

---

**RESTAURACIÓN Y DOCUMENTACIÓN  
FOTOGRAFICA DE LAS PINTURAS MURALES  
DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE  
DRAMÁTICO Y DANZA. ANTIGUO SEMINARIO  
CONCILIAR DE SAN FULGENCIO. MURCIA**

**LUIS A. GARCÍA BLÁNQUEZ**

**MANUEL MUÑOZ CLARES**

**MONSERRAT PASCUAL DEL RIQUELME CAMPDERÁ**

**JESÚS GÓMEZ CARRASCO**

**RAFAEL CALABUIG JORDÁN**

ENTREGADO: 1995

**RESTAURACIÓN Y DOCUMENTACIÓN  
FOTOGRAFICA DE LAS PINTURAS MURALES  
DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE  
DRAMÁTICO Y DANZA. ANTIGUO SEMINARIO  
CONCILIAR DE SAN FULGENCIO. MURCIA**

**LUIS A. GARCÍA BLÁNQUEZ, MANUEL MUÑOZ CLARES, MONSERRAT PASCUAL DEL RIQUELME  
CAMPDERÁ, JESÚS GÓMEZ CARRASCO, RAFAEL CALABUIG JORDÁN**

---

## **1. INTRODUCCIÓN**

Con motivo de la ejecución del proyecto constructivo de reparación y mejora de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Murcia, antiguo Seminario de San Fulgencio, la Dirección General de Cultura de la Comunidad Autónoma de Murcia efectuó una serie de recomendaciones al mencionado proyecto con la finalidad de estudiar y documentar tanto el propio edificio como el subsuelo del mismo, dado que estaba previsto acometer importantes modificaciones de la estructura interior del inmueble declarado Bien de Interés Cultural y considerables remociones de tierra.

La actuación arqueológica <sup>1</sup> ha revelado la existencia de niveles de ocupación y estructuras arquitectónicas que formaban parte del sistema defensivo de la madina (compuesto por muralla y antemuralla) y la alcazaba, correspondientes a época medieval islámica, sobre los que se superponían otros datables en época mudéjar y una sucesión de niveles fechados entre los ss. XVI y XIX.

La documentación arqueológica confirmaba así la importancia histórica del lugar, con la localización en su zona occidental de uno de los lienzos defensivos de la madina

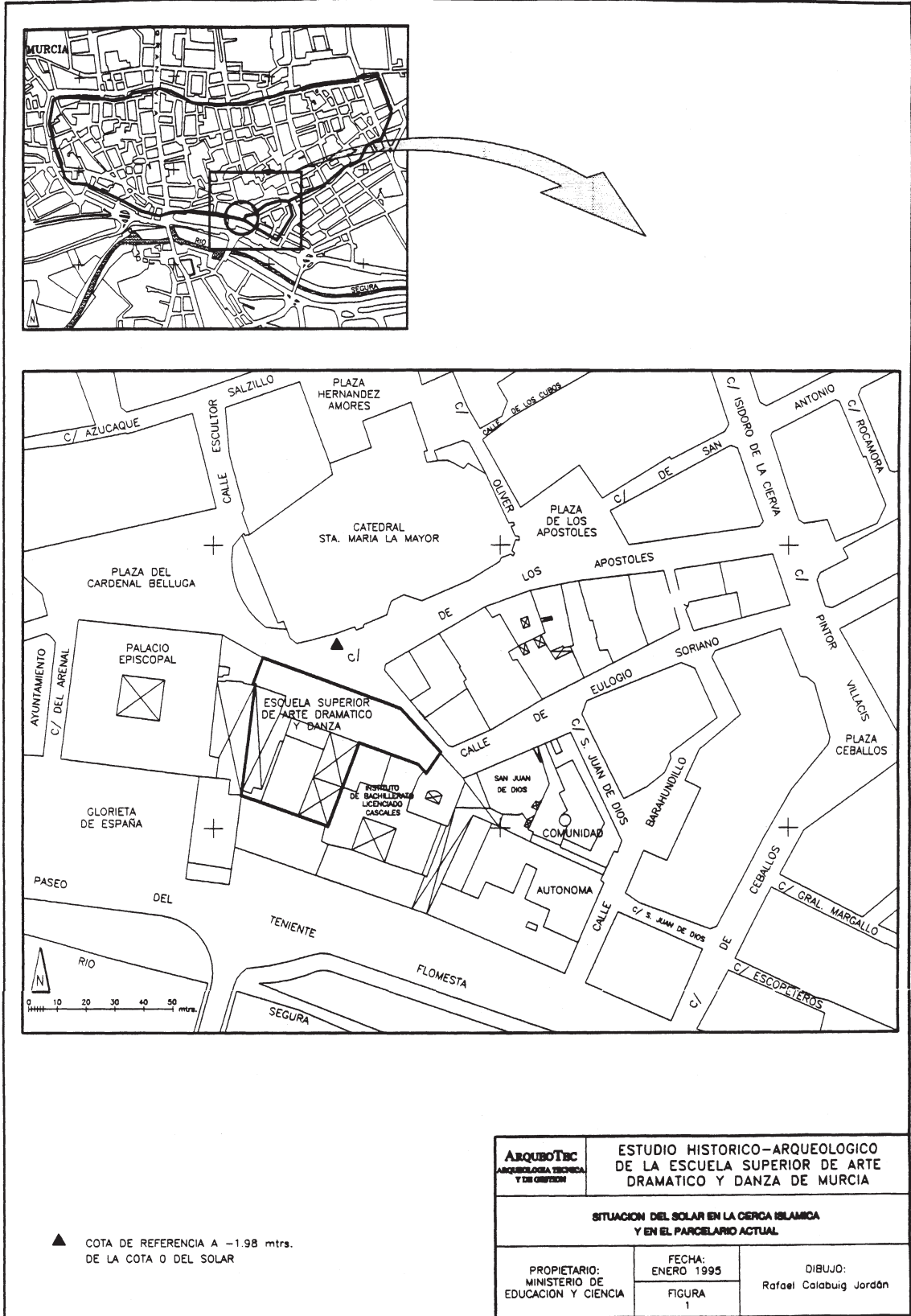
y en su parte oriental la presencia de restos pertenecientes al interior de la Alcazaba islámica (Al-Qasr Al-Kabir).

De otra parte, la documentación en archivos, el estudio histórico-artístico del inmueble y la aplicación de métodos arqueológicos en el análisis de las estructuras emergentes del edificio ha permitido obtener información acerca de la evolución arquitectónica del mismo y constatar, la existencia de pinturas murales de carácter popular, inscripciones y elementos estructurales desconocidos hasta ahora tales como fachadas ocultas, forjados suprimidos y construcción de bóvedas.

Finalmente, en este informe hemos documentado el proceso, técnica de restauración y el registro fotográfico, que se ha realizado sobre el conjunto pictórico localizado en la tercera planta del antiguo Seminario de San Fulgencio. Además, esta manifestación artística ha sido encuadrada en el proceso evolutivo, tanto de la propia sala donde se encuentran como del inmueble.

## **2. LOCALIZACIÓN**

La Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Murcia (antiguo Seminario Conciliar de San Fulgencio) objeto



del presente estudio está situada en la C/. de los Apóstoles n.º 2 de Murcia y corresponde a la parcela n.º 02 de la manzana n.º 44.587, del plano parcelario de Murcia (1:1000); el cual presenta fachadas a la calle Apóstoles por el N. y a la Avda. Teniente Flomesta por el Sur, al O linda con el Palacio Episcopal, y al E con el I.N.B. Licenciado Cascales (fig. 1).

El conjunto de pinturas murales se encuentran en un salón de grandes dimensiones de la tercera planta del edificio (Lám. 1). Esta sala corresponde a la primera crujía del edificio que constituye el ala derecha de la fachada principal, recayente a la calle de los Apóstoles. A ella se accede por la escalera situada en la entrada principal, junto a la capilla.

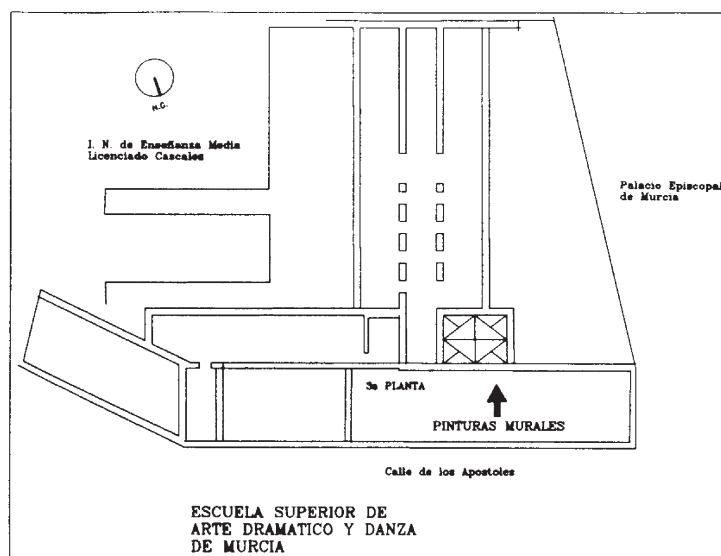
El panel pictórico se encuentra sobre la pared Sur de lo que en su día fue la cámara bajo cubierta o falsa, que

constituía la 4.ª planta del Seminario (fig. 2). La supresión del forjado que lo separaba de la tercera planta, quizás con motivo de las reformas para la ampliación de la capilla, realizadas a comienzos del siglo XIX, creó un gran espacio. Para su acondicionamiento fue necesario levantar un tabique con el fin de disimular en menor espesor del muro del último cuerpo del edificio. Así, detrás de un tabique de ladrillo macizo, han permanecido ocultas las pinturas murales hasta que las obras de retechado y rehabilitación las han sacado, de nuevo, a la luz.

El muro meridional de esta crujía, conformaba una fachada hacia el patio interior del seminario. El último cuerpo, es decir, la cámara o falsa presentaba hacia este lado una serie de vanos (de 1,1 de ancho por 1,8 de alto), rematados con un arco rebajado hecho con ladrillo a sardinel y enlucido con mortero de cal (fig. 3).



Figura 2: Situación de las pinturas en el Seminario.



### 3. EVOLUCIÓN ARQUITECTÓNICA DEL SEMINARIO

En base a los datos histórico-arqueológicos documentados<sup>2</sup> con motivo de las excavaciones arqueológicas realizadas en el antiguo Seminario, han sido diferenciadas cinco etapas a lo largo de las cuales se han desarrollado las siguientes fases constructivas:

#### Fase 1 (s. XVI)

1592. Fundación del Seminario Conciliar de San Fulgencio por el Obispo Sancho Dávila (1591-1600) (Díaz Cassou, P; 1895: 100).

El Seminario, de reducidas dimensiones y una sola planta (Vera Boti, 1990: 35) ocupa la denominada «Casa del Rincón» o «Talleres del Cabildo» (VV.AA., 1994: 24).

#### Fase 2 (s. XVII)

El Seminario mantiene las dimensiones originales. No hay constancia arqueológica de nuevas estructuras arquitectónicas correspondientes a Colegio. Sólo se documenta un horno de herrero, del que se tienen noticias documentales de su autorización en el interior del recinto en 1610.

#### Fase 3 (1.ª mitad s. XVIII)

Arqueológicamente se documenta una importante etapa

constructiva, desconocida hasta la fecha, que se ha visto corroborada con el estudio de las estructuras arquitectónicas existentes y por las inscripciones de las pinturas parietales.

A este momento corresponden el primer cuerpo de edificio, orientado E-O; otro adosado al primero en su parte oriental; y un tercer cuerpo, con eje longitudinal N-S, entre las fachadas de mediodía del primer y segundo cuerpo y la cara interior de la muralla islámica (fig. 3).

#### Fase 4 (2.ª mitad s. XVIII)

A mediados del s. XVIII, comienzan las obras de construcción de mayor embegadura, edificándose a un tiempo lo que se conoce por Colegio Nuevo y Colegio de San Isidoro, junto con el Nuevo Palacio Episcopal (fig. 3).

#### Fase 5 (ss. XIX-XX)

En este período no se acometen en el Seminario más que obras menores de reparación y acondicionamiento, que no llegan a transformar ni su estructura ni apariencia actual.

De todas estas etapas mencionadas, la que más nos interesa desde el punto de vista del análisis de las pinturas murales es la correspondiente a la primera mitad del s.

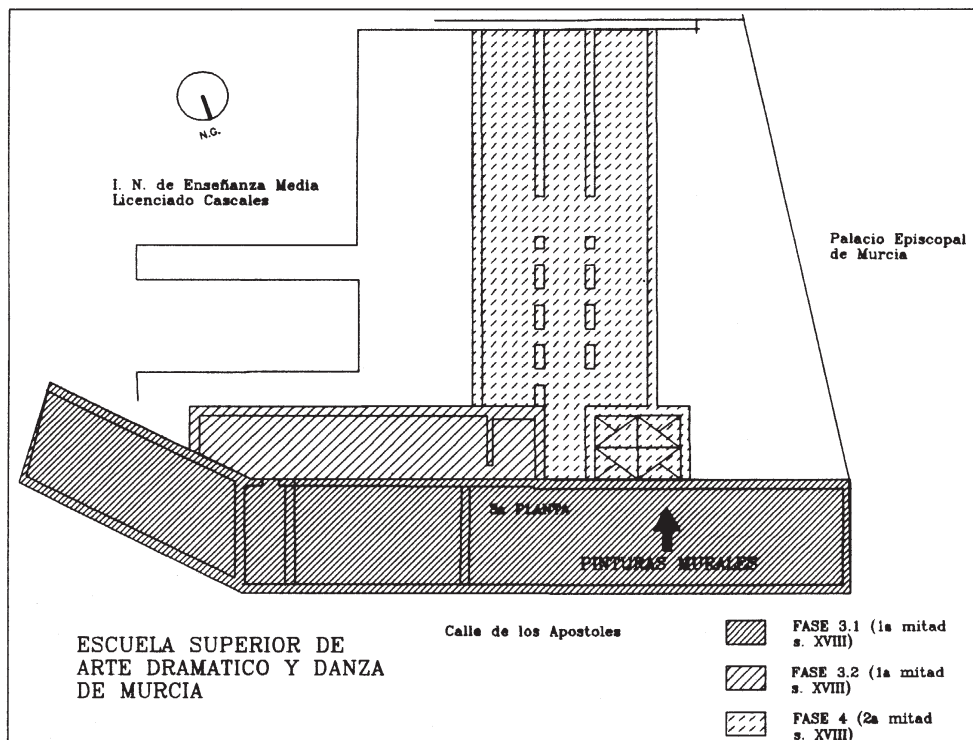


Figura 3: Evolución arquitectónica del Seminario, fases 3/4.

XVIII. En este período es cuando se levanta primer cuerpo del edificio, en el cual encontramos, en su ala occidental, la muestra pictórica.

Este sector del inmueble, además de la fachada principal de la calle de los Apóstoles, mostraba otra al Sur, orientada hacia el patio interior del Seminario. Esta fachada presentaba en su cuarta planta doce vanos rematados con un arco rebajado. En la segunda mitad del s. XVIII, la construcción del Colegio Nuevo (crujías N-S) y la nueva escalera de acceso a las plantas modificaron sustancialmente la estructura y el aspecto, tanto de la fachada como del interior de los salones.

Por ello, con motivo del estudio y documentación de las pinturas murales aparecidas en la cuarta planta del Seminario, se ha analizado con especial atención las sucesivas modificaciones parciales y estructurales del espacio en el que se encuentran. Así hemos podido establecer nueve etapas a lo largo de las cuales este habitáculo pasa de ser en origen un falsa a gran salón.

1. Construcción del primer cuerpo del edificio (1.ª mitad s. XVIII), quizás promovido por el Obispo Belluga y de ahí la ubicación de su escudo frente a la capilla del Seminario.
2. La fachada meridional de la cuarta planta contaba con doce vanos terminados con arco rebajado.
3. Antes de 1749, es construida la escalera y el sector conocido como Colegio Nuevo.
4. Los vanos de la cuarta planta, que quedan dentro de la nueva caja de la escalera son tabicados por el interior (vanos 1, 2, 3, 4 y 6).
5. Se realiza la pintura de la escena campestre correspondiente a los paños n.º 3, 4 y 5.
6. En 1749, se decora el altar-hornacina como queda constancia por las inscripciones incluidas en él: «Calaorra /

1749» y «1749 / Espin<sup>a</sup>». Esta pintura se superpone parcialmente (ángel derecho de la hornacina) a las escenas de campo situadas a su derecha (véase lám. 31). En la parte externa de la hoja izquierda del ventanuco situado en la hornacina, visible aún desde la escalera del Seminario, aparece igualmente la fecha de 1749.

7. Sobre el vano n.º 4, tabicado y enlucido, se pinta al B.P. José de Calasanz.
8. El resto de vanos n.º 7, 8, 10 y 11, se cierran por el interior rompiéndose la escena campestre al encastrar los tabiques en los muros (véase lám. 15, 34 y 36).
9. El forjado de la cuarta planta se suprime en un momento no datado; quizás al mismo tiempo que cuando se elimina parcialmente el forjado de la primera planta, para realizar una capilla abovedada con un pequeño coro.
10. El conjunto de las pinturas murales queda oculto detrás de un tabique realizado para igualar el distinto grosor de los muros de la tercera y cuarta planta del Seminario.

#### 4. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación de las pinturas es muy deficiente. A su deterioro ha contribuido la ausencia de preparación del soporte de la capa pictórica y por otra, las sucesivas obras de remodelación de la sala, como el antiguo tabicado de los vanos y el retechado reciente del edificio, que ha generado numerosas salpicaduras («chorretes» y «lechadas») de cemento provocadas por su aplicación, en zonas cercanas a las pinturas, sin la debida precaución.

En definitiva, se observa a simple vista que la capa pictórica presenta deshaderencia al soporte (ampollas), grietas, descamaciones e incluso, pérdida total de la misma; además, y de forma generalizada, presenta acumulación de suciedad en forma de polvo y grasa.

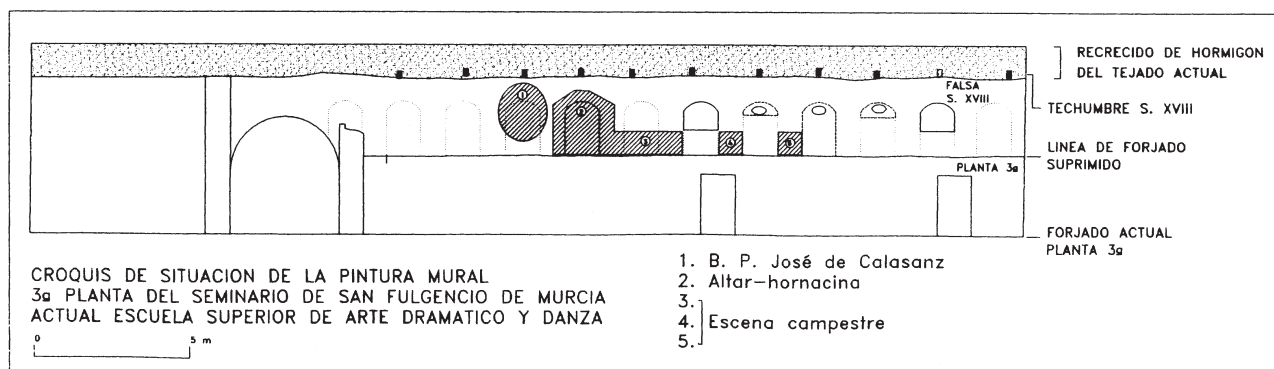


Figura 4: Distribución de los paneles pictóricos.

## 5. LA TÉCNICA PICTÓRICA

El soporte físico de las pinturas lo constituye el muro meridional de la cuarta planta del ala occidental del edificio. La pared está hecha a base de ladrillo macizo cogido con mortero. Al interior se encuentra enlucido con yeso de baja calidad, de color gris oscuro; y sobre él una delgada capa de pintura blanca (cal).

El temple, sin capa de preparación, es la técnica empleada en la ejecución del conjunto pictórico. Este procedimiento pictórico fue empleado frecuentemente en nuestra región, sobre todo en obras de carácter popular tal y como las que nos ocupan. La capa pictórica está aplicada, pues, directamente sobre el enlucido bien del muro (ver fig. 4-3, 4 y 5), o bien de los tabiques que ciegan los vanos preexistentes (fig. 4-1 y 2).

## 6. DESCRIPCIÓN ARTÍSTICA

### 6.1. Sobre las pinturas murales de carácter popular aparecidas en la tercera planta del edificio del antiguo Seminario conciliar de San Fulgencio <sup>3</sup>

*Manuel Muñoz Clares*

Las recientes obras de acondicionamiento del antiguo edificio del Seminario Conciliar de San Fulgencio de Murcia, que está destinado desde hace unos años a Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, han dejado al descubierto en una pared de la tercera planta unas pinturas murales. Por el estilo y por las fechas que aparecen en una de ellas, se puede datar hacia mediados del siglo XVIII, siendo de carácter popular y autor anónimo y no formando parte de ningún ciclo decorativo de estas habitaciones altas del antiguo Seminario. Son, pues, escenas aisladas hechas al temple por un pintor aficionado, como así lo declaran la factura artística y técnica, y responden casi con toda seguridad, a devociones particulares de la persona que habitara estas salas (¿guarda del edificio? ¿algún sacerdote?...). Ambas se encuentran en un estado de conservación deficiente, con suciedad, polvo y cemento reciente adherido, habiendo perdido pequeñas partes de la capa pictórica desprendidas junto con el enlucido en el que se asienta. Igualmente, alguna que otra zona de las pinturas corre peligro de desprenderse en breve.

Ambas representaciones se encuentran sobre la pared este de la estancia y habían permanecido ocultas desde que una reforma del espacio interior, con gran probabilidad de la primera mitad del siglo XIX, eliminó el forjado que separaba la tercera y cuarta planta; está utilizada como falsas, para crear un amplio salón, levantando un falso recubrimiento que corregiría el diferente grosor de los muros y tras el que quedaron las pinturas (fig. 4). La situada en

el lado izquierdo (fig. 4-1; lám. 13) representa un busto del entonces Beato Padre José Calasanz encerrado en un marco redondo con alguna rocalla decorativa (lám. 17). Este cuadro simulado lo sostienen dos angelillos en la parte inferior, entre los que se despliega una cartela con el siguiente texto: «El B.P. Joseph Calasanz de la Madre de Dios Fundador de las Escuelas Pías». Lleva el santo la ropa talar negra de sacerdote que le distingue, portando en la mano izquierda un libro en el que se lee: «Constitu. Scolaum Piarum», atributo que alude claramente a la fundación de la Congregación de las Escuelas Pías. Con su mano derecha sostiene un estandarte en el que aparece el anagrama del Ave María sobre las letras «MP OY», contracción de la frase griega «Madre de Dios» tomada de un cuadro bizantino que estaba en San Pantaleón, en Roma, ante el que el santo solía orar a menudo, y que se ha incorporado definitivamente a la iconografía del personaje. Ocupa la pintura una superficie de 1,90 m. de alto por 1,5 m. de ancho aproximadamente.

Algo desplazada a la derecha, aprovechando una arcada cegada y ocupando una superficie de 2,5 m. de alto por 3,35 m. de ancho aproximadamente, se encuentra la segunda representación (fig. 4-2; lám. 13). Es esta algo más compleja en su estructura ya que se trata de un pequeño altar con una hornacina improvisada (lám. 21). En el interior de ésta, en la parte alta —ya que la baja está ocupada por una pequeña ventana con dos hojas de madera—, se ha representado la figura de anciana de un eremita de difícil interpretación y sobre él la palabra «Silencio». Viste un hábito franciscano con capucha, sostiene una calavera con la mano izquierda y se lleva el índice de la mano derecha a los labios en actitud de reclamar silencio. La figura por el hábito y la edad del representado, recuerda vagamente a las representaciones de San Ginés de la Jara antes que a San Bruno, a quien corresponden más propiamente los atributos mencionados salvo el hábito, ya que los cartujos visten completamente de blanco (lám. 23). En cualquier caso, lo que se quiere hacer notar al espectador es que el lugar en el que se halla es sitio de recogimiento, meditación y oración, algo que podría reforzar la idea de que se trata de un lugar destinado a habitación particular de algún miembro permanente del Seminario, que decoró su celda o lugar habitual de estar con pinturas de santos a los que profesaba una especial devoción.

En el intradós del arco, decorado con motivos vegetales, se localizan dos pequeñas cartelas enfrentadas en las que se lee: en la de la izquierda «Calaorra / 1749» (lám. 26) y en la de la derecha «1749 / Espin<sup>a</sup>» (lám. 28). Los bordes del exterior de la hornacina se encuentran decorados ligeramente habiendo además dos figuras de angelillos a media altura. En la parte superior de esta decoración, a izquierda y derecha, dos pequeñas cartelas contienen sendos textos latinos. Desaparecidos casi completamente en el de la izquier-

da, en la del lado derecho se puede leer aún «Verbas... entiu audi / timur in silentim» (lám. 30). Sin duda, ambas frases estarían en conexión con la iconografía central de santo eremita. Más a la derecha y a media altura, aparece una inscripción que no guarda relación con el conjunto y que aparece una inscripción que no guarda relación con el conjunto y que parece conmemorar la finalización de alguna de las obras de remodelación que sufrió el Seminario a lo largo de su historia. Aún es legible de ella lo siguiente: «(Julio dia 28 se... / Colegio de... / MDCCXLIX» (lám. 30). Bajo esta inscripción, y ocupando una extensión de 1,5 aproximadamente, se encuentran unas pinturas de carácter popular representando un paisaje campestre con árboles, casas y un pastor con ganado, todo hecho de manera muy ligera a grandes rasgos (fig. 4-3, 4-5).

Las pinturas de la tercera planta del Seminario, como ya se dijo no responden a ningún ciclo iconográfico para decorar una amplia estancia y que tampoco son de mano de algún autor de reconocida estima, son dos muestras aisladas de la pintura mural de tono popular de la que hay una larga tradición en la Murcia del siglo XVIII relacionada con pequeñas ermitas y capillas particulares localizadas, sobre todo, en zonas rurales donde la construcción de retablos resultaba excesivamente costosa. La expresión máxima dentro de la Diócesis de Cartagena, y para diferentes momentos, podrían ser los ejemplos de Santa Eulalia de Totana, La Rogativa de Moratalla y la Ermita de Belén de Lietor. Esta tradición pictórica culminaría con la llegada a Murcia de Pablo Sístori a finales del XVIII que realizó un tipo de decoración mural profesionalizada, dentro del estilo «quadraturista» italiano, ya muy alejada de la estética popular imperante hasta el momento.

## 6.2. Las escenas campestres

Las pinturas están situadas a nivel del suelo de la cámara o falsa del Seminario y ocupan unos 4 m. de largo por 0,6 de alto.

En el paisaje de la campiña se representan diversas escenas, en principio inconexas, que quizás pudieron tener carácter narrativo. En ellas figuran, de derecha a izquierda, dos perros a la carrera, aves que surgen de las fauces de un posible demonio, y un personaje sobre cabalgadura que dirige un reata de dos mulas (?) con carga sobre el lomo (alforjas), hacia un pequeño edificio próximo que interpretamos como una ermita (?) en la que destaca sobre la techumbre una espadaña coronada con la cruz. Toda la escenografía se desarrolla sobre un fondo poblado de arbustos y árboles, representados unos de forma esquemática y otros de apariencia naturalista.

El deterioro de la capa pictórica y la fragmentación de las escenas impiden recomponer, en gran medida, su intención inicial.

## 7. LA RESTAURACIÓN

*Montserrat Pascual del Riquelme Campderá*

### 7.1. Metodología

#### Fase I

Limpieza superficial mecánica de polvo y depósitos no adheridos.

Preconsolidación de partes sueltas, descarnaciones y deshaderencias (ampollas) de la capa pictórica mediante la aplicación de resinas y polímeros acrílicos.

#### Fase II

Limpieza sistemática y profunda de las descarnaciones y policromías:

1. Eliminación de depósitos orgánicos: cera, grasa, barnices oxidados, etc.

La limpieza se realizará mediante métodos mecánicos (bisturís, lápices de fibra de vidrio, cepillos...) y químicos (cuyos disolventes se ensayarán en partes secundarias de la obra).

2. Eliminación de eflorescencias salinas: sales solubles e insolubles.

Las sales solubles se tratarán con papetas de pulpa de celulosa o almohadillas de guata con agua destilada, pulpa de papel secante blanco con agua destilada y jabón neutro del 5-10%.

Las sales insolubles solamente se eliminarán con un tratamiento mecánico muy lento con ayuda de escalpelos, bisturís, microtaladradoras de revolución controlada e instrumental odontológico.

#### Fase III

Finalizados los procesos previos de limpieza y consolidación, la capa pictórica se protegerá con resina acrílica diluida en disolvente, con la intención de lograr una superficie no muy brillante, que sature el color y permita la buena documentación de las pinturas objetivo final de esta intervención.

### 7.2. Proceso de restauración

En primer lugar se procedió a la limpieza superficial de los depósitos no adheridos a la capa pictórica (láms. 4-5). Se ha realizado con brochas de pelo suave y largo, como paletinas de los n.º 24 y 30. Esta limpieza se efectuó en las zonas en que se comprobó, con anterioridad, que no había peligro de desprendimiento de la capa pictórica.

En las zonas de riesgo, en las que anteriormente no se pudo intervenir, se diferenciaron dos problemas graves:

#### 1. Deshaderencia de la pintura al muro:

Ante este primer problema se optó por consolidar



mediante una emulsión acuosa de polímero acrílico de alta adhesión a varios sustratos, excelente resistencia al calor y estabilidad química: PRIMAL AC 33, inyectándolo al muro por medio de jeringuillas hipodérmicas de agujas intercambiables (lám. 8). Se inyectó aprovechando las grietas que existían en el muro por encima de las ampollas, o en su defecto, se efectuaron, en los casos que lo requerían, pequeños orificios, asegurando de este modo la buena penetración del adhesivo en las ampollas, pudiendo llevar luego, a su lugar, el sustrato pictórico deshaderido.

## 2. Pulverulencia de la capa pictórica:

Ante este problema se utilizó un consolidante copolímero de etil-metaquilato, PARALOID B 72, diluido en Xileno a baja proporción 10% y aplicando con ayuda de brochas de distinto grosor, dependiendo el lugar donde se tuvo que intervenir.

Una vez realizada la limpieza superficial y bien preconsolidado toda la capa pictórica, se procedió a la limpieza propiamente dicha, interviniendo, de este modo, en los depósitos adheridos a la capa pictórica. Se diferenciaron dos tipos de suciedad:

- Yeso, escayola o carbonato cálcico.
- Cemento.

Estos depósitos aparecían a modo de salpicaduras y «chorretes» (lám. 6) por toda la obra, provocado por la no protección de estas pinturas, en el proceso de retechado del edificio.

La limpieza se realizó a punta de bisturí (lám. 7), utilizando en algunos casos, agua destilada pulverizada en spray, que toleraba la limpieza de los depósitos de yeso o carbonato cálcico, reblandeciéndolos y permitiendo la buena retirada de ellos sin que se afectara la pintura original.

En cuanto a los depósitos de cemento, cuando se encontraban a modo de «lechada» de cemento como ocurría en el pequeño niño que porta la rocalla con la leyenda (lado izquierdo del vano de la ventana), se pudo recuperar totalmente con la ayuda del bisturí, de igual modo que la cornisa amarilla fingida que rebordea la ventana.

En los casos que el cemento era compacto, su retirada ocasionaba, en la mayoría de los casos, mayor perjuicio para la obra, ya que arrastraba la propia pintura original perdiendo así la definición del dibujo y sin conseguir la eliminación completa de las adherencias. Esta situación se dio, sobre todo, en el lado derecho de la leyenda que porta el ángel, situado en la parte inferior del tondo de San José de Calasanz. En este proceso de limpieza, se advirtió la no presencia de sales solubles e insolubles.

Una vez subsanado todos los problemas de limpieza y, sin efectuar el proceso de reintegración de la capa pictórica, se procedió al acabado final y protección de la obra.

Para ello, se utilizó el copolímero de etilmetaquilato PARALOID B 72, diluido en XILENO en proporciones más altas oscilando del 15% al 20% y aplicándose a brocha o a pincel según requiriera el lugar de aplicación (láms. 10-11).

Se pretendió un acabado no muy brillante, permitiendo de este modo la buena documentación de estas pinturas, objeto principal de esta restauración y que sin duda se ha logrado merced a la aparición de numerosos fragmentos que antes no se apreciaban como una mano alzada portando un hacha (zona de vegetación) o una vegetación más tupida y alta a modo de bosque, o el esclarecimiento de las figuras humanas que allí aparecían, en especial una de ellas: la figura que se encuentra más cerca de la casa y que aparece cabalgando sobre un caballo, dirigiendo con una vara larga, un grupo de asnos que portan grandes bultos.

Con todo lo anterior, se puede aventurar una posible lectura, cosa que anteriormente a la restauración era imposible, pudiendo entender con el conjunto de los fragmentos rescatados, un capítulo anecdótico de la vida en el campo.

## 8. DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

*Jesús Gómez Carrasco*

La documentación fotográfica realizada ha tenido por objeto final la obtención del registro fotográfico, de conjunto y detalle, de las pinturas murales del antiguo Seminario de San Fulgencio. Este reportaje quiere servir también de soporte a posteriores estudios monográficos sobre las pinturas de carácter popular en Murcia.

El trabajo se organizó en tres fases:

1. Documentación del estado de conservación previo a las labores de restauración.
2. Documentación del proceso de restauración, haciendo especial hincapié en las técnicas y métodos empleados.
3. Documentación final de las pinturas restauradas.

Antes de comenzar las labores, propiamente dichas de documentación, se realizaron pruebas de color sobre la disposición y naturaleza de la fuente de iluminación, así como la aproximación y encuadre precisos para la realización de las tomas.

Como fuente de iluminación se ha utilizado luz halógena dispuesta en cuadro de 45°, con 4 focos de 1.500 W (lám. 3) y una temperatura de color de 3.400° K, con lo que se hizo imprescindible la corrección de las dominantes de tono amarillo-rojizo.

### *Fase I*

El material sensible utilizado ha sido el siguiente:

- Negativo de color 120 para luz día filtrado con un 80B (azul), con lo que elevamos la temperatura de color en

el registro a 5.000° K, reportaje en 15 tomas del estado de conservación.

- Duplicado de diapositiva de paso universal.

### Fase II

Finalizado el trabajo de restauración, se ha procedido al registro fotográfico del conjunto mural. La aparición de brillos característicos de las superficies tratadas con resinas, se han suprimido con el modelado de las luces y el uso de filtro polarizador, como potenciador de la saturación cromática, en una operación de control visual, puesto que la luz polarizada efectiva es nula al depender de todos los focos para una exposición correcta.

El material utilizado ha sido:

Diapositiva de color 120 para luz artificial (Tipo L), con una base azulada para la corrección de la fuente, emulsión ETP 160/23°, con lo que ganamos 2/3 en unas tomas con polarizador de factor de prolongación entre 2.3 y 2.8.

Duplicado en negativo 120 y diapositiva 135, con lo que aseguramos la obtención de copias en papel y la difusión de los trabajos.

Para concluir, queremos señalar que se han realizado cuatro líneas de reportaje con lo que aseguramos la permanencia de testimonio gráfico de unos restos que por exigencias de la rehabilitación del edificio quedarán ocultos, el criterio de selección fotográfica empleada ha estado inspirado en ello.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

- DÍAZ CASSOU, P. (1895): *Serie de los obispos de Cartagena: sus bechos y su tiempo*. Real Academia de la Historia. Madrid.
- VERA BOTI, A. (1990): *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la ciudad de Murcia*. En *Murcia Barroca*, pp. 30-49. Ayuntamiento de Murcia. Murcia.

## 10. NOTAS

- 1 La excavación arqueológica ha sido realizada bajo la dirección de D. Mariano Bernabé Guillamón, D. José Manzano Martínez, Dña. Inmaculada Ruiz Parra y D. José A. Sánchez Pravía. Los trabajos de delineación de campo y gabinete han sido llevados a cabo por D. Rafael Calabuig Jordán y D. Juan Carlos Verdú Bermejo.
- 2 Bernabé Guillamón, M.; Manzano Martínez, J.; Ruiz Parra, I. y Sánchez Pravía, J.A. Memoria de las Excavaciones Arqueológicas en la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, antiguo Seminario de San Fulgencio (Murcia). Depositado en el Servicio Regional de Patrimonio Histórico de la C.A. de M.
- 3 Muñoz Clares, M., «Informe sobre las pinturas murales de carácter popular aparecidas en la tercera planta del edificio del antiguo Seminario Conciliar de San Fulgencio de Murcia». Depositado en el Servicio Regional de Patrimonio Histórico de la C.A. de Murcia.

## 11. DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA



Lámina 2: Proceso de restauración. Reconocimiento inicial del estado de conservación de los distintos paños pictóricos.



Lámina 3: Medios auxiliares de trabajo: sistema de andamios modulares móviles e iluminación cruzada indirecta.



*Lámina 4: Fase II. 1. Limpieza superficial.*



*Lámina 5: Fase II. 1. Limpieza superficial de depósitos no adheridos.*



*Lámina 6: Fase II. 1. Limpieza de mecánica de depósito de cemento.*



*Lámina 7: Fase II. 1. Limpieza de mecánica de depósito mediante el empleo de bistori.*



*Lámina 8: Fase II. 2. Deshaderencia de la capa pictórica (ampolla) al muro. Preconsolidación mediante inyección de emulsión acuosa de polímero acrílico (PRIMAL AC 33).*



*Lámina 9: Fase II. 2. Pulverulencia de la capa pictórica. Preconsolidación con consolidante copolímero de etil-mataquilato (PARALOID B 72) aplicado con pincel.*



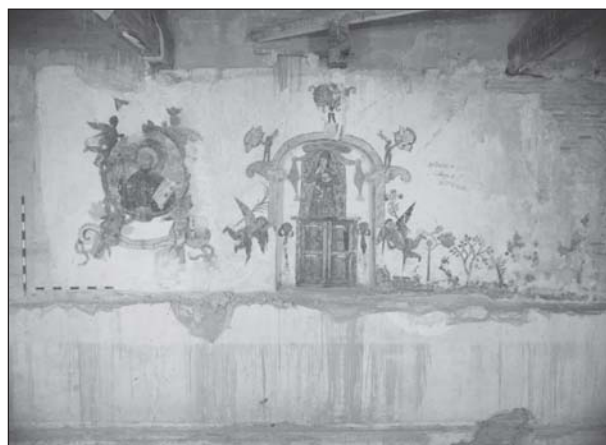
**Lámina 10:** Fase II.3. Consolidación y protección final de la obra. Aplicación con pincel del copolímero de etil-mataquilato PARALOID B 72 diluido en XILENO. Además de la consolidación se pretendía la saturación cromática temporal para realizar el registro fotográfico de la obra pictórica.



**Lámina 11:** Fase II. 3. Detalle del resalte cromático obtenido en el Tondo de S. José de Calasanz.



**Lámina 12:** Fase I (estado de conservación previo a la restauración). Vista general del tondo (1), hornacina (2) y escena campestre (3).



**Lámina 13:** Fase III (pinturas restauradas). Vista general del tondo (1), hornacina (2) y escena campestre (3).



**Lámina 14:** Fase I. Vista parcial de la escena campestre (paños 4 y 5).



**Lámina 15:** Fase III. Vista parcial de la escena campestre (paños 4 y 5), en la que se aprecian elementos vegetales.



Lámina 16: Fase I. Vista general del tondo del B.P. José de Calasanz en el que se aprecian depósitos de cemento, yeso y suciedad generalizada.



Lámina 17: Fase III. Vista general del tondo del B.P. José de Calasanz tras la restauración, mediante la que se ha conseguido recuperar el cromatismo original.



Lámina 18: Fase I. Detalle del ángel inferior derecho del tondo del B.P. José de Calasanz en el que se aprecian depósitos de yeso sobre el rostro y suciedad generalizada que ensombrecen los tonos de color.



Lámina 19: Fase III. Detalle del ángel inferior derecho del tondo del B.P. José de Calasanz restaurado.



Lámina 20: Fase I. Vista general del altar-hornacina en el que se aprecian depósitos de cemento, yeso y suciedad generalizada.



Lámina 21: Fase III. Vista general del altar-hornacina tras la limpieza y restauración.



Lámina 22: Fase I. Detalle del altar-hornacina afectado en la parte superior por «chorretes» y techadas de cemento y suciedad generalizada.

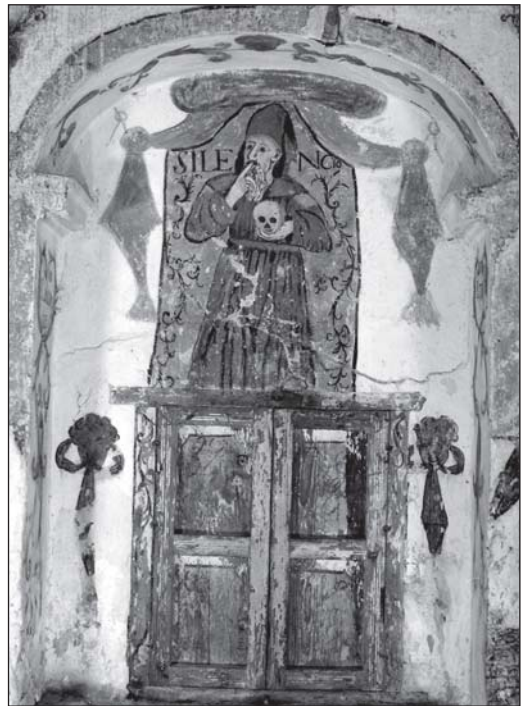


Lámina 23: Fase III. Detalle del altar-hornacina restaurado en la que se ha recuperado la intensidad cromática de los detalles decorativos del ventanuco, ángeles y demás elementos.

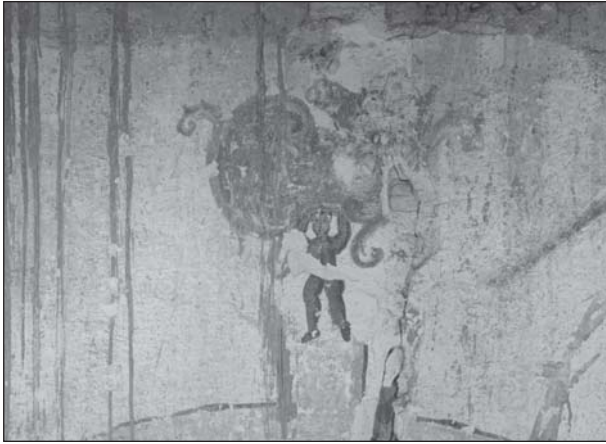


Lámina 24: Fase I. Detalle del «atlante» situado en la parte superior de altar-hornacina; una capa de suciedad, polvo y «chorretes» de cemento cubren en gran parte la figura y la cartela que sostiene.



Lámina 25: Fase III. Detalle del «atlante» situado en la parte superior de altar-hornacina ya restaurado.



Lámina 26: Fase I. Detalle de la cartela situada en la parte izquierda del intrados de la ventana, del altar-hornacina.



Lámina 26: Fase III. Detalle, ya restaurado, de la cartela situada en la parte izquierda del intrados de la ventana del altar-hornacina, en la que se puede leer «Calaorra / 1749».



Lámina 27: Fase I. Detalle de la cartela situada en la parte derecha del intrados de la ventana, del altar-hornacina.



Lámina 28: Fase III. Detalle, ya restaurado, de la cartela situada en la parte derecha del intrados de la ventana del altar-hornacina, en la que se puede leer «1749 / Espin».



Lámina 29: Fase I. Vista general de la escena campestre (panel n° 3) en el que la suciedad y el desprendimiento de la capa pictórica en algunas zonas oculta la parte inferior de las imágenes.



Lámina 30: Fase III. La restauración de este panel ha permitido recuperar la zona baja de la escena, muy deteriorada, por encontrarse a nivel del suelo.





Lámina 31: Fase I. Detalle de la escena campestre (panel nº 3) en el que aprecia la suciedad y el desprendimiento de la capa pictórica.



Lámina 31: Fase III. La restauración de este panel ha permitido recuperar detalles pictóricos en base a los cuales se ha podido constatar que el altar-hornacina se pintó después de la escena campestre (véase como el pie del ángel se superpone a las ramas, previamente borradas del árbol). Merece especial atención la escena formada por un personaje montado en un asno (?) que dirige con una vara larga otros dos que portan bultos en sus lomos, y que se dirigen hacia una ermita (?) coronada con espadaña y cruz.



Lámina 32: Fase I. Detalle de la escena campestre (panel nº 3).



Lámina 33: Fase III. Detalle de la escena campestre (panel nº 3) restaurada, en la que podemos identificar restos de elementos vegetales (olivo, ?), la figura de un posible demonio, un perro (?) y dos aves; aisladamente encontramos un hacha.



Lámina 34: Fase I. Detalle de la escena campestre (panel n° 4).



Lámina 35: Fase III. Detalle de la escena campestre (panel n° 4) restaurada, en la que podemos identificar algunos árboles (ciprés, ?), las figuras de dos perros a la carrera que se dirigen hacia la izquierda. Obsérvese como el tapiado interno de los vanos rompen las pinturas.



Lámina 36: Fase I. Detalle de la escena campestre (panel n° 5).



Lámina 37: Fase III. Detalle de la escena campestre (panel n° 5) restaurada, en la que podemos identificar algunos árboles y arbustos pintados en ocre.