma laca coloreada, ofreciendo así, una visión más parecida a la original.

En este punto, las pinturas han quedado listas para su exposición. Dado que el proyecto de rehabilitación de la iglesia no ha finaliza-

do, no podemos explicar el modo en que serán expuestas las pinturas, arrancadas y trasladadas a nuevos soportes, pero se contempla la posibilidad de crear un espacio museístico en el interior de la misma iglesia que albergó estas pinturas en origen.

Se contará así con una amplia información de lo que fueron las pinturas, gracias a la documentación fotográfica, las fichas digitalizadas de los calcos realizados a todas ellas, así como una muestra material y tangible de cada uno de los motivos repetitivos que conformaban esta obra.

BIBLIOGRAFÍA

Bandini, F., Botticelli, G., Danti, C. (1986): "Tecniche sperimentali per lo strap-po di una pittura murale a tempera grassa su un affresco preesistente", en *O.P.D. Restauro. Quaderni dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze*, 1-1986, Opuslibri, Firenze.

Barbero Encinas, J. C. (2005): "Una alternativa a los arranques tradicionales de pintura mural", en *Tratamientos y metodología de conservación de pinturas murales*, Actas del seminario sobre restauración de pinturas murales, Aguilar de Campoo, Ed. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 123-148.

Basile, G., Giandomenico, P. N. (2002): "Dall'utopia alla relata. Notizie dall cantiere dei dipinti in frammenti della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi", en *Convegno internazionale di studi*, 26-28 settembre 2002, Tipografia Metastasio, Assisi, 8-33.

Chiantore, O. (1994): "Le materie plastiche dell'arte contemporanea e la loro trasformazione e decadimento", en *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole.

Knight, E. (1994): "Tra non foderatura e uso ragionato degli adesivi da rifodero", en *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole.

Meyer, F.S. (1994): *Manual de Ornamentación*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

Soriano Sancho, P., Regidor Ros, J.L., et al. (2006): "Los arranques de pintura mural como método de documentación", en *Preprints of the XVI International Meeting on Heritage Conservation*, 2-4 noviembre 2006, ed. UPV, Valencia, 1647-1659.

English version

TITLE: *Documentation methods for a condemned wall painting*

ABSTRACT: *When a wall painting is condemned for several reasons, we have to consider what solutions we can apply to conserve it, even if it means taking it out of its original context.*

We have revised the distinct methods that allow a thorough documentation of wall paintings that are condemned, considering one wall painting in particular. The Restoration project of the Iglesia-Fortaleza de Nuestra Señora de los Ángeles, in Castielfabib (Valencia) implicates the extraction of all the neoclassical elements in order to expose the Gothic original structure, and obtain a more homogeneous reading of the most relevant architectural elements of the building.

As documentation methods of such artworks, previous photography and physical-chemical studies were performed, as well as tracings and selective strappi of each repeated ornamental element.

KEYWORDS: *documentation, strappo, wall painting, photographic archive, tracing, Aerolam*