



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Estudio del conjunto mural de la Iglesia de San Miguel y
San Sebastián y propuesta de conservación para la Capilla
de San Francisco de Paula.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

AUTOR/A: Vilar Amoros, Raquel

Tutor/a: Regidor Ros, Jose Luis

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

RESUMEN

La iglesia de San Miguel y San Sebastián situada en el barrio El Botànic, Valencia, está catalogada como bien de interés cultural desde 1983. Construida sobre los últimos vestigios del antiguo Convento de San Francisco de Paula y de estilo barroco-neoclasicista, la iglesia contiene un conjunto mural de gran diversidad. Con obras destacadas de artistas como José Parreu, José Llacer, José Vergara, Mariano Salvador Maella y Joaquín Michavila, el espacio se cubre por pinturas en multitud de espacios y dependencias como las pechinas de la cúpula central, los chaflanes y las pechinas de la Capilla de San Francisco de Paula, la Cúpula de la Capilla del Beato Gaspar Bono, las pechinas de la Capilla de los Franceses y el ábside del Altar Mayor. Este conjunto mural, también, destaca por la diversidad de las técnicas pictóricas, desde el uso del fresco, temple y óleo.

Este trabajo final de grado recoge el estudio y diagnóstico de las causas de deterioro. Para ello, se realizan un programa de localización de daños y otros procesos de recogida de datos, como la revisión de las estructuras y mediciones termohigrométricas puntuales. Estos estudios se elaboran con la finalidad de conocer el estado de conservación general de las pinturas murales.

Se ha desarrollado un plan de conservación e intervención enfocado en la Capilla de San Francisco de Paula. Esta capilla, uno de sus conjuntos más ricos, fue intervenida por última vez en 1997 y actualmente presenta un deterioro puntual.

PALABRAS CLAVE

Iglesia de San Miguel y San Sebastián; pintura mural; José Llacer; Mariano Salvador Maella; Joaquín Michavila Asensi.

ABSTRACT

The San Miguel and San Sebastian Church, located in the El Botanic neighborhood, Valencia, has been cataloged as a cultural interest asset since 1983. Built on the last vestiges of the ancient San Francisco de Paula Convent and in a Baroque-Neoclassical style, the church contains a diverse mural ensemble. With outstanding works by artists such as José Parreu, José Llacer, José Vergara, Mariano Salvador Maella and Joaquín Michavila, the space is covered with paintings in a multitude of spaces and áreas such as the pendentives of the central dome, the chamfers and the pendentives of the San Francisco de Paula Chapel, the Beato Gaspar Bono Chapel dome, the pendentives of the French Chapel and the apse of the High Altar. This mural ensemble also stands out for the diversity of the pictorial techniques, including the use of fresco, tempera and oil.

This undergraduate final project gather the study and diagnosis of the causes of the deterioration. To achieve this, a damage localization program and other data collection processes, such as the review of structures and specific thermohygro-metric measurements, are carried out. These studies are conducted with the aim of knowing the general conservation status of the mural paintings.

A conservation and intervention plan has been developed, focusing on the San Francisco de Paula Chapel. This chapel, one of its richest ensembles, was last intervened in 1997 and currently shows specific deterioration for which a preventive conservation plan has been developed, including the implementation of restoration actions.

KEY WORDS

San Miguel and San Sebastián Church; mural painting; Mariano Salvador Maella; José Vergara; Joaquín Michavila Asensi.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. OBJETIVOS.....	6
3. METODOLOGÍA.....	7
4. IGLESIA DE SAN MIGUEL Y SAN SEBASTIÁN.....	8
4.1. Ubicación.....	8
4.2. Contexto histórico.....	8
4.3. Descripción general y estilo.....	10
5. ESTUDIO PICTÓRICO POR CAPILLAS.....	13
5.1. Técnicas pictóricas.....	13
5.2. Primera capilla, lado de la Epístola.....	14
5.3. Tercera capilla, lado de la Epístola.....	18
5.4. Capilla de San Luis Gonzaga.....	19
5.5. Capilla de Crucifixión.....	22
5.6. Capilla del Beato Gaspar Bono.....	26
5.7. Capilla del Sagrado Corazón.....	29
5.8. Cúpula del crucero.....	33
5.9. Ábside.....	35
6. CAPILLA DE SAN FRANCISCO DE PAULA.....	38
6.1. Estudio pictórico.....	39
6.2. José Llácer.....	39
6.3. Estudio iconográfico.....	40
6.4. Estado de conservación.....	42
6.5. Propuesta de intervención.....	46
7. CONCLUSIONES.....	50
8. BIBLIOGRAFÍA.....	51
9. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	54
10. ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030.....	55

1. INTRODUCCIÓN

La iglesia de San Miguel y San Sebastián, ubicada en el barrio El Botànic de Valencia, presenta un valioso patrimonio cultural debido a su riqueza histórica y artística. Este templo, de estilo barroco-neoclásico, alberga un conjunto mural de gran relevancia, destacando por la confluencia de estilos pictóricos y su diversidad técnica y artística. Desde su construcción sobre los restos del antiguo Convento de San Francisco de Paula, ha sido testigo de múltiples intervenciones que han modificado y enriquecido su decoración y estructura.

El interés de este trabajo final de grado no solo se limita a la conservación física de las pinturas, sino que también pretende contribuir a la difusión de la riqueza artística de la iglesia, destacando el valor histórico y cultural de los artistas que intervinieron en ella, como José Parreu, José Llacer, José Vergara y Joaquín Michavila. Mediante este estudio, se busca sensibilizar sobre la importancia de la conservación del patrimonio artístico y la necesidad de una intervención constante y bien planificada para evitar la pérdida irreparable de bienes culturales.

Este trabajo dedica una importante parte de su desarrollo en el estudio y conservación de las pinturas murales de la Capilla de San Francisco de Paula (fig. 1), uno de los espacios más notables del templo, restaurada en 1997 empieza a mostrar signos puntuales de deterioro. En este sentido se ha diseñado un estudio puntual para paliar ciertos daños específicos, que comprende acciones de restauración y de prevención.

La importancia de este proyecto radica en alertar que siendo patrimonio BIC, y casi cubierto el primer cuarto del siglo XXI, presenta importantes problemas de conservación.



Figura 1. Chaflán derecho muro sur, *San Francisco de Paula liberó a un reo*, de la Capilla de San Francisco de Paula.

2. OBJETIVOS

Para la realización de este trabajo se han seguido una serie de objetivos. El objetivo principal es el estudio y documentación de todo el conjunto mural para sentar las bases de un futuro plan de conservación.

Dentro del trabajo también se destacan unos objetivos específicos. Estos consisten en:

- Determinar el estado de conservación del conjunto pictórico mural que evalúe el grado de deterioro y la necesidad de la conservación y restauración del conjunto.
- Realizar una aproximación del contexto histórico de la iglesia y el estudio del estilo, técnicas y autorías de las obras.
- Desarrollar una propuesta de intervención específica en la Capilla de San Francisco de Paula para enmendar los daños de sus pinturas murales.
- Promover la sostenibilidad urbana y la preservación del patrimonio cultural en línea con el Objetivo de Desarrollo Sostenible 11 (ODS 11), que busca hacer que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles. Este objetivo se alinea con la conservación y protección del patrimonio cultural, asegurando que las generaciones futuras puedan disfrutar y aprender de estos recursos históricos y artísticos .

3. METODOLOGÍA

Para alcanzar los objetivos mencionados en el apartado anterior y abordar la conservación de las pinturas murales de la iglesia de San Miguel y San Sebastián, se ha llevado a cabo la siguiente metodología:

- En primer lugar, la ejecución de un estudio y análisis de la iglesia y su patrimonio a partir de una revisión bibliográfica basada en monografías, artículos de revistas, tesis, páginas web, informes técnicos y libros.
- Documentar gráfica y fotográficamente el estado de las pinturas como fuente de estudio para el análisis de los daños encontrados.
- Realización de visitas regulares a la iglesia para el estudio visual directo y con microscopio digital Dino-Lite de las pinturas murales, permitiendo así llevar a cabo la recopilación de los datos necesarios sobre el estado de conservación.
- Recogida de datos tales como las mediciones de las pinturas y sus condiciones termohigrométricas puntuales mediante termómetro infrarrojo Testo 835 H1 y Protimeter Mini.
- Extracción de muestras de sales para su análisis y la realización de ensayos de idoneidad para el desarrollo de la propuesta de conservación de la Capilla de San Francisco de Paula.



Figura 2. Fachada de la Iglesia de San Miguel y San Sebastián.

4. IGLESIA DE SAN MIGUEL Y SAN SEBASTIÁN

4.1. UBICACIÓN

Las pinturas murales elegidas como objeto de estudio, se encuentran en la Iglesia Parroquial de San Miguel y San Sebastián (fig. 2). La iglesia, perteneciente a la Archidiócesis de Valencia, se ubica en la Plaza de San Sebastián, N.º.1 y calle Quart 97, edificio en el que quedan los últimos vestigios del antiguo Convento de San Francisco de Paula.¹

4.2. CONTEXTO HISTÓRICO

La historia de la iglesia tiene sus raíces en una ermita cristiana que se estableció durante el dominio musulmán en 1462, convirtiéndose más tarde en un convento de la Orden de San Francisco de Paula en 1533.

En 1725, la iglesia original fue demolida y en 1726 fue iniciada la construcción de la que se conserva hoy en día. Erigida sobre los planos de José Cardona y Pertusa, se completó su construcción en 1739.

A lo largo de su historia, la iglesia ha sufrido varios acontecimientos significativos, pero los más relevantes han sido los siguientes. En 1808, durante la guerra de la independencia, fue ocupada dos veces por los franceses debido a su ubicación extramuros de la ciudad.² En 1835, la Orden de los Mínimos fue expulsada del convento como resultado de la Desamortización de Mendizábal, llevando a que el espacio fuera utilizado como fábrica de fundición de hierro temporalmente. No fue hasta 1902 que la iglesia se reabrió como parroquia bajo la advocación de San Sebastián. Además, gran pérdida de elementos muebles y daños del espacio fueron producidos durante la Guerra Civil de 1936 a 1939. Cabe destacar la evolución decorativa que ha sufrido la iglesia. El espacio original ha sido modificado, con añadidos arquitectónicos y decoraciones murales, hasta obtener la configuración que posee hoy.

En el muro exterior que da a la calle Quart, se encontraba a la altura de la nave del transepto una portada, la cual fue reutilizada en la Iglesia de Santa Catalina de Siena, actualmente la Iglesia de Nuestra Señora del Sagrado

¹ CULTURAL VALÈNCIA. (2019). *Templo parroquial de San Miguel y San Sebastián*. <<https://cultural.valencia.es/es/monument/templo-parroquial-de-san-miguel-y-san-sebastian/>> [Consulta: 26 de febrero de 2024]

² *Real iglesia de San Sebastián y San Miguel Plaza de San Sebastián s/n* <<http://www.idiezarnal.com/valenciaiglesiadesansebastian.html>> [Consulta: 26 de febrero de 2024]

Corazón.³ Datada del siglo XVII, se halla en la fachada lateral del templo, en la calle Santiago Rusiñol.⁴

El crucero está cubierto por una cúpula de media naranja sobre un tambor octogonal, apoyado sobre pechinas. Sobre estas pechinas se encuentran las pinturas murales de José Parreu, representando las cuatro virtudes cardinales.

Las paredes de la nave central están decoradas por azulejos de cerámica en su alto zócalo (fig. 3 y 4). Esta decoración que recorre el interior fue realizado en 1742.⁵



Figura 3 y 4. Detalle del alto zócalo.

Dentro de su evolución constructiva destaca la edificación de dos capillas singulares. Adosado al transepto de la nave, la capilla de San Francisco de Paula es de construcción poco posterior al resto de la iglesia. Tiene planta de cruz griega y está cubierta por una cúpula semiesférica octogonal sobre pechinas. Enmarcando el retablo de San Francisco de Paula, a sus dos lados se ubican las pinturas murales de José Llácer, realizadas en 1744. Ampliando una de las capillas laterales, se construyó la Capilla del Beato Gaspar Bono entre 1786 y 1787, por el arquitecto Joaquín Martínez.

Por último, se realizaron los añadidos más tardíos en el extremo derecho de la fachada y en la cabecera de planta semicircular. Se añadió el campanario a principios del siglo XX. El diseño modernista, realizado por Carlos Carbonell en 1906, se reflejó en su ejecución. Mientras en la cabecera, tras la desaparición

³ *Íbid.*

⁴ Iglesia de Nuestra Señora del Sagrado Corazón c/ Santiago Rusiñol, 28 <<http://www.jdiezarnal.com/valenciaiglesiasantacatalinasiena.html>> [Consulta: 3 de junio de 2024]

⁵ CULTURAL VALÈNCIA. (2019). *Op. Cit.*

del retablo en el altar mayor en la Guerra Civil, se decoró con pinturas por Joaquín Michavila Asensi.

Además de la evolución arquitectónica, la iglesia, declarada Monumento Histórico Artístico de Carácter Provincial en 1983, ha sido sometida a varias restauraciones. En 1977, se restauró la cúpula y, más tarde, en 1984, se restauró la Capilla del Beato Gaspar Bono. Entre los años 1985 y 1986, se realizaron obras de emergencia en la fachada, consideradas obras de restauración por Josep María Sancho i Carreres. En cuanto a la problemática de cubiertas que presenta la iglesia, en 1990 se realizaron unas reparaciones parciales. En 1997, se restauraron las pinturas murales de la restauración de la Capilla de San Francisco de Paula, y por segunda vez, la Capilla del Beato Gaspar Bono fue restaurada por Luis Almena en 2003.⁶

4.3. DESCRIPCIÓN GENERAL Y ESTILO

La iglesia característica por su planta de cruz latina, con una nave de cuatro tramos y un transepto que no sobresale de la planta, dispone de una cabecera semicircular. La nave está cubierta por una bóveda de cañón tabicada con lunetas, mientras el crucero presenta una cúpula sobre pechinas en un tambor octogonal y una bóveda elevada en el exterior. El interior de la nave está ordenado por pilastras corintias las cuales sostienen arcos de medio punto, apoyadas sobre impostas. Decoradas en talla en el intradós, abren el espacio a las capillas laterales.⁷

El crucero, por su parte, está coronado por una cúpula de media naranja sobre alto tambor octogonal apoyado en pechinas. El tejado de la cúpula se encuentra muy elevado y está cubierto por tejas vidriadas de color azul. Desde el exterior, este conjunto es el que más destaca de la vista de la iglesia debido a su alto tambor.

Entre los contrafuertes, y con acceso por medio de arcos torales, se exhiben las capillas (fig. 5), las dos primeras a los laterales del primer tramo y a los pies de la iglesia, con planta rectangular, se cubren con bóvedas rebajadas sin cúpula. Mientras, las seis cúpulas laterales siguientes presentan las mismas características estructurales. Se tratan de capillas de planta cuadrada con cúpulas de media naranja, las cuales recaen sobre pechinas y linternas.⁸ Este conjunto de capillas, incluidas las ubicadas en los pies de la iglesia, se encuentran entre contrafuertes y están conectadas entre sí por medio de vanos (fig. 6), rematados con arcos decorados con un encintado de pan de oro.



Figura 5. Detalle de los contrafuertes y arcos torales.

Figura 6. Conexión entre las capillas por medio de vanos.

⁶ RUBIO MUÑOZ, R. (2017). *Estudio constructivo y análisis de la Sacristía de la iglesia de San Miguel y San Sebastián*. Tesis. Valencia: Universitat Politècnica de València. P. 38-40

⁷ MELLADO DASÍ, A. (2012). *Estudio de la Cúpula de la Iglesia de San Miguel y San Sebastián*. Tesis. Valencia: Universitat Politècnica de València. P. 11

⁸ *Real iglesia de San Sebastián y San Miguel Plaza de San Sebastián s/n. Op. Cit.*

Además, tanto las capillas como las pilastras de la nave central van decoradas por un zócalo de azulejería valenciana.⁹

En el lateral del Evangelio, se encuentran fuera de planta dos capillas y la sacristía, que presentan una concepción diferente del resto de capillas. Adosada al transepto de la nave, la Capilla de San Francisco de Paula ostenta una planta de cruz griega con los ángulos biselados. La cúpula semiesférica octogonal está decorada con estucos y existe la entrada de luz, gracias a los lunetos. Descansa sobre pechinas trapezoidales y pilares achaflanados con pilastras corintias.¹⁰ Mientras, la capilla dedicada al Beato Gaspar Bono, adyacente a una capilla lateral, es de planta circular, con pilastras dóricas sosteniendo un arquivolta, sobre el cual se alza un tambor con óculos y medallones alternados. Este soporta la cúpula de media naranja con casetones y paneles trapezoidales, rematada por una linterna central.¹¹ En la parte izquierda del transepto, desde la fachada principal, la Sacristía presenta planta de cruz griega con arcos torales y un tambor abierto con ventanas rectangulares. La cúpula octogonal cegada tiene pilastras dóricas acantiladas en la parte inferior y una cornisa con denticulados en la superior. Estucos rococó adornan los muros y las pechinas, destacando un emblema circular, mientras que las ventanas ciegas con decoraciones rocallas se sitúan en la zona central de los arcos. El tambor de la cúpula está delimitado por una cornisa retranqueada al nivel de las pilastras, al incluir otro fragmento en los ángulos que forman los paños del octógono.¹²

Sobre el exterior de la iglesia (fig. 7), la fachada principal que consta de dos cuerpos de alturas diferentes, posee una portada adintelada flanqueada por columnas dóricas sobre pedestales. Rompiendo con la simetría, la fachada carece de una de sus ménsulas por la distribución del campanario. Por otra parte, destaca una cornisa rectilínea que recorre todo el cuerpo, la horizontalidad que marca el conjunto refleja que pueda estar concebida más por un neoclásico que por un clasicista barroco. Elementos que refuerzan el carácter anti barroco de la fachada son los triglifos del friso sustituidos por un entablamento de implex tableros a modo de mütulos.¹³

En un esfuerzo por conectar armónicamente la fachada y el interior, según los órdenes arquitectónicos, las columnas del exterior y el frontón reflejan influencias clásicas, mientras otros elementos son de lenguaje barroco.¹⁴ La iglesia, alzada en el siglo XVIII, se encuentra en la época artística valenciana de esplendor barroco y de clasicismo matemático. Se caracteriza por los cambios

⁹ LLINARES SIRVENT, T. (2016). *Estudio y propuesta de la pintura mural "Virgen Glorificada". Iglesia de San Miguel y San Sebastián*. Tesis. Valencia: Universitat Politècnica de València. P. 9

¹⁰ MELLADO DASÍ, A. (2012). *Op. Cit.* P. 36

¹¹ *Ibid.* P. 11

¹² RUBIO MUÑOZ, R. (2017). *Op. Cit.* P. 18

¹³ MELLADO DASÍ, A. (2012). *Op. Cit.* P. 34

¹⁴ GENERALITAT VALENCIANA. (2004). *Restauració de la cúpula de la Capella del Beat Gaspar Bono de l'Església de Sant Miquel i Sant Sebastià de València*. Valencia: Generalitat Valenciana. P. 16

en la arquitectura influida por un modelo italiano en el que se fusionan la tradición vignolesca y la monumentalidad espaciosa del barroco romano.¹⁵



Figura 7. Vista aérea del exterior de la iglesia.

¹⁵ SASTRE TALAMÁS, M. (2016). *Estudio y propuesta de intervención de los ovalos murales de la pasión y la muerte de cristo de la Iglesia de San Miguel y San Sebastián de Valencia*. Tesis. Valencia: Universitat Politècnica de València. P. 11

5. ESTUDIO PICTÓRICO POR CAPILLAS

Este conjunto está repartido por espacios sacros, por lo que el estudio pictórico y la catalogación de daños queda organizado por las diferentes estancias que si presentan pinturas murales, omitiendo aquellas que no las tienen. En el lado de la Epístola, se encuentran una primera capilla sin titular, la tercera, también, sin titular y la Capilla de San Luis Gonzaga. Mientras que en el lado del Evangelio, se ubican la Capilla de la Crucifixión, la Capilla del Beato Gaspar Bono y la Capilla del Sagrado Corazón. Fuera de los laterales de la nave se extiende el conjunto con las pinturas del crucero, del ábside y de la Capilla de San Francisco de Paula.

Sobre la configuración de los espacios, las dos capillas ubicadas en los pies de la iglesia son de planta rectangular, con bóveda rebajada con lunetos. Los lunetos, paños y pilastras están decorados por encintados de pan de oro. Mientras, el resto de las capillas a los laterales de la nave son de planta cuadrada con cúpula de media naranja, la cual recae sobre pechinas y linternas. Asimismo, los paños y pilastras están decorados por encintados de pan de oro. En común todas las capillas, se ubican entre contrafuertes y están conectadas entre sí por medio de vanos. El arco que enmarca las entradas de estas capillas están decoradas con estucos con un acabado de pan de oro. Además, los muros están decorados por un zócalo de azulejería valenciana de 2,3 metros de altura.

La iglesia presenta un conjunto mural heterogéneo de distintas, épocas, estilos y técnicas. La principal producción pictórica esta datada en la segunda mitad del siglo XVIII, con algunas obras del XIX y XX, como las de los autores Bellver y Michavila.

5.1. Técnicas pictóricas

- Técnica al óleo

El conjunto mural de la iglesia está realizado, principalmente al óleo. En el siglo XVIII, la pintura mural al óleo en Valencia, seguía las directrices técnicas referenciadas en diversos tratados históricos de la práctica de las Bellas Artes, los cuales explicaban los aspectos más relevantes de la técnica de ejecución. T. Turquet de Mayerne habla de dos tipos de preparación: dos manos de aceite con pigmentos de ocre y minio o una secuencia de estuco, aceite de linaza caliente y una imprimación de blanco de plomo y ocre. Asimismo, Pacheco recomienda en *Arte de la Pintura* una primera capa de estuco y cola seguido de tres estratos de aceite, de los cuales, los dos últimos, deberían tener una base de blanco de plomo, minio y tierras rojas. Mientras, Palomino aconsejaba enlucidos de yeso y cola con sucesivas capas de aceite. Similar a estas tratadísticas, el conjunto mural al óleo de esta iglesia muestra una estructura de

estucos de yeso, una preparación de tierra roja en los cuales se superponen estratos oleosos de tierras rojas y blanco de plomo.¹⁶

- Técnica al temple

La técnica al temple es la menos representada en la iglesia, reuniéndose en las pinturas de la Capilla de San Luis Gonzaga y la tercera capilla del lado Epístola. La pintura al temple es aquella que emplea un medio que se disuelve libremente en agua, pero que al secarse queda parcialmente insoluble para poderlo repintar con más temple o con medios de aceite y barniz.¹⁷ Con una preparación seca, los pigmentos se aplicaban disueltos en agua y aglutinados por medio de huevo, cola o caseína, materiales orgánicos de la época. Probablemente estén realizadas con la técnica de la zona, una pintura al temple con un aglutinante proteico, la gelatina.

- Técnica al fresco

El término "fresco" se refiere al método tradicional de pintura conocido como "buen fresco," que implica aplicar pigmentos mezclados únicamente con agua sobre una pared revestida con argamasa húmeda. Al fraguar, la mezcla de arena y cal se endurece, integrando los pigmentos en la superficie. Un examen microscópico de una pintura al fresco muestra que los pigmentos quedan fijados en una matriz de carbonato de calcio, a diferencia de las adhesiones más superficiales en las pinturas al óleo y al temple. Las partículas de pigmento quedan firmemente unidas con la cal, la arena y entre ellas.¹⁸

5.2. Primera capilla, lado de la Epístola

Ubicada a los pies de la iglesia en el lado de la Epístola (fig.8). Esta capilla es de planta rectangular. La pintura abarca toda una bóveda rebajada exceptuando sus lunetos, los cuales están decorados por encintados de pan de oro, ya mencionados (fig. 9). Además, la capilla contiene un altar e imagen de la Virgen con el niño.

La pintura realizada en la segunda mitad del siglo XVIII es un óleo de un área de 14,5 m², que representa una Virgen de la Inmaculada Concepción de un artista desconocido.

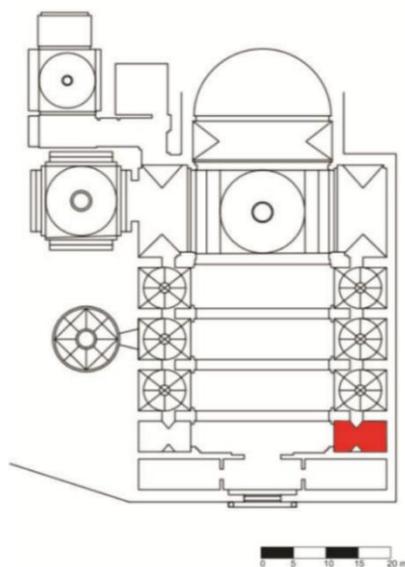


Figura 8. Ubicación de la primera capilla del lado Epístola.

¹⁶ GARATE LLOMBART, I.; REGIDOR ROS, J. L. (2009) *Redescobrint la "Glòria" de la Capella del Santíssim Crist de Sant Roc d'Oliva*. Núm. 6. Oliva: Cabdells. Revista d'investigació de l'Associació Cultural Centelles i Riusech, p. 97-114. P. 108-109

¹⁷ MAYER, R. (2005). *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Ediciones Akal. P. 283

¹⁸ *Ibid.* P. 377

5.2.1. Estudio técnico

Sobre una fábrica de ladrillo, la pintura presenta una superficie irregular debido a las pérdidas y los repintes. Se observa la preparación rojiza, que se intuye entre una gran afectación de humedades. Pese a encontrar muchas figuras repintadas, algunos de los ángeles muestran una capa pictórica lisa en la que se crean pinceladas difuminadas y veladuras.

Sobre la pintura original visible y que es discernible de los repintes, destacan los ropajes y los rostros que muestran una buena factura y calidad artística, por su proporción y dibujo. Mientras los repintes son de una calidad baja, desproporcionados y con un peor tratamiento.

La percepción del cromatismo, es diferente entre los repintes y la pintura original. Los originales tratan de colores más suaves, mientras que los repintes son oscuros y de menor variedad cromática. Aparece la representación de la Virgen con los ropajes azul y rojo, al igual que el de algunos de los ángeles.

La obra se ajusta al estilo del Barroco, siguiendo los modelos característicos del siglo XVIII.



Figura 9. Vista general desde el acceso de la primera capilla, lado Epístola.



Figura 10. Fotografía de la bóveda centrada en la Virgen de la Inmaculada Concepción.

5.2.2. Estudio iconográfico

La bóveda se centra en la figura de la Virgen de la Inmaculada Concepción (fig. 10). Envolviendo a la Virgen, se representan a cuatro ángeles músicos, en la parte sur, y a dos ángeles con cuatro querubines, en la parte norte. En cuanto a



Figura 11. Detalle del ángel músico y ángel con lirios.

su iconografía, debido a la falta de atributos o iconos que muestra la composición, se desconoce si se trata de una Asunción de la Virgen o la Glorificación de la Virgen. En la parte sur, los ángeles presentes portan instrumentos como el rabel y lira. Al lado del ángel músico con el rabel, se ubica otro ángel portando un libro, mientras el último ángel lleva un ramo de lirios, símbolo de la pureza y santidad de la Virgen (fig. 11).¹⁹

5.2.3. Estado de conservación

Observando la obra, se distinguen dos zonas según su estado de conservación. La parte sur de la bóveda conserva elementos figurativos debido a repintes casi totales, mientras que la parte norte, aunque menos repintada, está cubierta por un velo blanquecino (fig. 12), afectando su legibilidad. La obra presenta pérdidas de la película pictórica, del estrato de preparación y repintes sin criterios de diferenciación.



Figura 12. Detalle del velo blanquecino que cubre las figura de la zona norte de la pintura.



Figura 13. Ubicación de los problemas de desaguado en la cubierta.

La parte norte muestra una grieta significativa por filtración de agua. La cubierta de la capilla (fig. 13) tiene problemas de desaguado, causando inundaciones constantes, afectando su conservación. Estos problemas de inestabilidad han causado grietas y fisuras que facilitan las filtraciones de agua y la pérdida de adhesión entre el estrato pictórico y el mortero.

Las filtraciones de agua han causado patologías (fig. 14) manchas y eflorescencias salinas. Las sales cristalizadas han creado en la superficie un velo blanquecino, pulverulencias y filamentos blanquecinos.

¹⁹ LLINARES SIRVENT, T. (2016). *Op. Cit.* P. 9-11

La superficie está cubierta por depósitos de suciedad, por falta de mantenimiento y debido al uso de la iglesia como fábrica de fundición de hierro en el siglo XIX. En anteriores intervenciones repintaron un 50% de superficie²⁰, sin limpieza previa, fijando la suciedad y dejando brillos y rechupados.

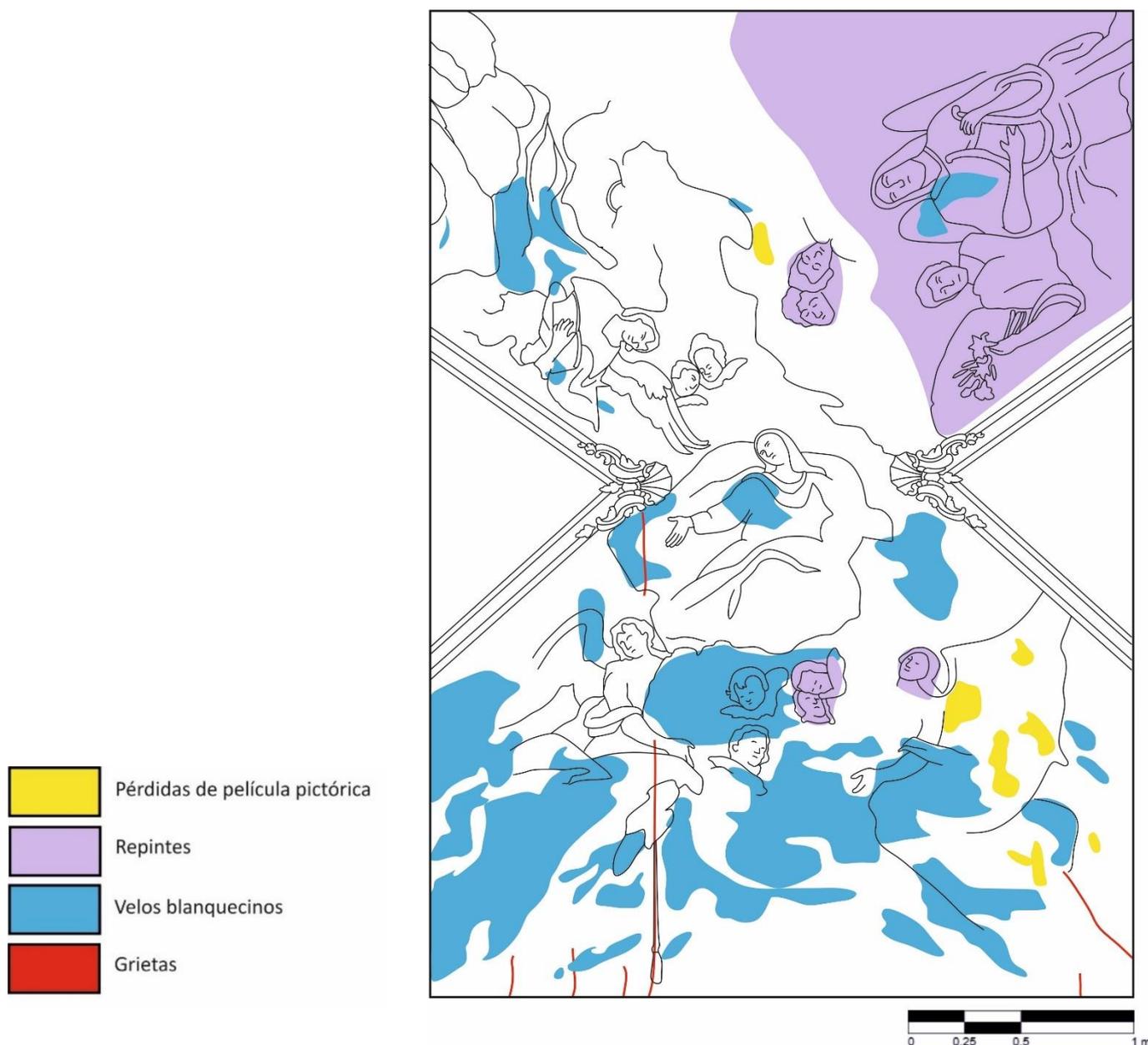


Figura 14. Diagrama de daños de la Virgen de la Inmaculada Concepción.

²⁰ SASTRE TALAMÁS, M. (2016). *Op. Cit.* P. 25

5.3. Tercera capilla, lado de la Epístola

La tercera capilla del lado de la Epístola (fig. 15) es de planta cuadrada con cúpula de media naranja, la cual recae sobre pechinas. Está decorado por un retablo en cuya hornacina central se halla una imagen de la Virgen María (fig. 16).²¹

Sin decoraciones murales visibles, la capilla esta toda pintada al temple con una tinta plana gris, la cual actúa como un estrato de ocultación que por medio de una cata se permite ver los restos de pinturas figurativas. Las catas se ubican en la pechina izquierda del lado sur y la pechina derecha del lado norte (fig. 17).

5.3.1. Estudio técnico

La figura que se deja entrever, a través de una cata (fig. 18), no es más que un dibujo preparatorio o sinopia. El uso de esta técnica de traspaso del dibujo sugiere que podría tratarse de un fresco, aunque también sea cierto que el uso de ella no es privativa de la técnica mural²², pudiendo consistir en un temple.

Dibujado sobre el muro o el enlucido, la sinopia traza un boceto a un solo color. En un principio de un ocre rojo, conocido como *sinopsis*, pero que con el paso del tiempo se ha llegado a realizar con colores diferentes a la tierra roja.²³

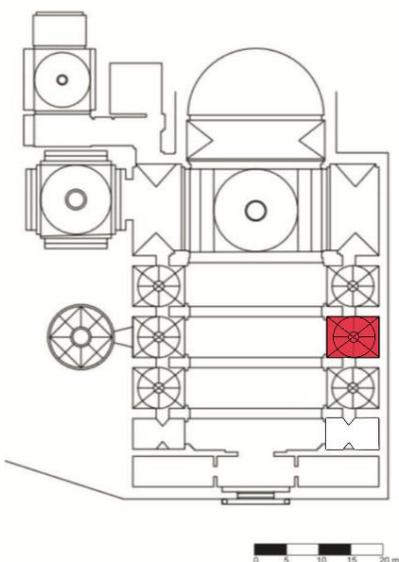


Figura 15. Ubicación de la tercera capilla, lado Epístola.



Figura 16. Vista general de la tercera capilla, lado Epístola.



Figura 17. Vista nadir de las pechinas.

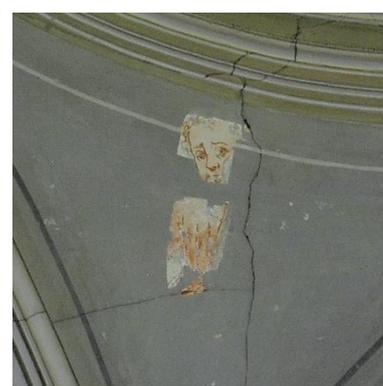


Figura 18. Cata que deja entrever la figura.

5.3.2. Estado de conservación

Provocadas por problemas estructurales de la iglesia, se encuentran grietas de gran tamaño en la pechina izquierda del lado norte y la izquierda del lado sur.

²¹ Real iglesia de San Sebastián y San Miguel Plaza de San Sebastián s/n. Op. Cit.

²² FERRER MORALES, A. (1988). *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Universidad de Sevilla. P. 28

²³ CENNINI, C. (1988). *El libro del arte*. Madrid: Ediciones AKAL. Cap. XXI, p. 51



Ambas pechinas presentan una larga grieta en vertical que se une con otra de forma transversal.

Por otro lado, los problemas estructurales y de cubierta de la iglesia (fig. 19) quedan expuestos por los grandes daños de humedad que se filtra por el techo hasta la pechina derecha del lado norte (fig. 20). Provocadas por la humedad, se exhiben eflorescencias salinas, manchas de humedades y delaminaciones (fig. 21). En menor proporción, aparecen eflorescencias salinas en forma de pequeñas costras salinas. Las manchas de humedad son de un color grisáceo, más oscuro que la pintura, y se extienden de manera difusa, integrándose con las zonas circundantes. Además, la humedad ha influido en la pérdida de adhesión de las capas pictóricas causando delaminaciones de la capa pictórica, exponiendo las pinturas subyacentes de tonalidades anaranjadas.



Figura 20. Detalle de los deterioros de la pechina.

Figura 19. Ubicación de la entrada de agua por la cubierta.

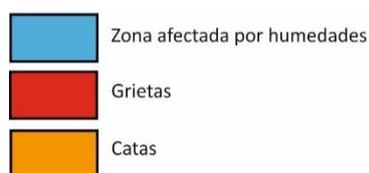
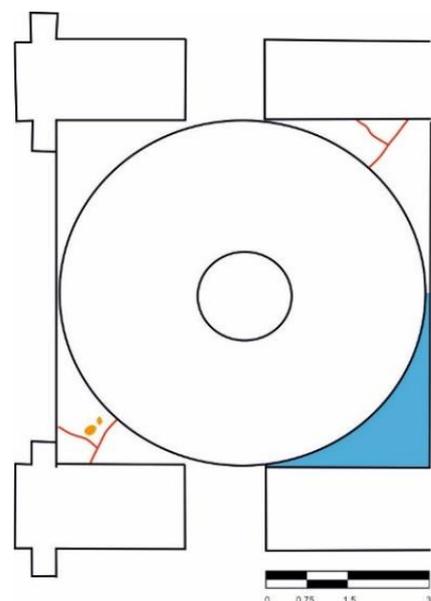


Figura 21. Diagrama de daños de la tercera capilla, lado Epístola.



5.4. Capilla de San Luis Gonzaga

Siguiendo por el vano hacia la cuarta capilla (fig. 22), las pinturas se encuentran en las pechinas y se alberga un retablo de orden clásico en blanco y dorado, en cuya hornacina se encuentra la imagen de San Luis Gonzaga (fig. 23).²⁴

Sobre las pinturas murales, distribuidas en cuatro pechinas de 1,82 m² y sumando un total de 7,28 m², están pintadas al temple por un artista desconocido en el siglo XIX, con un estilo de cierto Academicismo. En ellas están representados los santos *San Juan de Dios*, *San Vicente de Paúl*, *Santa Juana de Valois* y *Santa Juana Francisca*.

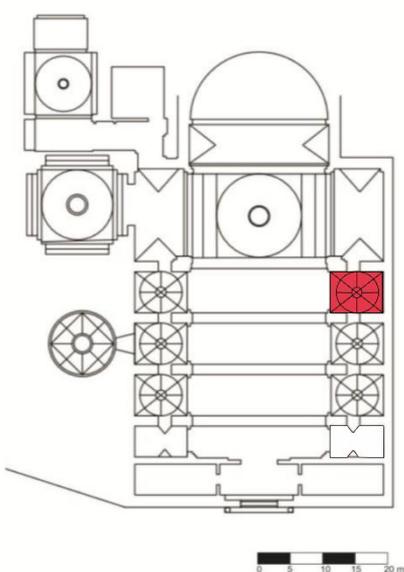
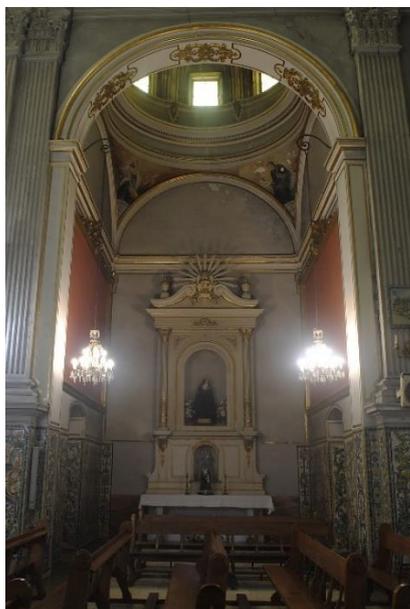


Figura 22. Ubicación de la Capilla de San Luis Gonzaga.

²⁴ Real iglesia de San Sebastián y San Miguel Plaza de San Sebastián s/n. Op. Cit.



5.4.1. Estudio técnico

Sobre una fábrica de ladrillo, las cuatro pinturas presentan un fino y liso enlucido de yeso, en el que se ha aplicado una preparación blanca, la cual se deja entrever a través de los daños. Respecto a la capa pictórica, el temple se ha aplicado con rapidez y con una pincelada suelta. Se trata de una capa pictórica de gran opacidad, propia de un temple con abundante carga.

Visualmente, se encuentran dos tipos de manufactura, las pinturas de *San Vicente de Paúl*, *Santa Juana de Valois* y *Santa Juana Francisca* que muestran una buena calidad, frente a la de la pechina dedicada a San Juan de Dios, de baja calidad. Aunque los rostros estén realizados con cierta rapidez y resulten toscos, el estudio de proporción y el tratamiento de los ropajes manifiestan una aceptable calidad artística. Mientras, el tratamiento de San Juan de Dios es de peor proporción y de factura grosera, totalmente diferente al resto, lo que podría indicar que se trata de un repinte. Esta hipótesis queda reforzada por el cambio de tipografía y por la presencia de daños provocados por humedad, presentes únicamente en esta pechina.

La percepción que tenemos del cromatismo, es de una pintura muy brillante y llena de luz. Predominan las tonalidades cálidas, destacando el fondo anaranjado que contrasta con los mantos oscuros.

5.4.2. Estudio iconográfico

La serie de cuatro pechinas forman parte de un conjunto de pinturas dentro de su capilla (fig. 23), pero cada una de las representaciones de santos implica su propia iconografía distintiva.

Santa Juana Francisca (fig. 25), posiblemente Juana Francisca de Chantal, fundó la Congregación de la Visitación de Nuestra Señora y se representa vistiendo el hábito blanco y negro de la congregación. Aparece como atributo con el libro de la Regla y con un crucifijo en las manos.²⁵

San Juan de Dios (fig. 26), quién fundó la Congregación de los Hermanos Hospitalarios, viste el hábito de esta congregación, una túnica negra con mangas anchas y arrebujadas. También se representa con una corona de espinas en la cabeza y crucifijo en mano.²⁶

San Vicente de Paúl (fig. 27), quién fundó la congregación de los Sacerdotes de la Misión y las Hijas de la Caridad, está representado vistiendo la sotana sacerdotal con el sobrepelliz por encima²⁷, y porta una cruz de Loraine.

Figura 23. Vista general de la Capilla de San Luis Gonzaga.

Figura 24. Vista nadir de las pechinas.

Figura 25. *Santa Juana Francisca*.

²⁵ FERRANDO ROIG, J. (1996). *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega. P. 162

²⁶ *Ibid.* P. 158-159

²⁷ *Ibid.* P. 268-269

Santa Juana de Valois (fig. 28), quién fue reina de Francia y fundó la Orden de la Anunciada, porta uno de sus atributos la corona. Además, está representada sujetando un corazón ardiente, símbolo que alude a su devoción por la Santísima Virgen.²⁸

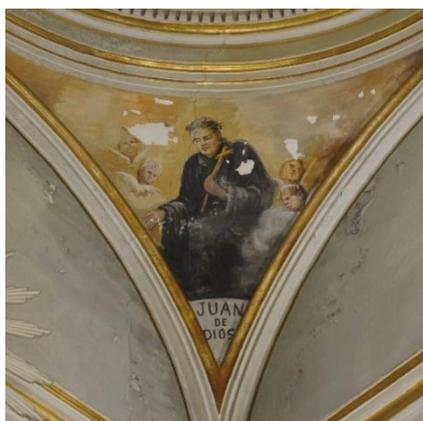


Figura 26. San Juan de Dios.



Figura 27. San Vicente de Paúl.

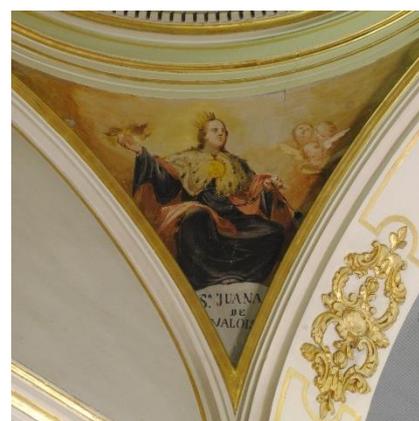


Figura 28. Santa Juana de Valois.

5.4.3. Estado de conservación

Provocadas por problemas estructurales, se encuentran grietas en todas las pechinas, salvo en la de San Vicente de Paúl, la cual se encuentra en un buen estado de conservación general. Sobre las grietas, son longitudinales verticales y descienden desde el tambor de la cúpula.

En general, el estado de las pinturas es bueno y no han sufrido grandes daños, menos la pechina de *San Juan de Dios* (fig. 29). Esta pechina está ubicada en la zona con mayores problemas estructurales y de cubierta, lo que la ha llevado a sufrir filtraciones de agua. Además de la gran grieta ya descrita, la obra presenta pequeñas agrupaciones de eflorescencias salinas y manchas de humedad. Sin embargo, los daños más notorios son las pérdidas de la capa pictórica debido a la pérdida de adhesión entre los sustratos. Esta descohesión ha provocado grupos de delaminaciones. Además, la obra en su totalidad es un repinte, exceptuando dos de los ángeles originales.

²⁸ RÉAU, L. (1997). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Tomo 2, vol. 3. Barcelona: Ediciones del Serbal. P. 205-206

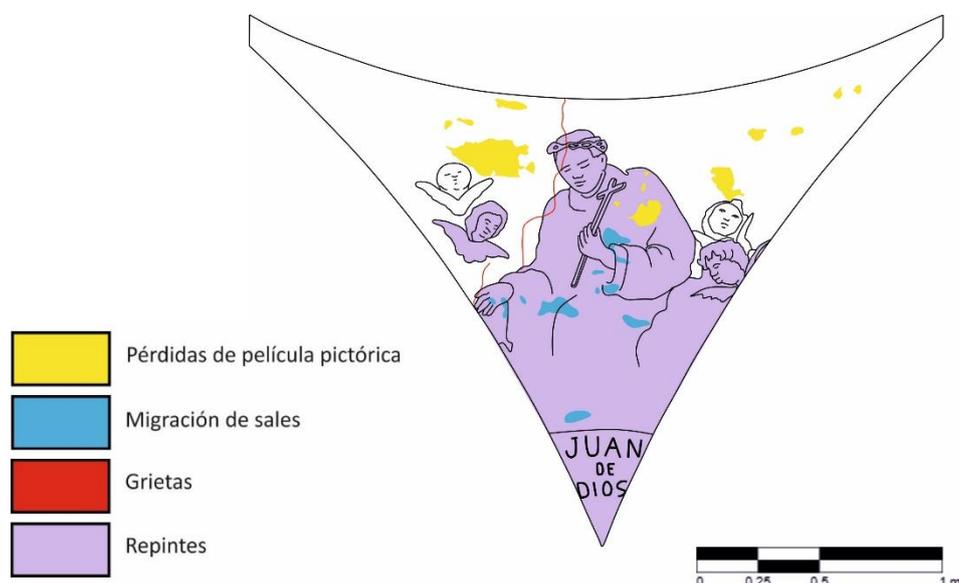


Figura 29. Diagrama de daños de San Juan de Dios.

5.5. Capilla de Crucifixión

La cubierta de la primera capilla, lado del Evangelio (fig. 30), consiste en una bóveda rebajada con lunetos, en los cuales se disponen a derecha e izquierda de cada luneto, las cuatro pinturas ovaladas de la segunda mitad del siglo XVIII de autor desconocido. También, en la capilla se sitúa un retablo de estructura neoclásica ornamentado con unos mármoles fingidos, el cual alberga una escultura de la Crucifixión, acompañado por una estatuilla de la Virgen María, más pequeña y a sus pies (fig. 31).²⁹

Estos óvalos (fig. 32) pintados al óleo, son irregulares, hay una significativa diferencia entre los óvalos más próximos al retablo y los más alejados. Los del lado sur al retablo son de mayor tamaño, abarcando un área de 5,6 m² y casi circulares, mientras los otros dos, de menor tamaño, 3,4 m², tienen una forma más elíptica. Estos representan motivos de la Pasión de Cristo: la *Flagelación de Cristo*, la *Coronación de espinas*, el *Calvario* y la *Piedad*.

5.5.1. Estudio técnico

Sobre una fábrica de ladrillo, las pinturas muestran que se aplicó un óleo rápido, sin gran sensación de veladuras y son una pincelada suelta. Asimismo, en ocasiones se observan empastes en la pintura. La capa pictórica es opaca, no dejando ver la preparación, aunque los daños revelan la tonalidad rojiza de esta.

Por medio de un examen óptico, es obvio que la factura de las pinturas próximas al altar son de un nivel mucho más elevado a las exteriores. La *Piedad* y el *Calvario* destacan por su calidad artística, con escorzos y rostros detallados,

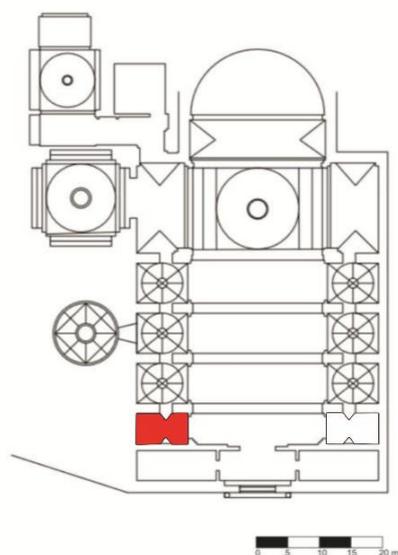


Figura 30. Ubicación de la Capilla de Crucifixión.

²⁹ SASTRE TALAMÁS, M. (2016). *Op. Cit.* P. 15



mientras las pinturas alejadas del altar muestran confusión, probablemente por repintes y patologías que han afectado su calidad.

El estado de conservación impide la correcta percepción del cromatismo, ya que se trata de pinturas muy oscurecidas y ennegrecidas, aunque se aprecian los colores típicos en estas representaciones. Aparece el manto púrpura de la Pasión y los azules y rojos de la Inmaculada, por lo que predominan las tonalidades cálidas. Se destaca un marcado claroscuro en las escenas de la *Flagelación de Cristo* y la *Coronación de espinas*, mientras en las otras se destaca la luz, aunque comedida.

Las obras se ciñen al estilo del Barroco, ya que sigue los modelos de la época.³⁰

5.5.2. Estudio iconográfico

La serie de cuatro pinturas forman parte de un conjunto de escenas de la *Pasión de Cristo*, cada una con su propia iconografía distintiva.

Acerca de la *Flagelación de Cristo* (fig. 33), los personajes que participan son Cristo y los verdugos. Jesús, cubierto por el *perizonium*, está atado a una columna, mientras es flagelado de pie, según la ley romana. A su lado, un verdugo empuña un *flagellum*, un látigo de correas de cuero.³¹



Figura 31. Vista general de la Capilla de Crucifixión.

Figura 32. Vista nadir de los óvalos.



Figura 33. *Flagelación de Cristo*.



Figura 34. *Coronación de espinas*.

³⁰ Además, a finales del siglo XVI hasta el XVII, la columna experimenta un cambio radical en el Barroco, pasa de representaciones esbeltas a unas de altura reducida y de mayor grosor, con un aspecto cilíndrico y en forma de balaustre, como muestra el óvalo dedicado a la escena de la Flagelación. COBALEDA PÉREZ, M. (2022). *La iconografía de la Flagelación*. Trabajo Fin de Grado. Jaén: Universidad de Jaén. P. 13-14

³¹ *Ibid.* P. 6-7



En la *Coronación de espinas* (fig. 34), los soldados romanos colocan sobre Cristo en símbolo de burla la corona. Cristo, sentado y vestido con un manto púrpura, es proclamado como falso rey al grito de «¡Viva el rey de los judíos!» (Mt 27, 29).

En el *Calvario* (fig. 35), Cristo lleva la corona de espinas y muestra la llaga del costado sangrante, colgado en la cruz por los clavos. Inscrito en la cruz se observan las siglas *INRI*, «Jesús de Nazaret, el rey de los judíos.». Mientras, en los laterales de Cristo, lamentan su muerte la Virgen María y San Juan Apóstol, ambos representados con mantos de tonos rojo y azul.

Por lo que se refiere a la *Piedad* (fig. 36), la Virgen, cubierta con un manto, acoge el cuerpo sin vida de su hijo a los pies de la cruz. Cristo, de menor tamaño aludiendo al Niño en sus brazos, está junto a sus atributos, la corona de espinas y los clavos.³²

5.5.3. Estado de conservación

El estado general de las pinturas es regular, con mayores daños en los óvalos cercanos al arco de entrada. Los cuatro óvalos presentan suciedad superficial, y capas de barniz oxidado que ocultan estratos de suciedad, creando una pátina artificial que impide ver los colores originales. Esta suciedad puede haberse depositado durante la fundición de hierro en el siglo XIX o por el uso litúrgico de velas en la capilla. Las pinturas también muestran manchas blanquecinas, causadas por la humedad, que podrían tratarse de un principio de eflorescencias o migración de sales.

Las pinturas presentan lagunas de cuatro tipos: abrasión de la película pictórica, pérdida total de la película pictórica, pérdida de la película pictórica e imprimación, y pérdida de la película pictórica y soporte. Las patologías relacionadas con la técnica de ejecución incluyen la descohesión o mala adhesión entre el mortero y la base. Sumado a esto, en el trabajo *Estudio y propuesta de intervención de los óvalos murales de la pasión y la muerte de Cristo* de María Sastre, se localizaron entre un 40-50% de repintes³³, gracias al uso de la luz ultravioleta. También se observan pérdidas de la capa pictórica causadas por el roce de elementos como vigas o tablas, evidenciadas por marcas lineales en las escenas.

Individualmente, la *Flagelación de Cristo* (fig. 37) presenta una pequeña cata de limpieza o blanqueamiento debajo del hombro de Cristo. La *Coronación de*

³² RODRÍGUEZ PEINADO, L. (2015). "Dolor y lamento por la muerte de Cristo: La Piedad y el Planctus." en Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. 7, no 13, p. 2.

<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-06-03-Dolor_y_lamento_muerte_de_Cristo.pdf> [Consulta: 15 de abril de 2024]

³³ SASTRE TALAMÁS, M. (2016). *Op. Cit.* P. 25



Figura 35. Calvario.

Figura 36. Piedad.

Espinas (fig. 38) muestra pérdida de revoque en la parte baja del óvalo, y catas de limpieza que eliminaron el barniz oxidado. El *Calvario* (fig. 39) tiene una grieta horizontal que atraviesa a San Juan Apóstol hasta casi los pies de Cristo, mientras la *Piedad* (fig. 40) presenta una grieta similar que atraviesa la cruz y la luna.

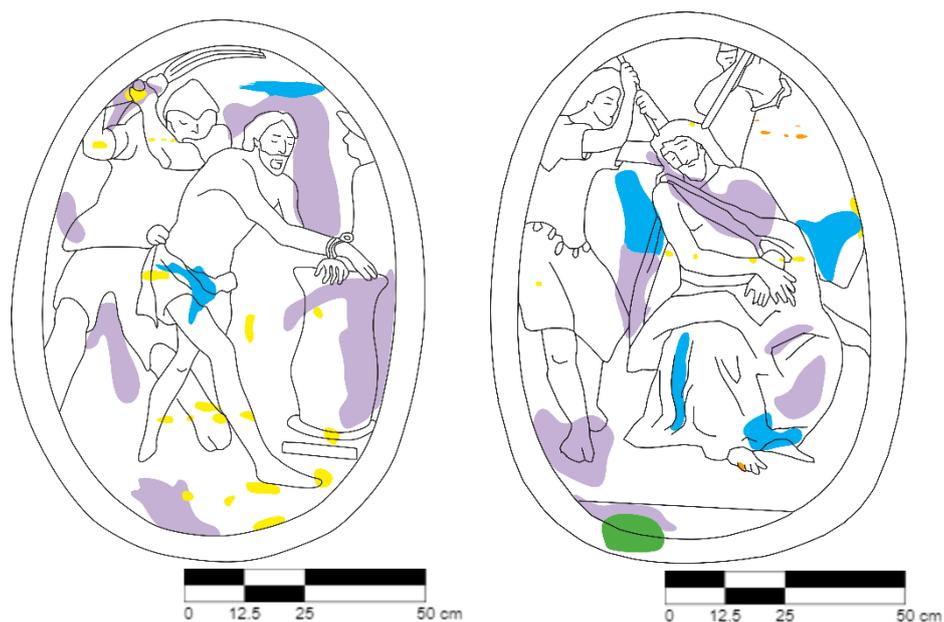
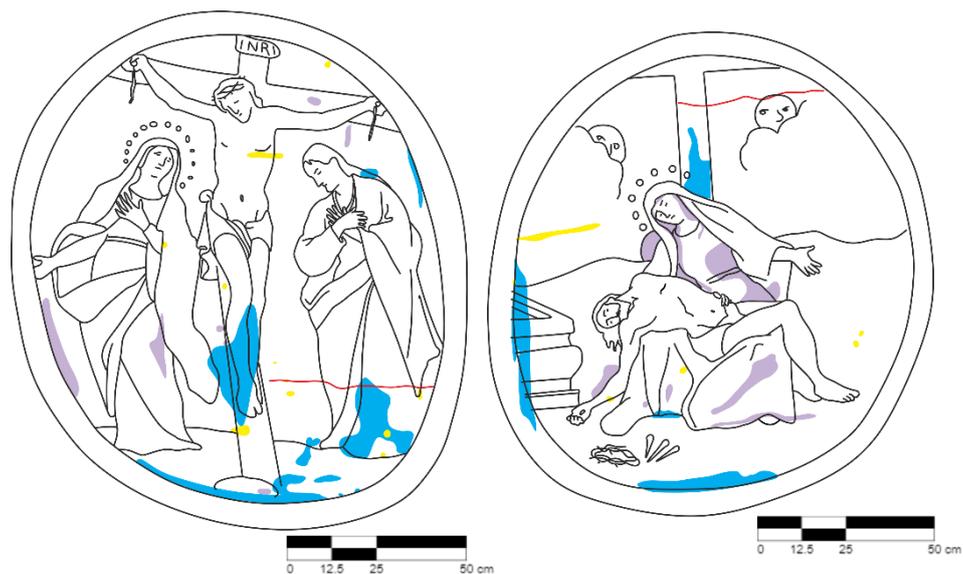


Figura 37. Diagrama de daños de la *Flagelación*.

Figura 38. Diagrama de daños de la *Coronación de espinas*.

Figura 39. Diagrama de daños del *Calvario*.

Figura 40. Diagrama de daños de la *Piedad*.



5.6. Capilla del Beato Gaspar Bono

La capilla, que se encuentra adosada a la tercera capilla del lateral del Evangelio, es de planta circular y se articula mediante un orden dórico. Se despliega una estructura de pilastras que sostienen un arquivado, sobre el que se alza un tambor con óculos y medallones alternados. Dicho tambor soporta la cúpula de media naranja que contiene tramos que alternan casetones y los paneles trapezoidales que albergan las pinturas al óleo dedicadas al Beato Gaspar Bono, las cuales fueron finalizadas en 1787.³⁴ Rematado en el centro se halla una linterna. Además de las pinturas murales, las entrecalles, casetones, molduras y la micro-arquitectura del cupulino están ornamentados con estucos marmóreos, los cuales imitan los mármoles y jaspes del cuerpo inferior. Las rosetas romanas, de los plafones, greca y friso decorado de la boca de la linterna, están realizadas con yeso espejuelo y doradas al agua con oro fino.³⁵ Esta capilla alberga los medallones en estuco realizados por Jose Cotanda, los cuales narran milagros del Beato y se sitúan en los intercolumnios del primer cuerpo y los medallones del tambor, que hoy desaparecidos albergarían los lienzos de José Camarón Boronat. En línea recta con el arco de entrada a la capilla, diseñado como un arco de triunfo, se ubicaba la entrada al Camarín, custodiado por el lienzo bocaporte encargado a Maella, que relataba las exequias del Beato. Desgraciadamente, el Camarín fue destruido a la par que las pinturas murales de Maella.³⁶

Las alegorías del Beato Gaspar Bono abarcan 30 m² de pintura al óleo, 7,5 m² por cada uno de los paneles, en los que se representan las escenas de *La Apoteosis del Beato Gaspar Bono*, *El Beato Gaspar Bono ante la Santísima Trinidad*, *El Éxtasis del Beato Gaspar Bono* y *El Beato Gaspar Bono ante sus fieles devotos*.³⁷

5.6.1. Estudio técnico

Sobre una fábrica de ladrillo y guarnecidos, el artista ha logrado realizar *sfumatos* y transparencias de gran calidad. Asimismo, se observa el uso de una pincelada suelta y empastes en algunas zonas, en especial las de luz. Se trata de una capa pictórica de gran opacidad, la cual no deja ver la preparación.

Por medio de un examen visual, se percibe su gran calidad artística. Muestran una buena factura, destacando también la proporción y el tratamiento de los ropajes de las figuras.

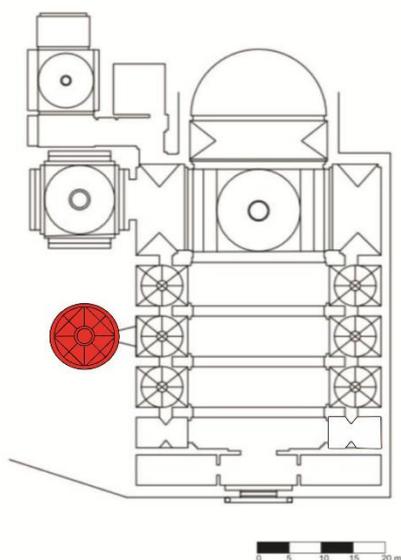


Figura 41. Ubicación de la Capilla del Beato Gaspar Bono.

Figura 42. Vista general de la capilla.

³⁴ Generalitat valenciana. (2004). Op. Cit. P. 19

³⁵ *ibid.* P. 22-23

³⁶ *ibid.* P. 18

³⁷ *ibid.* P. 21



El uso de la técnica al óleo ha permitido tonalidades subidas de gran color y calidad, con vibrantes destellos, recalcando la claridad de las carnaciones y la iluminación.³⁸ Se aprecian colores claros y los tonos típicos de las representaciones religiosas, como el manto púrpura de Cristo.

Estas pinturas pertenecen al Neoclasicismo valenciano³⁹, un estilo que comenzaba a ganar influencia a finales del siglo XVIII, desplazando gradualmente al Barroco tardío.

5.6.2. Autoría⁴⁰

La autoría de las pinturas murales de los paneles trapezoidales parece corresponder a un pintor de Cámara del Rey Carlos III. Felisa Martínez, en la revista *Restauració de la cúpula de la Capella del Beat Gaspar Bono de l'Església de Sant Miquel i Sant Sebastià de València*, menciona que podría tratarse de Mariano Salvador Maella, mientras que los profesores Villaplana y Mena sugieren que podría ser obra de su discípulo, José Camarón Boronat.

Las pinceladas de amarillos y carmesís recuerdan a Maella. Además, Morales Marín confirma que Maella estuvo en Valencia entre 1787 y 1788 pintando la capilla. Sin embargo, los tratamientos de los rostros, manos y brazos recuerdan a Camarón. Pese a estas conjeturas, no se ha obtenido evidencia concluyente sobre la autoría.

5.6.3. Estudio iconográfico

El Beato Gaspar Bono, herido en batalla, se encomendó a la Virgen de los Desamparados, prometiéndole que si salía con vida sería religioso mínimo. A su regreso a Valencia, ingreso en el convento de San Sebastián.⁴¹

Representado con el hábito de la orden de los Mínimos (fig. 44, 45 y 46), aparece en las cuatro pinturas. Sumando la iconografía de *El Beato Gaspar Bono ante la Santísima Trinidad* (fig. 47), donde se representa a Dios Padre como anciano, a Dios Hijo, con su cruz, y al Espíritu Santo, la paloma entre ambos.

5.6.4. Estado de conservación

La capilla fue objeto de dos importantes restauraciones, la primera en 1984 y la segunda en 2003. Ambas se realizaron con el objetivo de subsanar patologías en la capilla, mejorando así su estado de conservación.



Figura 43. Vista nadir de la cúpula.

Figura 44. Éxtasis del Beato Gaspar Bono.

³⁸ *Íbid.* P. 44

³⁹ *Íbid.* P. 19

⁴⁰ *Íbid.* P. 41-45

⁴¹ REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. *Beato Gaspar de Bono*.

<<https://dbe.rah.es/biografias/21625/beato-gaspar-de-bono>> [Consulta: 25 de abril de 2024]



Figura 45. Apoteosis del Beato Gaspar Bono.



Figura 46. El Beato Gaspar Bono ante sus fieles.



Figura 47. El Beato Gaspar Bono ante la Santísima Trinidad.

En la restauración de 1984, llevada a cabo por el arquitecto Luis Almena, se realizaron varias tareas esenciales para la conservación de las pinturas murales. Estas incluyeron la limpieza de las pinturas murales, la limpieza del oro, la restauración y enmasillamiento de los golpes y trozos de talla faltantes, la aplicación de una preparación selladora al aceite para evitar la humedad, la adaptación de los fondos existentes para mantener la calidad y el ambiente original, y la limpieza y pulido de los mármoles.⁴² Aunque estas intervenciones no resultaron eficaces ni duraderas en el tiempo, debido a al problema de cubiertas sin subsanar.

En 1990, dirigido por el Arquitecto del Arzobispado Don Ignacio Docavo, se realizaron reparaciones en las cubiertas renovándolas. Esta intervención resolvió la entrada de agua en esta capilla⁴³, aplacando el principal causante de las patologías subsanadas en la restauración entre noviembre de 2002 y noviembre de 2003. La empresa ERCA, Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico S.L.⁴⁴, restaura los daños causados por las ventanas del cupulino y la cubierta. Se realizaron tratamientos de consolidación y fijación, se practicaron orificios de aireación en la base de las ventanas del cupulino que facilitaron la ventilación de la cúpula, se limpiaron los materiales ajenos a la obra y se reintegraron cromáticamente las lagunas de forma mimética, aunque a nivel de soporte como criterio diferenciador.⁴⁵

⁴² NÚÑEZ GAGO, P. M. (2015). *Estudio previo y propuesta de intervención en la Iglesia València*. P. 45

⁴³ *Ibid.* P. 45-46

⁴⁴ MELLADO DASÍ, A. (2012). *Op. Cit.* P. 48

⁴⁵ GENERALITAT VALENCIANA. (2004). *Op. Cit.* P. 28-33

El estado actual de las pinturas es aparentemente bueno, manteniéndose en gran medida como en la última restauración. A pesar del paso del tiempo, únicamente se observa suciedad superficial acumulada.

5.7. Capilla del Sagrado Corazón

La Capilla del Sagrado Corazón (fig. 48), o también titulada Capilla de los Franceses, contiene un nicho abierto en el muro que alberga al Sagrado Corazón de Jesús. Además, sobre la mesa del altar se encuentra una urna-relicario con la Virgen de la Cueva (fig. 49), realizada en 2014 por el escultor valenciano Pedro José Arrue de Mora.⁴⁶

Ubicadas en esta capilla, se encuentran pinturas murales de dos artistas diferentes. En las pechinas de la cúpula (fig. 50), 7,28 m², 1,8 m² por pechina, y pintadas al fresco en el siglo XVIII por José Vergara, representan *San Pedro Pascual*, *San Félix de Valois*, *San Juan de Mata* y *Santo Obispo Cartujo*.

Mientras, en las paredes laterales al altar se hallan los *marouflage*, 11,8 m² cada uno y en total 11,8 m², atribuidas a José Bellver Delmás. Realizadas en el siglo XX, representan la *Aparición del Corazón de Jesús al Padre Hoyos* y la *Aparición del Corazón de Jesús a Santa Margarita Alacoque*. También, las pinturas ovaladas, de 8,8 m², sobre las de Delmás, podrían tratarse de Vergara, debido a su similitud, aunque no se conoce mucho sobre sus orígenes.

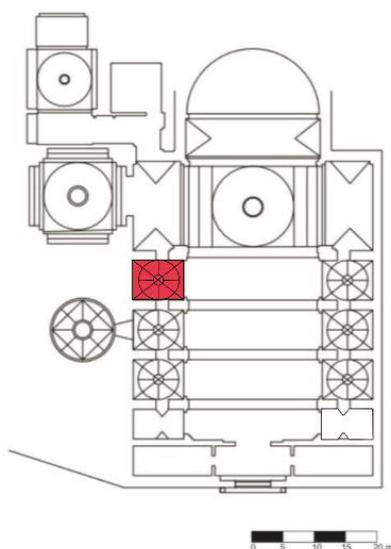


Figura 48. Ubicación de la Capilla del Sagrado Corazón.



Figura 49. Vista general de la capilla.

Figura 50. Vista nadir de las pechinas.



5.7.1. Estudio técnico

Sobre una fábrica de ladrillo, las pechinas al fresco de Vergara presentan una superficie lisa. La preparación de los revoques está ejecutada con gran habilidad. En el revoque fino, donde se aplican los pigmentos en húmedo, la pincelada es

⁴⁶ Real iglesia de San Sebastián y San Miguel Plaza de San Sebastián s/n. Op. Cit.

suelta y expresiva, empleando veladuras que crean gran profundidad. El nivel artístico de Vergara es excelente. Su factura es de gran calidad destacando los pliegues de los ropajes, los rostros y escorzos de las figuras. El tratamiento del cromatismo que realiza en estas obras es suave. Las tonalidades cálidas y claras contrastan con los mantos negros. El estilo de las pinturas es el Neoclásico académico.

Sobre los *marouflage*⁴⁷ de Bellver, se observan los empalmes de las telas (fig. 51). La preparación es lisa y el uso del óleo es delicado. Su pincelada es suelta pero sutil, apoyándose en la técnica de la veladura. Al igual que Vergara, las obras de Bellver, también, son de gran calidad artística. Su factura destaca por un acabado muy cuidado, gracias a las transiciones suaves entre luces y sombras. Si bien sus composiciones no son complicadas, si crea un equilibrio visual. El uso del color es característico por una paleta rica y variada. Predominan los tonos cálidos y oscuros, mientras Jesús capta la atención por su claridad con tonos más suaves. El estilo, en este caso, es el Academicismo.

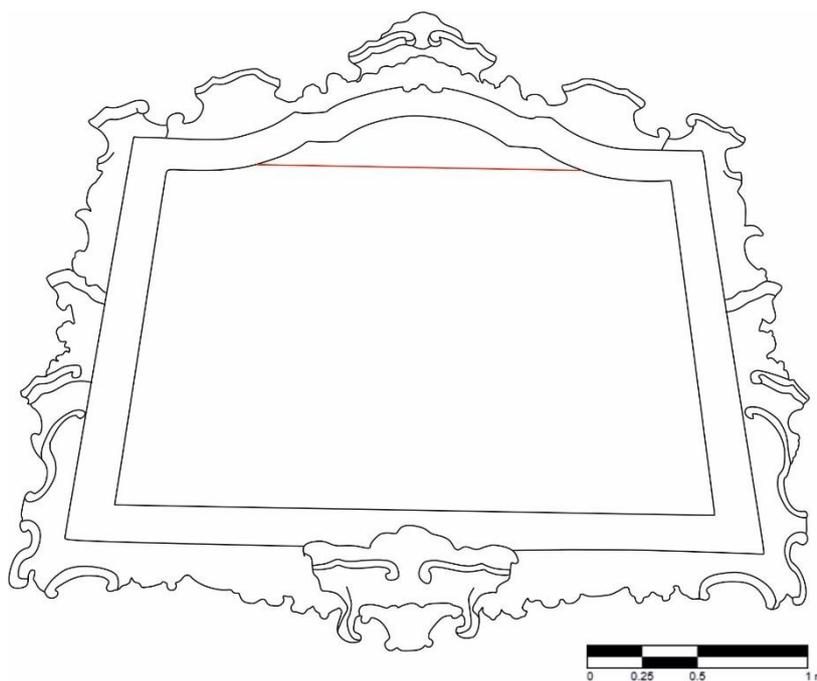


Figura 51. Diagrama de las piezas de lienzo que conforman ambos *marouflages*.

5.7.2. Autorías

José Vergara, nacido en Valencia en 1726, provenía de una familia de artistas, siendo hijo de Francisco Vergara. Se formó artísticamente con su padre y en las academias de Evaristo Muñoz y Juan Antonio Conchillos. Desde joven mostró gran destreza, recibiendo encargos importantes, como pintar las pechinas para la colegiata de Xàtiva a los 18 años. Fundó una academia en su casa que luego se convirtió en la Academia de Santa Bárbara, precursora de la Real Academia

⁴⁷ Pinturas realizadas sobre lienzo, que se adhieren con cemento a la pared, en una pieza o por secciones. MAYER, R. (2005). *Op. Cit.* P. 395

de San Carlos de las Tres Nobles Artes. Como docente, influyó significativamente en la formación de artistas, incluyendo a Francisco de Goya, a quien enseñó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid.⁴⁸

José Bellver Delmás, nacido en 1896 en un entorno republicano, destacó como pintor y muralista en Valencia durante la primera mitad del siglo XX. Reconocido como cartelista, ganó premios en concursos de arte en Valencia y Barcelona. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y más tarde fue profesor en Palencia y Sevilla. En la postguerra, contribuyó significativamente a la reconstrucción del patrimonio artístico perdido durante la Guerra Civil y a lo largo de su carrera, perfeccionó su técnica y se adaptó a los avances técnicos.⁴⁹

5.7.3. Estudio iconográfico

Las pinturas forman parte de un conjunto dentro de su capilla, pero cada una de las representaciones de santos implica su propia iconografía distintiva.

San Pedro Pascual (fig. 52) fue un obispo y mercenario que se dedicó a catequizar prisioneros y musulmanes, al cual se representa con vestiduras de obispo con capa y mitra. En el manto, muestra el emblema de la Orden de la Merced.⁵⁰ Además, porta en su mano una cruz de Lorraine y unos grilletes.



Figura 52. San Pedro Pascual.



Figura 53. San Félix de Valois.



Figura 54. San Juan de Mata.

San Félix de Valois (fig. 53) y San Juan de Mata (fig.54) fueron ambos los fundadores de la Orden Trinitaria, por lo que muestran una representación similar. Visten el hábito de su orden, con escapulario, manteleta y capuchón, de color blanco y el manto negro. En el pecho de ambos, llevan la cruz de Malta con el palo transversal azul y el derecho rojo. También, se representan como

⁴⁸ CATALÀ GORGUES, M.À., (2004). *El pintor y académico José Vergara (Valencia, 1726-1799)*. Valencia: Secretaría Autonómica de Cultura. P. 19-36

⁴⁹ GÓMEZ RODRÍGUEZ, R. (2021). *Proyecto de restauración de una pintura mural de José Bellver en el colegio escolapias de Valencia Estudio técnico y proceso de intervención*. Valencia: Universitat Politècnica de València. P. 15-17

⁵⁰ FERRANDO ROIG, J. (1996). Op. Cit. P. 224



Figura 55. Santo Obispo Cartujo.

ancianos con barba y portan la cruz de Lorraine en sus manos. Los atributos que distinguen las escenas son: junto a San Félix, unos grilletes, lo que recuerda que la orden fue creada para el rescate de prisioneros; y en el caso de San Juan de Mata, su atributo personal es un ciervo con una cruz entre sus astas. Además, aunque símbolo también de San Félix, aparece en los pies de San Juan un cetro y corona.⁵¹

El Santo Obispo Cartujo (fig. 55), podría tratarse de San Antelmo de Belley o San Hugo de Lincoln, ya que viste un hábito de cartujo y la túnica blanca con capucha, de la orden religiosa. Además, se exhiben el mitre y un báculo episcopal que indican su rango de obispo.

En las escenas de la *Aparición del Corazón de Jesús al Padre Hoyos* (fig. 56) y la *Aparición del Corazón de Jesús a Santa Margarita Alacoque* (fig. 57), Jesús muestra su Sagrado Corazón, rodeado de llamas, una corona de espinas y una cruz en la parte superior. Arrodillado y de rodillas orando, el Padre Hoyos viste el hábito de los jesuitas, mientras en la misma postura Santa Margarita viste el hábito de la Orden de la Visitación.



Figura 56. Aparición del Corazón de Jesús al Padre Hoyos.



Figura 57. Aparición del Corazón de Jesús a Santa Margarita Alacoque.

5.7.4. Estado de conservación

El estado de conservación de este conjunto de pinturas es notablemente bueno. Las pinturas de las pechinas, aunque presentan algunas grietas causadas por la inestabilidad estructural de la iglesia, mantienen su integridad general. Aparte de estas grietas, las pechinas y el resto de las pinturas no muestran daños, aunque se observa una leve acumulación de suciedad superficial.

⁵¹ FERRANDO ROIG, J. (1996). *Op. Cit.* P. 110

5.8. Cúpula del crucero

En el crucero de la iglesia (fig. 58) sobre cuatro arcos torales se levanta la cúpula de media naranja (fig. 59) sobre alto tambor octogonal apoyada en pechinas. Las pechinas, de 5, 17 m² cada una abarcan 20,7 m² aproximadamente, están pintados al fresco por José Parreu. Realizadas en el siglo XVIII, representan cuatro virtudes: la *Prudencia*, la *Justicia*, la *Templanza* y la *Fortaleza*.

5.8.1. Estudio técnico

Sobre un fábrica de ladrillo, las pechinas al fresco presentan una superficie lisa. La preparación de los revoques está ejecutada con gran habilidad. En el revoque fino, donde se aplican los pigmentos en húmedo, utiliza la técnica de la veladura para crear efectos de transparencia y profundidad.

Parreu ha realizado una obra de buena factura, donde destacan la expresividad, los ropajes y los escorzos. Su uso del color esta caracterizado por los colores vivos, predominando el azul y rojo que contrastan.

Además, el estilo pictórico con el que se pintó esta obra es el Neoclasicismo.

5.8.2. Autoría

José Parreu fue un destacado pintor en Valencia del siglo XVIII (1694-1766). Aunque su figura es poco conocida, Parreu mostró un notable interés en la investigación de colores y barnices, y trabajó tanto la pintura al óleo como al fresco.⁵² Fue discípulo de Dionisio Vidal y se plantea la posibilidad de que Parreu haya sido el maestro e iniciador de Vergara en la técnica del fresco, o que hayan aprendido juntos de su padre, Vergara el Mayor.⁵³

5.8.3. Estudio iconográfico

Las Virtudes son un conjunto escenográfico de virtudes morales, pero cada presenta su propia iconografía distintiva.

La *Prudencia* (fig. 60) queda simbolizada con la representación de la serpiente.⁵⁴ Además, está acompañada del espejo, con el que mirarnos y elegir nuestra conducta.⁵⁵

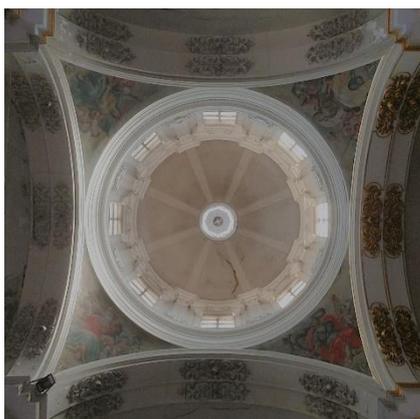
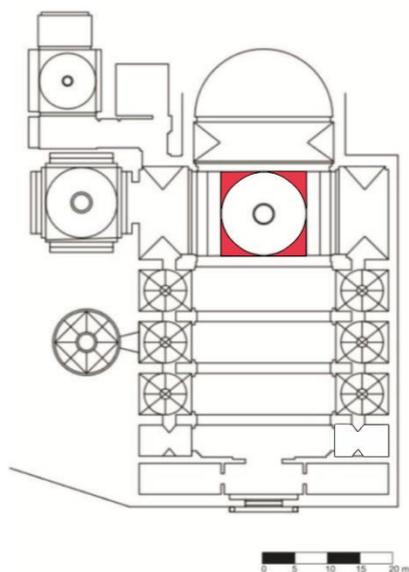


Figura 58. Ubicación de crucero.

Figura 59. Vista nadir de la cúpula.

Figura 60. *Prudencia*.

⁵² GUILERA CERNI, V. (1989). *Historia del arte valenciano. 4, Del manierismo al arte moderno*. Valencia: Consorci d'Editors Valencians. P. 166

⁵³ CATALÀ GORGUES, M.À., (2004). P. 86

⁵⁴ "Sed prudentes como las serpientes y sencillos como las palomas" (Mt. 10, 16).

⁵⁵ OLIVARES MARTÍNEZ, D. (2015). Virtudes simbólicas

<<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/granada>> [Consulta: 06 de julio de 2024]



En la *Justicia* (fig. 61), aparece un ángel con la balanza y una espada, para pesar las razones y sentenciar con la espada de Dios.⁵⁶ Está representada como una mujer coronada que porta una llama de fuego. Además, viste de blanco porque el Juez debe ser hombre sin mancha y el ángel porta unas *fascas* (haz de lictores) porque no se debe demorar el castigo si la Justicia lo requiere.⁵⁷

La *Templanza* (fig. 62) vierte líquido de manera controlada en un cántaro, simbolizando la moderación y el equilibrio. El ángel de la derecha sostiene las riendas de un caballo, que simbolizan el control de los impulsos y deseos.⁵⁸

La *Fortaleza* (fig. 63) exhibe su atributo una columna entera y se representa como guerrera, con el escudo, casco y lanza.

5.8.4. Estado de conservación

Además de la suciedad superficial que puedan presentar las pinturas, el principal daño que se encuentra en ellas son las grandes grietas (fig. 65). Provocadas por el peso del tambor y la cúpula, hay grietas recorriendo las pinturas de forma horizontal y vertical. Además de las grietas de gran tamaño, se ha creado redes de grietas más pequeñas, que siguen la forma de los ladrillos.

La inestabilidad de la cúpula y los problemas estructurales que presenta, se observan en una gran grieta que se abre paso desde el centro de la cúpula hacia abajo. Esta inestabilidad se extiende hasta la nave central, donde se ha instalado una red a causa de las numerosas grietas.

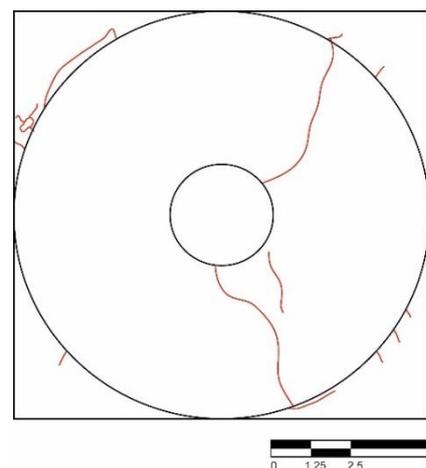


Figura 61. *Justicia*.

Figura 62. *Templanza*.

Figura 63. *Fortaleza*.

Figura 64. Diagrama de grietas de la cúpula del crucero.



⁵⁶ *Íbid*

⁵⁷ RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I. (2006). "Las imágenes de la Justicia en la Edad Moderna: génesis y análisis iconográfico" en *Anales de historia del arte*, vol. 16, p. 103-129. <https://www.researchgate.net/publication/27593256_Las_imagenes_de_la_Justicia_en_la_Edad_Moderna_genesis_y_analisis_iconografico> [Consulta: 06 de julio de 2024] P. 25-26

⁵⁸ LEÓN COLOMA, M. Á. (1998). "Sobre iconografía de la Templanza" en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 29, p. 213-228. <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/10398>> [Consulta: 06 de julio de 2024] P. 215-217

5.9. Ábside

La cabecera (fig. 65) es de forma semicircular y se cubre con una bóveda de nicho y una bóveda de cañón. En la pared del ábside y en la bóveda de cuarto de esfera se realizaron en el siglo XX, pinturas al seco por Joaquín Michavila. En el centro de la pared observamos una escultura de madera policromada de *Cristo en la cruz*, obra de Octavio Vicent (fig. 66).⁵⁹

En la parte inferior, está representada la *Alegoría mística* que abarca 77 m² aproximadamente; y en la parte superior, en la bóveda de cuarto de esfera está representada la *Visión del Apocalipsis*, con 14 m².

5.9.1. Estudio técnico

Se pensaba que la técnica pictórica de esta obra de Michavila era el fresco, pero después de un examen óptico, en el que se no se han encontrado jornadas, pero si daños por descamaciones, se ha determinado que está realizada con una técnica al seco. Sobre un estrato preparatorio con textura, el artista ha logrado pintar trazos firmes y controlados, creando tintas planas y difuminados con texturas sutiles.

Michavila es un artista de gran calidad y factura, muestra un estudio de la proporción y de la composición detallado y minucioso. Además, destacan los ropajes y los rostros.

El cromatismo destaca por su variedad e intensidad. Los colores más predominantes son los claros y los cálidos.

El estilo de esta obra es el característico de Michavila.

5.9.2. Autoría

Joaquín Michavila Asensi (1926-2016), pintor y catedrático de Expresión Plástica, nació en Alcora y falleció en Albalat de Taronchers. Formó parte del grupo Los Siete y destacó en el constructivismo en los años 60. Miembro de grupos vanguardistas y docente influyente, recibió la Medalla de Oro de la Ciudad de Valencia y el Premio de las Artes Plásticas de la Generalitat Valenciana.⁶⁰

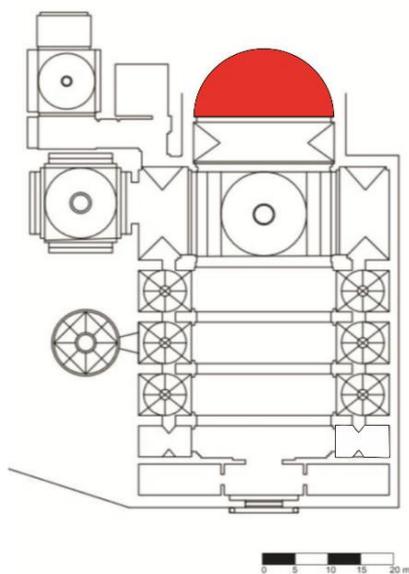


Figura 65. Ubicación del ábside.

Figura 66. Vista general del ábside.

⁵⁹ Real iglesia de San Sebastián y San Miguel Plaza de San Sebastián s/n. Op. Cit.

⁶⁰ REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Joaquín Michavila Asensi. <<https://dbe.rah.es/biografias/42172/joaquin-michavila-asensi>> [Consulta: 07 de julio de 2024]

5.9.3. Estudio iconográfico

En la parte superior, en la *Visión del Apocalipsis* (fig. 67), Dios padre preside rodeados de símbolos: el *Agnus Dei* (Cordero de Dios), el Libro de los Siete Sellos y el Tetramorfos. También, se encuentran grupos de ángeles y las siete llamas alrededor de Dios Padre que simbolizan los siete dones del Espíritu Santo. Estos dones son sabiduría, entendimiento, consejo, fortaleza, conocimiento, piedad y temor de Dios.⁶¹ En la parte baja de la escena, se localizan los veinticuatro ancianos, con coronas y ropas blancas.⁶²

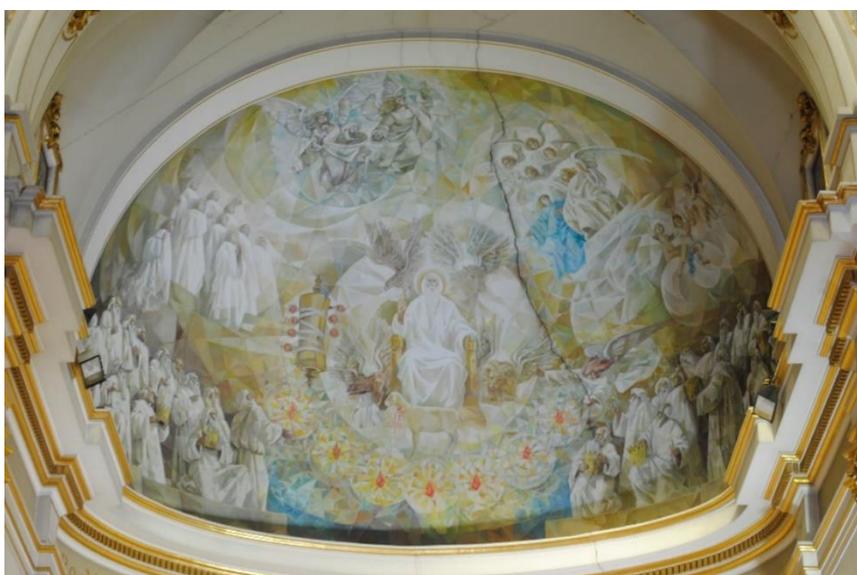


Figura 67. *Visión del Apocalipsis*.

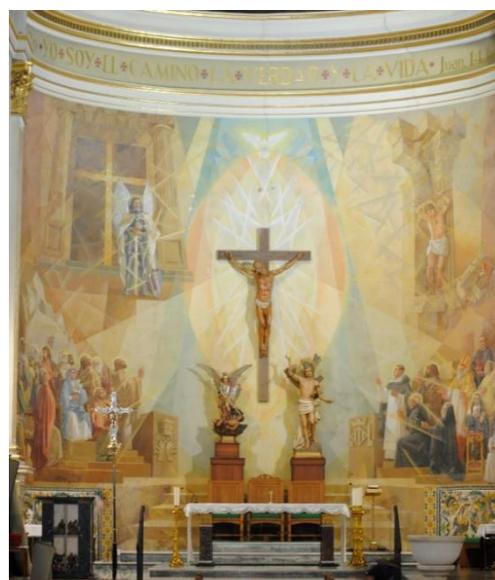


Figura 68. *Alegoría mística*.

En la parte inferior, la *Alegoría mística* (fig. 68) está representada con la escultura de Cristo, como figura central que organiza la composición. Sobre su cabeza, está representado el Espíritu Santo en forma de paloma. A los laterales de Cristo, se encuentran San Miguel Arcángel, representado con armadura, espada y alas y defendiendo las puertas al cielo, y San Sebastián, atado a una columna con un paño está atravesado por flechas. Bajo San Miguel Arcángel, un grupo de personas, presididos por la Virgen María, se sitúa alrededor de un púlpito que lleva el emblema del papado, posiblemente representando a los doce apóstoles. En el lado derecho, otro grupo de personas se reúne alrededor del emblema de la ciudad de Valencia.⁶³

⁶¹ RÉAU, L. (1997). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento. Tomo 1, vol. 2.* Barcelona: Ediciones del Serbal. P. 709

⁶² *Ibid.* P. 713

⁶³ Real iglesia de San Sebastián y San Miguel Plaza de San Sebastián s/n. *Op. Cit.*

5.9.4. Estado de conservación

Provocadas por problemas estructurales, se encuentran grietas en toda la composición, recalcando una de gran tamaño que atraviesa toda la escena de la *Visión del Apocalipsis*.

Además de las grietas, en los grupos de personas de la *Alegoría mística* se presentan manchas (fig. 69) producidas por la humedad interna del muro y delaminaciones (fig. 70) en la película pictórica. La pérdida de adhesión entre los sustratos, ha provocado pérdidas (fig. 71) de tamaños pequeños.



Figura 69. Detalle manchas de humedad.

Figura 70. Detalle de una delaminación.

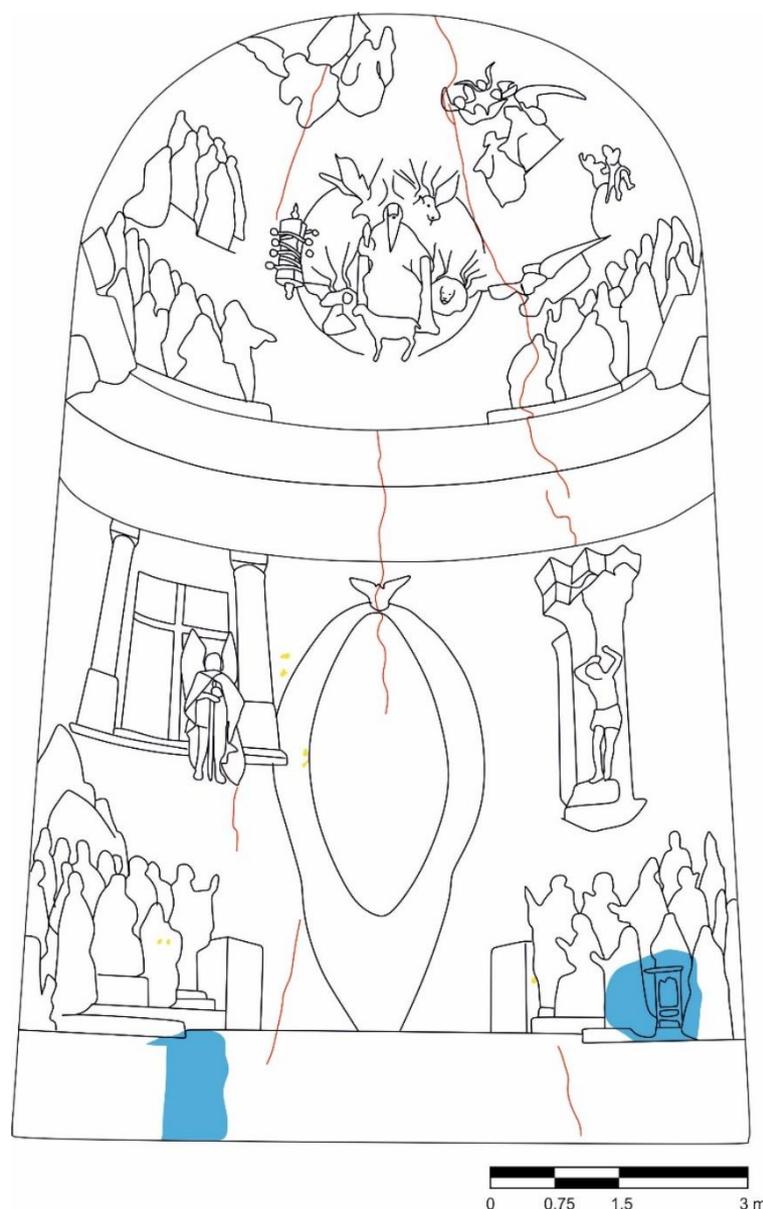


Figura 71. Diagrama de daños del ábside

6. CAPILLA DE SAN FRANCISCO DE PAULA

En el lado del evangelio, en el extremo del crucero (fig. 72), se encuentra la capilla de San Francisco de Paula. Esta capilla es de planta de cruz griega, cuadrada con ángulos biselados. La cúpula de media naranja con lunetos e intradós está decorada con estuco blanco y grafiado rococó. La cúpula se levanta sobre cuatro pechinas trapezoidales que descansan sobre pilares achaflanados cóncavamente y pilastras de orden corintio. Sobre las pechinas y los chaflanes, es donde se hallan las pinturas de José Llácer, además la capilla está decorada por un retablo. Se compone de columnas corintias de jaspes que enmarcan una pintura de San Francisco de Paula por Vicente Macip. Este culmina con un entablamento clásico, suavizado por detalles barrocos como los alerones y las estrías interrumpidas en las columnas.⁶⁴

Pintadas al óleo, se encuentran cuatro pechinas o carcanyoles, nombre que emplea Llácer en su firma, de 3 m² aproximadamente, que representan las Alegorías de las Virtudes monásticas de la *Magnanimidad*, la *Pureza*, la *Humildad* y la *Abstinencia*. Mientras, los cuatro chaflanes de 5,3 m² representan los milagros atribuidos al santo, el *Exvoto del Conde de Villahermosa a San Francisco de Paula*, a *San Francisco de Paula liberó a un reo*, la *Premonición de San Francisco de Paula al Rey Don Fernando III el Santo* y la *Aparición de la Trinidad a San Francisco de Paula*.



Figura 73. Vista general de la capilla.



Figura 74. Vista nadir de la cúpula.

⁶⁴ MELLADO DASÍ, A. (2012). *Op. Cit.* P. 36



Figura 75. Estratigrafía de la pintura.

6.1. Estudio pictórico

Siguiendo con el modelo de uso de la técnica al óleo que se ha ejecutado en las obras ya mencionadas anteriormente, según los estudios publicados en la revista Cabdells⁶⁵ se determinó por medio de un análisis estratigráfico la estructura de la pintura. Sobre un soporte de ladrillo y siguiendo la técnica de Pacheco y Palomino, la estratigrafía (fig. 75) muestra un enlucido de yeso sobre el que se aplica una preparación de tierra roja y se superponen estratos oleosos de distintos pigmentos como blanco de plomo y ocre. Los enlucidos son muy lisos y regulares en los chaflanes, mientras en las pechinas se vuelven más irregulares.

Sobre la factura de Llácer, es sin duda un autor de gran calidad técnica y artística. Con una pincelada fluida y el uso de veladuras, destacan sus composiciones y escorzos, además de la proporción de sus figuras. El tratamiento de los ropajes demuestra un dominio del clarooscuro y el volumen, con trazos rectilíneos bien definidos y naturales. Además, el tratamiento de sus rostros es característico por los ojos almendrados, con grandes parpados y pupilas marcadas, las narices rectas y los labios con comisuras muy marcadas.⁶⁶ El estilo al que se ciñen las obras es el Barroco.

En cuanto al cromatismo, la paleta utilizada es muy variada, destacándose el uso de colores vivos. Según lo identificado en la revista Cabdells, los pigmentos incluyen una abundancia de tierras rojas, siena sombra, rojo óxido de hierro y ocre amarillo.⁶⁷ Además, la pintura presenta un barnizado final aplicado durante la restauración de 1997.

6.2. José Llácer

Discípulo y cuñado de Evaristo Muñoz por su matrimonio con María Teresa Llácer, heredó todos los útiles de pintura de su obrador. Llácer debió formarse en ese taller, ya que sus obras reflejan una clara influencia de la técnica de Muñoz, siguiendo sus modelos barrocos y aparatosos.⁶⁸

Aunque haya pocas fuentes que hablen sobre él, sus propias obras firmadas sirven como documentos que atestiguan su legado. Entre ellas se incluyen las pinturas del retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé de Agullent (1740), los murales objeto de estudio, de la capilla de San Francisco de Paula en la iglesia

⁶⁵ GARATE LLOMBART, I.; REGIDOR ROS, J. L. (2009) *Op. Cit.* P. 109-110

⁶⁶ *Íbid.* P. 112

⁶⁷ *Íbid.* P. 109

⁶⁸ GARÍN LLOMBART, F. V., PONS ALÓS, V. (2009). *La gloria del Barroco. Valencia 2009-10: catálogo.* Valencia: Generalitat Valenciana. P. 85



de San Miguel y San Sebastián de Valencia (1741), y un pequeño lienzo ovalado de la Virgen del Rosario (1752).⁶⁹

Estas obras demuestran su habilidad en la técnica al óleo y, especialmente, en el óleo mural. Sin embargo, la calidad de su trabajo varía, sugiriendo la posible colaboración de su taller. Así, junto a figuras de tratamiento minucioso, se encuentran elementos de factura más tosca.⁷⁰

6.3. Estudio iconográfico

La serie de cuatro pinturas, de los chaflanes, forman parte de un conjunto de escenas de la vida de San Francisco de Paula y las cuatro pinturas de las pechinas representan las Alegorías de la *Magnanimidad*, la *Pureza*, la *Humildad* y la *Abstinencia*, cada una con su propia iconografía distintiva.

San Francisco de Paula, emprendió una vida de penitencia y fundó la Congregación de los Mínimos en el sur de Italia en el año 1435. Tras la aprobación canónica del Papa Sixto IV, la orden se extendió por Europa, llegando a España.⁷¹ Por ello, se le representa con el hábito y capucha negros de la Congregación con escapulario terminado en semicírculo y ceñido con un cordón que termina en una borla. También, es representado como ermitaño, con una larga barba y portando un báculo. Aunque su atributo más identificativo es la palabra "*Charitas*", que aparece en un disco rodeado de llamas o en su pecho.⁷²



En el chaflán derecho norte, *Exvoto del Conde de Villahermosa a San Francisco de Paula* (fig. 76), queda recogido en la inscripción "Exvoto de los M. iis. Señores de Joaquin Maldonado Rodriguez y Doña Iosepha Boli de la Escaya y Sarnesio Condes de Villahermosa por la milagrosa vida ya desesperada de su hijo Dn. Francisco de Paula Maldonado", que la pintura fue una ofrenda votiva en agradecimiento por la vida del hijo de los Condes de Villahermosa. En esta escena, San Francisco está representado con un nimbo sobre una nube, enfatizando su santidad.

En el chaflán izquierdo norte, la *Premonición de San Francisco de Paula al Rey Don Fernando III el Santo* (fig. 77), "Resultado el Rey Don Fernando a levantar el sitio de Málaga, le escribe San Francisco de Paula que la ciudad se entregará luego y así sucedió, desplomándose repentinamente en gran pedazo de sus muros.", describe el milagro de San Francisco en la toma de Málaga durante la Reconquista.

Figura 76. Exvoto del Conde de Villahermosa a San Francisco de Paula.

Figura 77. Premonición de San Francisco de Paula al Rey Don Fernando III el Santo.

⁶⁹ GARATE LLOMBART, I.; REGIDOR ROS, J. L. (2009). *Op. Cit.* P. 107

⁷⁰ *Íbid.* P. 107

⁷¹ JORDÁN FERNÁNDEZ, J. A. (2016). *Los Mínimos en Andalucía*. <<https://www2.ual.es/ideimand/los-minimos-en-andalucia/>> [Consulta: 13 de julio de 2024]

⁷² FERRANDO ROIG, J. (1996). *Op. Cit.* P. 116-117



En el chaflán derecho sur, *San Francisco de Paula liberó a un reo*, "Obligado San Fran. de Paula de los ruegos que hacia los 13 viernes, en el último libra a su marido del cautiverio transportándole con el breve espacio de dos horas desde la mazmorra que se hallaba en Túnez hasta la puerta misma de su casa.". En este milagro, además, de la iconografía clásica de San Francisco, aparecen ángeles con trompetas y una palma, proclamando el anuncio de una salvación.

En el chaflán izquierdo sur, la *Aparición de la Trinidad a San Francisco de Paula*, aparecen la inscripción "Extando San Francisco de Paula se le aparece la Trinidad Beatísima dejando ver sobre su cabeza una hermosísima tiara y al tiempo mismo se adelanta maravillosamente la fábrica del convento" y la firma "Joseph Llaser". La Trinidad de esta escena donde se representa a Dios Padre como anciano con Triángulo Trinitario y manto azul, a Dios Hijo, con su cruz y manto púrpura, y al Espíritu Santo, la paloma entre ambos. El cetro de Dios padre es símbolo de autoridad y gobierno divino. Además, aparece un ángel con una columna, símbolo de fuerza y estabilidad espiritual.



Sobre las Alegorías, se observa una gran influencia de la "Iconología" de Cesare Ripa, ya que sigue los modelos e iconografía de esta enciclopedia visual. Según Ripa, la *Humildad* (fig. 80) es una mujer vestida de pardo que sostiene su brazos en el pecho sujetando una pelota. Además bajo su pie una corona de oro, que podría simbolizar el rechazo del poder, eligiendo la sencillez.⁷³

En la Alegoría de la *Pureza* (fig. 81), se pinta a una joven sujetando una paloma en la mano y con un sol resplandeciente en el pecho, lo cual indica que cada acción mínima de esta virtud no teme mostrarse a la luz.⁷⁴

En la Alegoría a la *Magnanimidad* (fig. 82) se representa una mujer que lleva corona imperial y se sienta sobre un león. En sus manos, sujeta, en la derecha, un cetro y, en la izquierda, una cornucopia de la que caen monedas de oro. La *Abstinencia* (fig. 83) se representa con una mujer que se tapa la boca con la mano diestra, con la que sujeta, también, una vianda con el letrero "*Non utor ne abutar*" (no uso para no abusar). Estas dos últimas alegorías son totalmente fieles al texto e ilustraciones del libro de Ripa.⁷⁵

Figura 78. *San Francisco de Paula liberó a un reo.*

Figura 79. *Aparición de la Trinidad a San Francisco de Paula.*

⁷³ REY RECIO, M. J. (2019). *La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII*. Tesis. Barcelona: Universitat de Barcelona. P. 38

⁷⁴ *Íbid.*

⁷⁵ *Íbid.*



Figura 80. Humildad.



Figura 81. Pureza.



Figura 82. Magnanimidad.



Figura 83. Prudencia.

6.4. Estado de conservación

El estado de conservación de las pinturas, en su conjunto, es positivo. Tras la restauración en 1997 no presentan signos de deterioro significativos, salvo por la necesidad de mantenimiento.

Localizadamente, el chaflán a la derecha del retablo, *San Francisco de Paula liberó a un reo*, presenta una zona grave de afectación con patologías provocadas por humedades por infiltración y ascensión capilar. En la parte inferior y abarcando aproximadamente 0,8 m² del chaflán (fig. 84) se presentan en gran medida eflorescencias salinas y velos blanquecinos, algunas fisuras y un grupo de pequeñas delaminaciones. Estos daños representan varios riesgos para la integridad de la pintura. Por una parte, las eflorescencias salinas pueden provocar la continua descomposición de los materiales, acelerando el deterioro de la capa pictórica y del sustrato. Además, las fisuras permiten la entrada de contaminantes, lo que puede agravar el proceso de degradación. Las delaminaciones, por su parte, presentan un riesgo en la continuación de la pérdida de la legibilidad de la obra. La acumulación de estos factores de deterioro compromete tanto la estabilidad del chaflán como la conservación estética y material.



Figura 84. Fotografía de la zona de afectación.

A continuación, se describen los daños específicos:

- **Fisuras (fig. 85):**

A lo largo del chaflán, se presentan discontinuidades en la superficie de la capa pictórica, resultado de la separación de este estrato. La causa de la formación de estas fisuras, se debe a defectos de la superficie arquitectónica.⁷⁶

- **Delaminaciones o descamaciones (fig. 86):**

En la parte baja de este chaflán se han identificado tres zonas medianas y otras más pequeñas de descamaciones, donde la capa pictórica ha perdido adhesión con el soporte. Estas delaminaciones están vinculadas a la presencia de humedad y presión de cristalización de sales. La pérdida de adhesión es evidente en estas áreas, con secciones de la pintura levantadas o completamente desprendidas, lo que expone el sustrato y forma una laguna en la obra.⁷⁷

- **Eflorescencias salinas:**

El fenómeno de las eflorescencias salinas (fig. 87) se ha manifestado en la acumulación de cristales. La humedad ha facilitado la migración de sales solubles desde el sustrato hacia la superficie de la pintura, donde han cristalizado y formado precipitados visibles, en forma de costras salinas. La presencia de estas patologías indica que el agua encontró un punto de entrada.⁷⁸



Figura 85. Detalle de una fisura.

Figura 86. Fotografía rasante de una delaminación. Muestra una zona donde la pintura se ha desprendido, dejando al descubierto el sustrato de color grisáceo.

Figura 87. Fotografía rasante de eflorescencias salinas. Muestra una zona de la pintura con cristales blancos y amarillos que se han acumulado sobre la superficie.

⁷⁶ IMHOF. M. (2015). *EwaGlos-European illustrated glossary of conservation terms for wall paintings and architectural surfaces*. Alemania: Hornemann Institute. P. 205

⁷⁷ *Ibid.* P. 191

⁷⁸ *Ibid.* P. 227

En este caso, la humedad provenía de un pequeño patio ubicado tras el muro de la capilla. Este espacio contenía vegetación y una pileta. Pese a que, se haya resuelto la filtración de agua desde esta zona mediante la edificación del espacio, todavía existe la posibilidad de la canalización de agua por otros medios, como un embolsamiento de humedad. Además, la acequia de la Rovella pasa por el Jardí Botànic, en la calle de Quart, donde podría tener ramales antiguos, provocando la llegada de humedades a la estructura de la iglesia. A raíz del tiempo que estuvieron y pueden seguir expuestas a la humedad, junto con el barniz, se ha producido la encapsulación de las sales. La presencia de un barniz ocasiona en muchos casos que la sal no pueda florecer y quede encapsulada en él.

Las fotografías realizadas con el microscopio digital Dino-Lite, muestran las diferentes formas de deterioro que han provocado los cristales, cráteres y erupciones. Los cráteres (fig. 88) han afectado a las capas oleosas hasta dejar expuesta la preparación rojiza, mientras las erupciones se observan individuales y en grandes acumulaciones de estas (fig. 89).

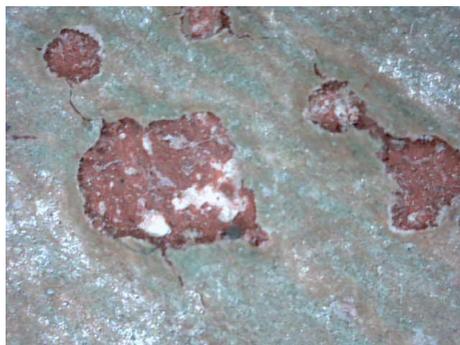


Figura 88. Detalle de cráteres (x50).



Figura 89. Detalle de costras salinas (x50).



Figura 90. Detalle de un velo blanquecino (x50).

- Velos blanquecinos:

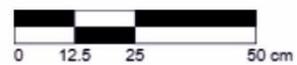
La presencia de sales o moléculas de agua integradas en los estratos oleosos o del barniz ha provocado la aparición de estas manchas blancas sobre la superficie del chaflán.⁷⁹ En las fotografías realizadas con el microscopio digital Dino-Lite (fig. 90), se observa partículas pequeñas de cristales que en la distancia generan un velo.

⁷⁹ *Íbid.* P. 213



-  Delaminaciones
-  Eflorescencias salinas
-  Grietas

Figura 91. Diagrama de daños sobre *San Francisco de Paula liberó a un reo*.



6.5. Propuesta de intervención

6.5.1. Estudios previos

Tras localizar en la capilla una importante área de deterioro (fig. 91), se ha realizado un estudio diagnóstico para evaluar causas y plantear medidas de corrección.

Según los exámenes visuales realizados, se ha determinado la presencia de eflorescencias salinas en el muro. Es por esto que se ha considerado necesario identificar las sales presentes. Mediante un examen con tiras reactivas, se ha determinado la presencia de sales. En este caso los sulfatos son escasos y se trata principalmente de nitratos.⁸⁰

Reconociendo las características físicas y estructurales de los muros es posible que los nitratos asciendan en disolución a través de la porosidad de la fábrica de ladrillo y precipiten superficialmente en el inicio de la pintura, cuando sobrepasan la barrera del zócalo de mármol. Aunque, también las condiciones termohigrométricas medidas, como las que se midieron durante las visitas técnica, son las factibles para la precipitación de nitratos. Con un termómetro infrarrojo se midió que la temperatura del muro era de 23°C y con un higrómetro se calculó que los primeros 3 mm del muro se encuentran entre el 30 y 40% de humedad, dependiendo de la zona. Además, la capilla presenta un 60% de humedad relativa. Los nitratos de sodio, magnesio o potasio tienen humedades relativas de equilibrio de cristalización muy alta; pueden precipitar, en forma salina, a una temperatura del 20°C y una humedad relativa del 50%, consideradas óptimas para los ambientes de conservación.

La distribución de cristales de nitratos en la película pictórica afecta a todos los estratos haciendo imposible una consolidación regular en muchas zonas, sin eliminarlos o reducirlos. Teniendo en cuenta que los nitratos son una sal bastante soluble se han realizado tres pruebas intentando diluir la sal, comprimirla o reducir su volumen:

- Prueba a)

En esta prueba (fig. 92 y 93), se llevó a cabo la aplicación de agua desionizada a través de varias hojas de papel japonés Bib Tengujo de 12g/m², mediante impregnación compresiva con esponja y algodón hidrófilo. Tras 10 minutos, se



Figura 92. Antes de realizar la prueba A.

Figura 93. Después de realizar la prueba A.

⁸⁰ Los nitratos son todos aquellos compuestos que contienen el anión NO₃⁻. Los nitratos se forman en la naturaleza como parte del ciclo biológico del nitrógeno. Debido a esto, los suelos, los mares, y algunas corrientes de agua poseen cantidades significativas de nitratos. Dependiendo de los iones circundantes, se formarán distintas sales de nitratos, siendo NaNO₃ y KNO₃ las más comunes y abundantes. REGIDOR ROS, J. L. (2023). Taller 2 de Conservación y restauración de Pintura Mural. Bloque de limpieza [material docente]. Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universitat Politècnica de Valencia.

retiró la compresa y se enjuagó suave a través de un nuevo filtro de papel japonés. Con la ayuda visual de lentes de aumento, se eliminaron los cristales superficiales reblandecidos mediante hisopo y bisturí con ayuda visual de lentes de aumento.

- **Prueba b)**

Se aplicó una solución hidroalcohólica al 50% (fig. 94) a través de varias hojas de papel japonés Bib Tengujo de 12g/m², mediante impregnación compresiva con esponja y algodón hidrófilo. Tras 10 minutos, se retiró la compresa y se enjuagó suave a través de un nuevo filtro de papel japonés. Con la ayuda visual de lentes de aumento, se eliminaron los cristales superficiales reblandecidos mediante hisopo y bisturí con ayuda visual de lentes de aumento.



Figura 94. Aplicación de la solución hidroalcohólica.

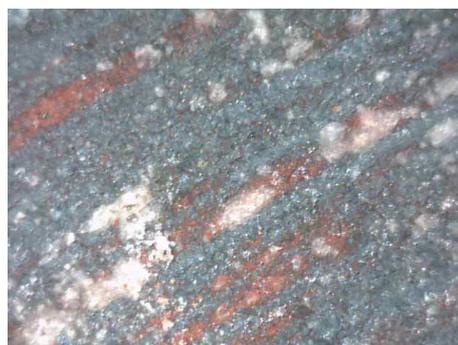


Figura 95. Antes de realizar la prueba B (x50).



Figura 96. Después de realizar la prueba B (x50).

- **Prueba c)**

Se realizó un ensayo de idoneidad de consolidación mediante infiltración con jeringuilla de una dispersión de resina acrílica, Acril 33[®], interponiendo filtro de papel japonés hidratado con solución hidroalcohólica (fig. 97). Después, se sustituyeron los filtros y se aplicó un tamponamiento compresivo.

Una vez realizadas las pruebas, la prueba a y b para la eliminación de sales han reducido la presencia de sales en superficie y entre la película pictórica y el barnizado de 1997. Aunque se han incluso disuelto los cristales bajo la película pictórica, el inconveniente ha sido la creación de micropérdidas de esta.

Respecto a la prueba de consolidación se ha conseguido una correcta adhesión de escamas y pulverulencias, junto a la compactación del estrato pictórico (fig. 98).

6.5.2. Consolidación

Una vez realizados los estudios previos, y debido a la importancia de mantener la integridad de la película pictórica, se propone la consolidación de



Figura 97. Consolidación, prueba C.



Figura 98. Resultado de la prueba C.

las delaminaciones como una actuación de urgencia para preservar los sustratos descohesionados del muro. Con esto, se pretende fijar las escamas de vuelta al muro y evitar su aumento, devolviendo el aspecto homogéneo a la obra.

Para ello, se procederá con la combinación de operaciones de reducción de sales en los casos que sea necesario y la prueba C. La infiltración con jeringuilla de Acril 33[®], interponiendo filtro de papel japonés hidratado con solución hidroalcohólica. Después, se sustituirán los filtros y se aplicará un tamponamiento compresivo.

La decisión de la aplicación del consolidante mediante una jeringuilla permite una distribución controlada del producto, lo que minimiza la intervención en las áreas sin afectación. Además el uso del papel japonés como filtro garantiza este control, permitiendo la aplicación únicamente en el área de tratamiento. Por otro lado, el Acril 33[®] es un consolidante especialmente indicado por sus buenas propiedades adhesivas, su óptima resistencia a los agentes atmosféricos y estabilidad química. No obstante, se debe tener en cuenta que este material se diluye en agua, pero al secarse, forma una película insoluble en ella. Además, tiene una buena estabilidad a los cambios de pH y es resistente a los rayos UV. La correcta penetración de este producto queda asegurada con el taponamiento posterior, que facilita su penetración en los estratos asegurando una fijación sólida.⁸¹

6.5.3. Limpieza superficial

Antes de proceder a la eliminación de sales en una pintura mural, es esencial realizar un desempolvado inicial. Esta etapa preliminar de limpieza superficial es crucial para la eliminación de contaminantes. La presencia de polvo o otros contaminantes puede interferir con los procesos de eliminación de sales, impidiendo que los agentes limpiadores penetren adecuadamente.

El desempolvado es un proceso delicado que emplea brochas suaves para barrer, sin ejercer presión, las partículas de la superficie.

6.5.4. Limpieza

Como ya se ha comentado en el estado de conservación, el mayor daño identificado es la presencia de sales encapsuladas en el barniz. Por lo tanto, se plantea la eliminación de ambos, permitiendo la limpieza de los cristales subyacentes. Esta intervención detendrá el aumento de mayor costras salinas y

⁸¹ OSCA PONS, J. (2023). Taller 2 de Conservación y restauración de Pintura Mural. Bloque de consolidación [material docente]. Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universitat Politècnica de Valencia.

prevendrá posibles micropérdidas en la película pictórica, asegurando la estabilidad de la obra.

Teniendo en cuenta los resultados del apartado 6.5.1., se aprecia que con las pruebas A y B se han obtenido los mismo resultados. Es por esto que se podría emplear cualquiera de las dos opciones, puesto que ambos disolventes demostraron ser igualmente efectivos en la eliminación de sales superficiales.

6.5.5. Reintegración

La presencia de cráteres y pérdidas pequeñas de la película pictórica dejan expuesta la preparación rojiza. Además, los faltantes producidos por las delaminaciones, interrumpen la película pictórica por lo que se propone la reintegración de los mismos.

Aunque no se realizaron pruebas respecto a la reintegración, debido a las características de la obra y sus faltantes se propone el siguiente enfoque: una vez que todo esté consolidado, se procederá a retocar con acuarelas y ajustar los tonos con los colores Gamblin®. Posteriormente, se aplicará un barnizado con un barniz de bajo peso molecular como el Regalrez® 1094.

La aplicación sería de manera discernible en las lagunas grandes y mimética en las pequeñas. En las zonas afectadas por delaminaciones de tamaño mediano, se propone la técnica del *tratteggio*.

6.5.6. Medidas preventivas

Debido a las limitaciones por tiempo en el desarrollo del estudio, no se realizaron observaciones periódicas de la cristalización ni la monitorización del clima del espacio. Sin embargo, se ha instalado un Datalogger en la capilla para recoger datos ambientales. Estas medidas se implementarían en la futura intervención como parte de las acciones preventivas.

Para la conservación de las pinturas es imprescindible detener el acceso de humedad, para evitar que se reproduzcan los daños. Por lo tanto, es crucial implementar medidas efectivas para el control de las fuentes de humedades. Una actuación aconsejable es la instalación de un sistema de electro-osmosis como el dispositivo MURSEC ECO multifrecuencia. El dispositivo emite una señal de muy baja frecuencia que invierte la polaridad de las moléculas de agua presentes en los poros y capilares del muro, provocando que la humedad descienda a través de las paredes hacia el subsuelo.⁸² Este sistema permitiría que la obra secará, evitando la migración de sales en el futuro.

⁸² HUMICONTROL. Nuevo MURSEC ECO. <<https://humicontrol.com/es-lat/mursec-eco/>> [Consulta: 15 de julio de 2023]

7. CONCLUSIONES

La Iglesia de San Miguel y San Sebastián de Valencia alberga un patrimonio mural de una riqueza pictórica excepcional. A lo largo de este trabajo, se ha realizado un exhaustivo estudio de las diferentes capillas, técnicas pictóricas y estado de conservación, permitiendo extraer varias conclusiones fundamentales para la conservación y puesta en valor de estas obras.

Se ha constatado que las pinturas murales presentan una gran riqueza artística, abarcando una diversidad de estilos y técnicas. Artistas de renombre como José Llácer, José Vergara, José Parreu, Salvador Maella y José Camarón han contribuido significativamente a este conjunto, otorgándole un valor histórico y cultural inestimable.

Resulta relevante que los daños observados en las diferentes capillas comparten un patrón común: la prevalencia de problemas de humedad. Las filtraciones y la ascensión capilar han causado patologías que afectan de manera similar a las pinturas murales. Este problema subraya la necesidad de garantizar la estabilidad estructural de la iglesia y sus cubiertas, que han sido objeto de varias restauraciones a lo largo del tiempo. El escenario ideal sería que se estableciera un plan director de intervención y conservación de todo el inmueble y sus ámbitos ornamentales.

Enfocándonos específicamente en la propuesta de intervención de la Capilla de San Francisco de Paula, se ha determinado que los daños producidos por las eflorescencias salinas son irreversibles pero se pueden limitar si se acomete un correcto tratamiento. Una rápida intervención cautelar es fundamental para detener este proceso de deterioro. Por otro lado, las pruebas realizadas han demostrado ser eficaces, aunque presentan algunas limitaciones físicas difíciles de solucionar. Detener la ascensión capilar es la única medida preventiva útil para la salvaguarda de este mural. Solo la combinación de acciones inmediatas y medidas de conservación a largo plazo permitirá mantener la integridad de esta obra de arte.

En relación a los objetivos del trabajo, uno de ellos era promover la sostenibilidad urbana y la preservación del patrimonio cultural, en consonancia con el ODS 11. Este objetivo se ha cumplido al desarrollar una propuesta de conservación que no solo busca la enmienda de los daños presentes en las pinturas murales, sino también la implementación de medidas preventivas que aseguren la durabilidad y sostenibilidad del patrimonio cultural.

8. BIBLIOGRAFÍA

CATALÀ GORGUES, M.À., (2004). *El pintor y académico José Vergara (Valencia, 1726-1799)*. Valencia: Secretaría Autonómica de Cultura.

CENNINI, C. (1988). *El libro del arte*. Madrid: Ediciones AKAL.

COBALEDA PÉREZ, M. (2022). La iconografía de la Flagelación. Trabajo Fin de Grado. Jaén: Universidad de Jaén.

CULTURAL VALÈNCIA. (2019). Templo parroquial de San Miguel y San Sebastián. <<https://cultural.valencia.es/es/monument/templo-parroquial-de-san-miguel-y-san-sebastian/>> [Consulta: 26 de febrero de 2024]

FERRANDO ROIG, J. (1996). *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega

FERRER MORALES, A. (1988). *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

GARATE LLOMBART, I.; REGIDOR ROS, J. L. (2009) *Redescobrint la "Glòria" de la Capella del Santíssim Crist de Sant Roc d'Oliva*. Núm. 6. Oliva: Cabdells. Revista d'investigació de l'Associació Cultural Centelles i Riusech, p. 97-114.

GARÍN LLOMBART, F. V., PONS ALÓS, V. (2009). *La gloria del Barroco. Valencia 2009-10: catálogo*. Valencia: Generalitat Valenciana.

GENERALITAT VALENCIANA. (2004). *Restauració de la cúpula de la Capella del Beat Gaspar Bono de l'Església de Sant Miquel i Sant Sebastià de València*. Valencia: Generalitat Valenciana.

GÓMEZ RODRÍGUEZ, R. (2021). *Proyecto de restauración de una pintura mural de José Bellver en el colegio escolapias de Valencia Estudio técnico y proceso de intervención*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

GUILERA CERNI, V. (1989). *Historia del arte valenciano. 4, Del manierismo al arte moderno*. Valencia: Consorci d'Editors Valencians.

HUMICONTROL. Nuevo MURSEC ECO. <<https://humicontrol.com/es-lat/mursec-eco/>> [Consulta: 15 de julio de 2023]

Iglesia de Nuestra Señora del Sagrado Corazón c/ Santiago Rusiñol, 28 <<http://www.jdiezarnal.com/valenciaiglesiasantacatalinasiena.html>> [Consulta: 3 de junio de 2024]

IMHOF, M. (2015). *EwaGlos-European illustrated glossary of conservation terms for wall paintings and architectural surfaces*. Alemania: Hornemann Institute.

JORDÁN FERNÁNDEZ, J. A. (2016). Los Mínimos en Andalucía. <<https://www2.ual.es/ideimand/los-minimos-en-andalucia/>> [Consulta: 13 de julio de 2024]

LEÓN COLOMA, M. Á. (1998). "Sobre iconografía de la Templanza" en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 29, p. 213-228. <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/10398>> [Consulta: 06 de julio de 2024]

LLINARES SIRVENT, T. (2016). *Estudio y propuesta de la pintura mural "Virgen Glorificada". Iglesia de San Miguel y San Sebastián*. Tesis. Valencia: Universitat Politècnica de València.

MAYER, R. (2005). *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Ediciones Akal.

NÚÑEZ GAGO, P. M. (2015). *Estudio previo y propuesta de intervención en la Iglesia de San Miguel y San Sebastián de Valencia*. Tesis. Valencia: Universitat Politècnica de València.

OLIVARES MARTÍNEZ, D. (2015). *Virtudes simbólicas* <<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/granada>> [Consulta: 06 de julio de 2024]

OSCA PONS, J. (2023). Taller 2 de Conservación y restauración de Pintura Mural. Bloque de consolidación [material docente]. Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universitat Politècnica de Valencia.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. *Beato Gaspar de Bono*. <<https://dbe.rah.es/biografias/21625/beato-gaspar-de-bono>> [Consulta: 25 de abril de 2024]

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. *Joaquín Michavila Asensi*. <<https://dbe.rah.es/biografias/42172/joaquin-michavila-asensi>> [Consulta: 07 de julio de 2024]

Real iglesia de San Sebastián y San Miguel Plaza de San Sebastián s/n <<http://www.idiezarnal.com/valenciaiglesiadesansebastian.html>> [Consulta: 26 de febrero de 2024]

RÉAU, L. (1997). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Tomo 1, vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal.

RÉAU, L. (1997). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Tomo 2, vol. 3. Barcelona: Ediciones del Serbal.

REGIDOR ROS, J. L. (2023). Taller 2 de Conservación y restauración de Pintura Mural. Bloque de limpieza [material docente]. Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universitat Politècnica de Valencia.

REY RECIO, M. J. (2019). *La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII*. Tesis. Barcelona: Universitat de Barcelona.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I. (2006). “Las imágenes de la Justicia en la Edad Moderna: génesis y análisis iconográfico” en *Anales de historia del arte*, vol. 16, p. 103-129.
<https://www.researchgate.net/publication/27593256_Las_imagenes_de_la_Justicia_en_la_Edad_Moderna_genesis_y_analisis_iconografico> [Consulta: 06 de julio de 2024]

RODRÍGUEZ PEINADO, L. (2015). “Dolor y lamento por la muerte de Cristo: La Piedad y el Planctus.” en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 7, no 13, p. 1-17.
<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-06-03-Dolor_y_lamento_muerte_de_Cristo.pdf> [Consulta: 15 de abril de 2024]

RUBIO MUÑOZ, R. (2017). *Estudio constructivo y análisis de la Sacristía de la iglesia de San Miguel y San Sebastián*. Tesis. València: Universitat Politècnica de València.

SALVADOR GONZÁLEZ, J. M. (2011). “La iconografía de La Asunción de la Virgen María en la pintura del Quattrocento italiano a la luz de sus fuentes patrísticas y teológicas.” en *Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages*, no 12, p. 189-220.
<<https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283178>> [Consulta: 20 de abril de 2024]

SASTRE TALAMÁS, M. (2016). *Estudio y propuesta de intervención de los ovalos murales de la pasión y la muerte de cristo de la Iglesia de San Miguel y San Sebastián de Valencia*. Tesis. Valencia: Universitat Politècnica de València.

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Todas las imágenes empleadas en el trabajo son de autoría propia, excepto las que se señalan a continuación:

Figura 1. Fachada de la Iglesia de San Miguel y San Sebastián. Disponible en: <https://cultural.valencia.es/es/monument/templo-parroquial-de-san-miguel-y-san-sebastian/> [Consulta: 17 de junio de 2024]

Figura 5. Vista aérea del exterior de la iglesia. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/54402> [Consulta: 14 de julio de 2024]

Figura 44. Éxtasis del Beato Gaspar Bono. Disponible en: GENERALITAT VALENCIANA. (2004). Restauració de la cúpula de la Capella del Beat Gaspar Bono de l'Església de Sant Miquel i Sant Sebastià de València. Valencia: Generalitat Valenciana.

Figura 45. Apoteosis del Beato Gaspar Bono. Disponible en: GENERALITAT VALENCIANA. (2004). Restauració de la cúpula de la Capella del Beat Gaspar Bono de l'Església de Sant Miquel i Sant Sebastià de València. Valencia: Generalitat Valenciana.

Figura 46. El Beato Gaspar Bono ante sus fieles. Disponible en: GENERALITAT VALENCIANA. (2004). Restauració de la cúpula de la Capella del Beat Gaspar Bono de l'Església de Sant Miquel i Sant Sebastià de València. Valencia: Generalitat Valenciana.

Figura 47. El Beato Gaspar Bono ante la Santísima Trinidad. Disponible en: GENERALITAT VALENCIANA. (2004). Restauració de la cúpula de la Capella del Beat Gaspar Bono de l'Església de Sant Miquel i Sant Sebastià de València. Valencia: Generalitat Valenciana.

Figura 75. Estratigrafía de la pintura. Disponible en: *Redescobrint la "Glòria" de la Capella del Santíssim Crist de Sant Roc d'Oliva*. (2009). Núm. 6. Oliva: Cabdells. Revista d'investigació de l'Associació Cultural Centelles i Riusech, p. 97-114.

10. ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Objetivos de Desarrollo Sostenible	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 checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 10. Reducción de las desigualdades.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" 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 checked="" type="checkbox"/>	<input 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"/>