

## ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

La Iglesia de Santa María de las Nieves (vulgo la Blanca) ubicada en el barrio sevillano de San Bartolomé, en la antigua judería es, sin lugar a dudas, un edificio fundamental para el estudio de la ornamentación y decoración barroca. Será en sus bóvedas y cúpula donde este estilo, a través de las yeserías, alcance su máxima expresión.

Su nombre lo adopta de su homónima romana de Santa María de las Nieves. La fundación de ésta se narra en los dos grandes lienzos que Murillo realizó para la iglesia, hoy localizados en el Museo del Prado<sup>2</sup>.

En su origen fue una sinagoga judía edificada, probablemente, en el siglo XIII. En esos momentos, el inmueble debía tener unas dimensiones similares a las actuales, con planta basilical, tres naves, testero plano, columnas de piedra como soporte y cubierta de madera<sup>3</sup>.

Según Francisco Cantera, el ingreso al edificio se haría por la puerta existente en la calle Archeros<sup>4</sup>. Sin embargo, estudios más recientes parecen demostrar que la citada portada no fue abierta hasta el segundo cuarto del siglo XVII<sup>5</sup>. También se ha apuntado la posible existencia de un templo visigodo anterior a la sinagoga judía, si bien, hasta el momento, no existe constancia arqueológica que demuestre tal hipótesis. Respecto al topónimo "Santa María" parece ir siempre unido a templos que en el transcurrir de los siglos, han adoptado distintas religiones. En este sentido, Pavón Maldonado ha llegado a la conclusión de que Santa María es advocación de templo visigodo, que al pasar a mezquita (en el caso que nos ocupa, sinagoga) la pierden, recuperándola cuando los cristianos la retoman<sup>6</sup>.

A finales del siglo XIV, concretamente en 1391, como consecuencia de las predicaciones del arcediano Ferrán Martínez, la población cristiana saqueó la judería. Desde ese momento, ésta desaparece como tal, surgiendo tres parroquias: Santa Cruz, Santa María la Blanca y el Barrio Nuevo. La iglesia, por lo tanto, pasa al culto cristiano, sufriendo su primera gran reforma proyectándose la construcción de la espadaña-fachada y la portada gótica<sup>7</sup>.

# LAS PINTURAS MURALES DE LA FACHADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA BLANCA DE SEVILLA Y SU RESTAURACIÓN

Juan AGUILAR GUTIÉRREZ  
Juan Antonio ARENILLAS<sup>1</sup>

- 1 El apartado "estudio histórico-artístico" de las pinturas ha sido realizado por el grupo "Octógono, historiadores del arte". Por tanto son coautores de este los siguientes miembros del equipo: José Ramón Barros, Mercedes Fernández, Juan Carlos Hernández, Luis Francisco Martínez y Josefa Mata.
- 2 Para el estudio iconográfico de estas pinturas puede verse, VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, 1986. Pág. 215.
- 3 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: "La Iglesia de Santa María la Blanca", en *Laboratorio de Arte*, núm. 1. Sevilla, 1988. Págs. 117-118. Czekelius opina que el templo debió contar con tres ábsides semicirculares en la cabecera, CZEKELIUS: "Antiguas sinagogas en España", en *Arquitectura*, 1931. Pág. 237.
- 4 Véase CANTERA, Francisco: *Sinagogas españolas*. Madrid, 1957. Pág. 296.
- 5 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. Op. cit. Pág. 118.
- 6 Según este autor, en Jerez de la Frontera podría servir como ejemplo la mezquita de la Alcazaba que pasa a ser Iglesia de Santa María, con Alfonso X. PAVÓN MALDONADO, Basilio: *Jerez de la Frontera, ciudad medieval. Arte islámico y mudéjar*. Madrid, 1981. Pág. 4.
- 7 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. Op. cit. Pág. 119. Según Angulo, el primer cuerpo de la espadaña debe corresponder también a esos momentos, ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*. Sevilla, 1932. Pág. 48.

El edificio actual data del siglo XVII, centuria en la que se ejecutan las principales obras. En un primer momento, no se acomete la remodelación total, sino que se hicieron una serie de mejoras y adiciones al templo medieval. Posteriormente, se realiza de nuevo el cuerpo de la iglesia, con toda su ornamentación, además de culminarse la espadaña<sup>8</sup>.

Por último, en el siglo XVIII debió hacerse el tercer cuerpo del campanario, así como parte de la decoración mural que se pasará a analizar<sup>9</sup>.

La conservación de pintura mural exterior en Sevilla y su provincia, aunque escasa, va adquiriendo una gran significado e importancia. Gracias a las recientes restauraciones que se vienen ejecutando en sus distintos edificios civiles y religiosos, puede decirse que la ciudad está recuperando ese colorido variopinto que, según recogen los testimonios históricos, cubría con distintos motivos sus fachadas. La sensibilidad mostrada hacia los revocos exteriores está haciendo que se recuperen fachadas tan importantes como las de la Iglesia y Capilla de Afuera de la Cartuja o la Casa-palacio de Miguel de Mañara, quedando algunas muy importantes por descubrir, como la de la Iglesia de San Bartolomé<sup>10</sup>.

De este modo, se está volviendo a la lectura original de los edificios donde los revocos con pinturas y esgrafiados formaban parte esencial en su concepción. Puede decirse que era el color el que definía finalmente su fisonomía, haciendo entender la fachada como un elemento vivo y no como una superficie blanca y muerta. No olvidemos que ya la arquitectura clásica fue concebida para ser revocada. Así Vitruvio, en su Libro Séptimo dice que “los antiguos, que idearon las decoraciones murales, imitaron primero losas de mármol con sus vetas, y luego diversas combinaciones de anillos y triángulos de ocre. Más tarde llegaron a imitar las formas de los edificios, los relieves, los fustes de las columnas, y los frontones”. En el siglo XVI, el boloñés Sebastián Serlio indica “que el arquitecto no solamente deve ser curioso en los ornamentos que han de ser de piedra y de marmol, pero tambien lo deve ser en la obra y pintura del pinzel para adornar las paredes y otras partes de los edificios”<sup>11</sup>.

---

8 Sobre las reformas y ampliaciones efectuadas en el templo puede verse, entre otros, *Fiestas que celebró la iglesia parroquial de Santa María la Blanca, capilla de la Santa Iglesia metropolitana, y patriarchal de Sevilla, en obsequio del nuevo breve concedido por N. Smo. Padre Alexandro VII, en favor del purísimo mysterio de la Concepción sin culpa original de María Santísima Nuestra Señora, en el primer instante psysico de su ser con la circunstancia de averse fabricado de nuevo su templo para esta fiesta. Dedicase a la Augusta Blanquísima Señora, por el postrado afecto de un esclavo de Su Purísima Concepción*. En Sevilla, por Juan Gómez de Blas, Su Impresor Mayor. Año 1666.; MORALES, Alfredo J.; SANZ, M<sup>a</sup> Jesús; SERRERA, Juan Miguel; VALDIVIESO, Enrique: *Guía Artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981. Págs. 85-88; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. Op. cit. Pág. 119-120.; CRUZ ISIDORO, Fernando: *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*. Sevilla, 1991. Págs. 42-46.

9 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. Op. cit. Pág. 123.

10 Sobre las pinturas murales de la Cartuja y la Casa-Palacio de Mañara, se realizaron informes histórico-artísticos, elaborados por el grupo “Octógono, Historiadores del Arte”, durante el proceso de restauración, aún inéditos. Para la Cartuja también puede verse ARENILLAS, Juan Antonio: *Ambrosio de Figueroa*. Sevilla, 1993. Págs. 42-45. Respecto a la Casa-palacio, QUILES GARCÍA, Fernando: “La fachada a la calle Levies”, en *Restauración. Casa-palacio de Miguel de Mañara*. Sevilla, 1993. Págs. 342-347.

11 VITRUVIO, Marco Lucio: “Libro Séptimo. Capítulo V.”, *Los Diez Libros de Arquitectura*. Barcelona, 1955. Vitruvio equipara la pintura con la representación de un hombre, un edificio u otras cosas semejantes “objetos

Si el blanco es el color que ha dado sentido y uniformidad a la arquitectura y urbanismo sevillano, hoy se puede decir que va perdiendo su vigencia y que las recientes restauraciones están devolviendo su visión original a la ciudad. En este sentido, la Iglesia de Santa María la Blanca ha dejado de ser blanca, para transformarse en color y geometría, recuperando en gran parte el concepto dado a la misma en los siglos XVII y XVIII.

En la reciente restauración, además de los revocos con pinturas y esgrafiados, a ambos lados de la portada principal, se han podido recuperar dos columnas romanas con inscripción que, en 1929 se hallaban al descubierto y, que corresponden, una a Cayo Cecilio Virgiliano, varón de la provincia Bética y, la segunda, funeraria, a Cayo Fabio Firmano. Estas columnas de reaprovechamiento, quizás deban asociarse a los momentos constructivos más antiguos de la iglesia y, probablemente, a finales del siglo XIV, cuando se realiza la portada<sup>12</sup>.

En cuanto a las pinturas se refiere, tres son las intervenciones que han podido documentarse tras la restauración. De la primera, en la fachada sur, apareció un motivo pictórico relacionable con "V.C.R" (Viva Cristo Rey), de color rojo y aplicado directamente sobre el muro.

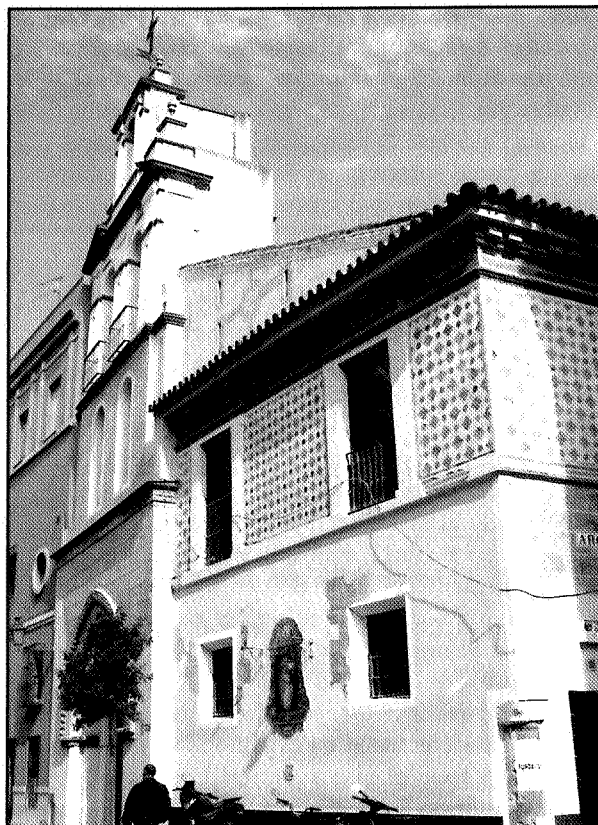


Fig. 1. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Fachada sur.

---

definidos y determinados, de los que se toma modelo para la imitación de figuras"; SERLIO, Sebastián: "Libro Cuarto de Arquitectura". Folio LXXI vto., en *Tercero y Cuarto Libros de Arquitectura*. Barcelona, 1990. Contempla el tratadista, la posibilidad de "fingir algunos lienzos o paños colgados de la pared como cosa mobile", y para determinadas fiestas "pintar algunas hermosas ficciones". Estas últimas soluciones fueron adoptadas en la celebración de las fiestas, para la inauguración del templo de Santa María la Blanca.

12 GÓMEZ-ZARZUELA, Vicente: *Guía oficial del Comercio y de la Industria de Sevilla y su Provincia para 1929*. Sevilla, 1929.

Cronológicamente podría corresponder al siglo XVI. Será en el XVII, cuando el templo sufra su primera gran transformación tanto arquitectónica como decorativa. En 1651 se le encarga al arquitecto Pedro Sánchez Falconete la reconstrucción del campanario<sup>13</sup>. Si como parece la obra se ejecutó, debemos asociar los motivos que aparecen en la espadaña a este momento y, por similitud estilística, aquellos que encontramos en el piso superior en ambas fachadas.

La única duda al respecto sería el saber si el terminado en revoco con pintura y esgrafiado, se contemplaba en las cláusulas del contrato o si en su defecto, esta decoración fue proyectada como integrante del amplio programa decorativo desarrollado entre 1662 y 1666. Respecto a este programa es conveniente decir que en él intervinieron los principales maestros del momento. Desde Valdés Leal a Murillo, pasando por Pedro Roldán, participan en el proyecto. Murillo fue el encargado del programa pictórico, aunque no sabemos si intervino para algo en la concepción de las fachadas<sup>14</sup>.

De este modo, comenzaremos analizando la intervención efectuada en el siglo XVII, que ocupa los dos cuerpos intermedios de la espadaña y todo el piso superior. Los motivos geométricos que han surgido, unido al variado colorido, ha hecho que los distintos elementos que conforman la fachada adquieran un mayor realce y, a su vez, se individualicen.

En la espadaña, en el cuerpo mudéjar de la misma, se simula un aparejo de ladrillo de color rojo, con enmarque a base de círculos negros, flanqueado por pilastras cuyo cajado finge el ladrillo. En los extremos, debían existir volutas fingidas en color ocre, de las que tan sólo se conserva el arranque de una. En el segundo cuerpo se simula el ladrillo y en las ménsulas se hace abstracción del cimacio característico en la arquitectura de la primera mitad del siglo XVII.

El piso alto ofrece los motivos más interesantes. Entre las ventanas, aparecen figuras geométricas, círculos negros y rombos rojos, sobre fondo blanco, dispuestos perfectamente a modo de pavimento o panel de azulejos. En la Hacienda de Benazuza, en Sanlúcar la Mayor sobre la puerta que da acceso al patio de la "casa labor", se rescataron revocos con motivos



*Fig. 2. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Portada principal.*

13 Véase nota 9.

14 Fiestas. Op. cit. En este libro se relata cómo se adornaron las fachadas de la Plaza de Santa María la Blanca, y quien estuvo al frente de la dirección del programa pictórico decorativo, que no fue otro que Murillo.



*Fig. 3. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Fachada sur. Detalle (antes de la restauración).*

semejantes a los señalados<sup>15</sup>. La decoración aquí descrita pudiera asociarse a una de las ilustraciones del Libro Cuarto de Arquitectura de Serlio. El folio LXXIV vto., reproduce el mismo tema, aunque es la estrella la que combina con el círculo<sup>16</sup>.

En el hastial aparece una especie de círculo o disco, abierto en cuatro lados y, en su interior, se localiza el anagrama de la Virgen María, del que pende un corazón. En la bóveda de la sacristía en la Iglesia del Santo Spirito de Florencia, en el proyecto decorativo de Andrea Sansovino aparece el motivo analizado, demostrándose, de algún modo, su origen clásico<sup>17</sup>.

Ya en el siglo XVIII, concretamente en 1741, se hace una nueva renovación en las fachadas, interviniéndose, principalmente, en el piso bajo y en la portada principal. En ésta,

---

15 En 1992 se llevaron a cabo las obras de restauración de la Hacienda, para su rehabilitación como hotel. En dicho proceso se descubrieron pinturas murales en la iglesia y la puerta de la "casa de labor". El informe histórico-artístico de las mismas fue realizado por "Octógono, Historiadores del Arte", permaneciendo inédito hasta el momento.

16 SERLIO, Sebastián. Op. cit.

17 GRIESBACH, C.B.: *Historic ornament Apictorial Archive*. New York, 1975.

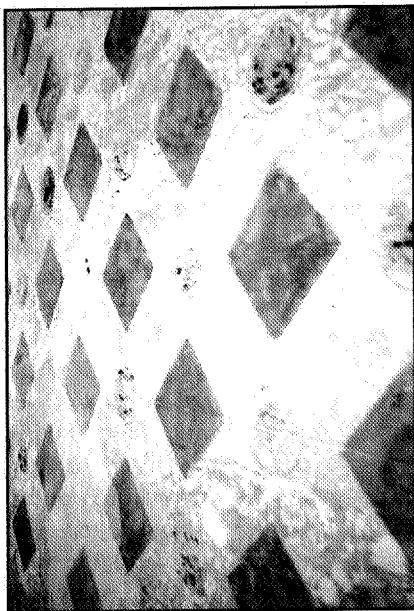


Fig. 4. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Fachada sur. Detalle (durante la restauración).

aparece una inscripción en la que reza: “HAEC EST DOMVS DEI ET PORTA COELI 1741” (ESTA ES LA CASA DE DIOS Y LA PUERTA DEL CIELO 1741), que nos permite datar la magnífica sillería almohadillada que sobre ocre y amarillos, con incisiones en negro, cubría las dos fachadas, en su cuerpo bajo y, la portada hasta la altura de la cornisa. Además las arquivoltas se ven alteradas por la misma decoración<sup>18</sup>. Bajo esta sillería puede apreciarse otro revoco con esgrafiado y pintura en blanco, relacionable con bastante probabilidad a las intervenciones del siglo XVII, y muy semejante al de la fachada de la Iglesia de San Alberto de Sevilla.

A pesar de corresponder la sillería de la portada y el piso bajo a una misma intervención, se puede decir que existe una gran diferencia en cuanto a concepto y tratamiento. Así, en la portada principal presenta mejor ejecución, ofreciendo distintas tonalidades de color, intentándose con ello realzar su volumen. Frente a ésta, encontramos la del piso bajo, de mayor sencillez compositiva, en la que prevalece el concepto de muro, por encima del de portada principal.

Un aspecto interesante a destacar en el estudio de las distintas capas con revocos surgidas en Santa María la Blanca es la diferencia que existe entre las dos fachadas. En la sur o principal del edificio, se han podido detectar al menos tres intervenciones, mientras que en la fachada este, prácticamente sólo ha aparecido una. La causa pudiera ser la ya apuntada del concepto de portada principal, frente al de muro o fachada secundaria, a lo que habría que añadir el deterioro producido por la acción de los agentes atmosféricos, distinto en ambos frentes debido, principalmente, a su orientación, y al carácter principal de la calle Santa María la Blanca, frente de accesorio de Archeros.

En conclusión, se puede decir que con la recuperación de los revocos con pinturas y esgrafiados de la Iglesia de Santa María la Blanca, se consigue, por una parte, ampliar el catálogo de esta manifestación artística tanto tiempo olvidada; por otra, el edificio recupera su lectura original, al menos, en su mayor parte.

18 Respecto a la aparición de sillerías en fachadas puede verse, GÁRATE ROJAS, Ignacio: “El color de la ciudad: revestimientos y fachadas”, en *Rehabilitación y ciudad histórica*. Cádiz, 1988. Págs. 403-425, donde da a conocer las de la Iglesia de San Pablo, en Valladolid, y la Casa del Castril, en Granada. Para el caso gaditano, ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Juan y Alonso: “Datos para el estudio de la policromía en fachadas. El Cádiz barroco”, en *Atrio*, núm. 3. Sevilla, 1991. Págs. 161-170.

## CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN<sup>19</sup>

Las obras realizadas en las fachadas de la Iglesia de Santa María la Blanca se enmarcan dentro del "Proyecto de Urbanización del Barrio de San Bartolomé".

Los trabajos de conservación y de restauración de las pinturas murales en la fachada, tuvieron como fin, recuperar los espacios decorativos que aún se conservaban. Unos ciento cincuenta y cuatro metros cuadrados aproximadamente de superficie policromada de un área en fachada de trescientos dieciséis metros cuadrado, extensión tomada en proyección octogonal. El proyecto de actuación contemplaba la consolidación de los distintos estratos originales y su integración dentro del espacio. No se pretendía, en ningún momento, rehacer lo que el tiempo y la historia había destruido o eliminado, aunque sí dignificar o singularizar la unidad potencial de los restos conservados.



*Fig. 5. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Fachada sur. Detalle (después de la restauración).*

19 Como consecuencia del trabajo de investigación y de los informes preliminares realizados por la comisión de seguimiento de obras nombrada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de su Delegación Provincial, formada por Diego Oliva Alonso e Isabel Santana Falcó, se tuvo constancia de los recubrimientos pictóricos, tras lo que después de valorar su importancia, la Consejería de Cultura y la Gerencia Municipal de Urbanismo decidieron descubrir y conservar las pinturas, redactándose un proyecto de obra especificando los criterios de intervención y las operaciones necesarias para descubrir, consolidar y conservar las pinturas murales. Durante el proceso de restauración, la obra contó con una comisión de seguimiento formada por Elisa Pinilla Pinilla, restauradora de la Consejería de Cultura; Juan Antonio Fernández Naranjo, arquitecto de la Delegación de Cultura; José Antonio Arce Fernández, arquitecto de la Gerencia Municipal de Urbanismo; Pedro Sánchez Beguería, aparejador de la Gerencia Municipal de Urbanismo y, Diego Oliva Alonso arqueólogo de la Delegación de Cultura. La empresa constructora adjudicataria fue Juan Carrasco S.L.

### **Técnica de ejecución**

La técnica de ejecución de las pinturas murales es uniforme en toda su extensión, con una sola capa de mortero, de unos 11 mms. aproximadamente de grosor, como base de preparación. Sobre ella, el artista debió rasar y alisar el mortero, y aún húmedo definió los espacios y los elementos a representar mediante incisiones. Sobre este dibujo inciso y definida la composición en los paramentos, fue aplicando por partes los distintos colores.

Los pigmentos están aplicados al temple de cal, aunque este aglutinante se presenta sulfatado y totalmente descompuesto. El pigmento aparecía totalmente pulverulento.

### **Estado de conservación**

El conjunto de policromía que hoy aparece rescatado en los paramentos, se encontraba oculto debajo de innumerables capas de cal. El estado de conservación de su estructura física estaba mediatizado, principalmente, por los procesos de humedad que se han producido en el conjunto. Las filtraciones, acentuadas por las grietas de las cornisas, habían ocasionado procesos de sulfataciones en el interior de los morteros con las consecuentes dilataciones y exfoliaciones del material. Esta humedad endémica en los paramentos había propiciado el desarrollo continuado de elementos biológicos.

### **Soporte**

Como soporte de la pintura se utiliza ladrillo y mortero de cal y arena. Aquel presentaba disgregación respecto al material de unión, debido fundamentalmente a las filtraciones de humedad a la que había estado sometido. Incluso en las áreas donde las humedades se han acentuado con más crudeza, existen pérdidas de ladrillos.

### **Base de preparación**

El estado del mortero que compone la base de preparación está formado por un estrato fino que rasa los ladrillos y un mortero de base de preparación para las pinturas, ambos de cal y arena.

La acción de la humedad había ocasionado el fenómeno de criptofluorescencias en las pinturas, con la consiguiente exfoliación entre los morteros y el soporte de ladrillo. Como consecuencia de esta humedad constante, el estrato de mortero aparecía totalmente disgregado. En general, debido a las filtraciones, los morteros se encontraban exfoliados en toda su extensión.

### **Película pictórica**

Se nos presentaba una película pictórica ejecutada al temple, muy pulverulenta, con tonalidades básicas en negro y óxidos rojos y ocres.

El estado de conservación venía marcado por la ya mencionada humedad y el desarrollo de elementos biológicos. Como ya se dijo, la película pictórica se encontraba aglutinada en un temple disgregado. En superficie se localizaban múltiples eclosiones, característica de las hidrataciones de partículas de óxido cálcico.



### **Estrato superficial**

Como estrato superficial encontramos en primer lugar, sobre la superficie pictórica una capa gruesa de polvo que la cubría de manera uniforme. Hay que señalar la acción degradante de este polvo, como elemento catalizador de la humedad ambiental y portador de partículas sulfurosas, así como su acción ácida en combinación con la humedad.

Sobre todo el conjunto existía un estrato compuesto por diferentes capas de cal que cubrían y ocultaban las pinturas de la fachada, observándose áreas determinadas por repellados de distintos grosores, principalmente, las bajas.

### **Portada de piedra**

La piedra se presentaba afectada por un estrato de suciedad y polvo. Como consecuencia de la contaminación medio ambiental, este estrato es especialmente sulfuroso, produciendo la sulfatación en superficie de la piedra y consecuentemente un aumento de volumen y la disgregación del material.

### **Tratamiento**

El criterio expresado en el proyecto de intervención, proponía como principio de las actuaciones la consolidación de los restos del conjunto, la restauración óptica de los elementos conservados mediante su limpieza, su reintegración y la articulación con el espacio arquitectónico. En este sentido, los trabajos han estado determinados siempre, por un respeto riguroso a los distintos estratos superficiales.

### **Fases del tratamiento**

#### **Documentación**

En esta primera fase se recogió pormenorizadamente toda aquella documentación relativa a la obra y a su estado de conservación. Estas observaciones se constataron en gráficos y fotografías.

#### **Recogida y análisis de muestras**

Las muestras de los diferentes estratos que componen la obra se retiraron de aquellas zonas que se consideraron que en su análisis pudiera aportar la mayor información posible.

Los análisis realizados informaron sobre la composición cualitativa de los distintos estratos, las características físicas que presentaban y la disposición dentro en la obra.

#### **Examen morfológico.**

Las muestras retiradas se observaron por estratos al microscopio, consiguiéndose datos sobre sus características físicas y su disposición estratigráfica.

Para determinar el mortero de cal de la superficie carbonatada se procedió a seguir la reacción del ión de carbonato a través del microscopio. En las muestras analizadas se

observaron las efervescencias características del anhídrido carbónico gaseoso al mezclar el carbonato con una solución ácida (ácido clorídico diluido).

Estas observaciones se realizaron sobre cuatro muestras.

1ª Muestra de Negro.

2ª Muestra de Rojo.

3ª Muestra de Ocre.

4ª Muestra de Blanco.

### **Tratamiento de emergencia**

En aquellas áreas que se presentaban a punto de desprenderse se hizo necesario un tratamiento de emergencia. En esas intervenciones se consolidaron aquellos estratos que estaban amenazados por un desprendimiento inmediato.

### **Limpieza superficial**

Antes de iniciar el tratamiento de conservación se retiraron de la superficie todos aquellos estratos y depósitos ajenos al original como polvo, depósitos orgánicos, hollín, etc. Especialmente el formado por las distintas capas de cal y aquellos repellados debidos a intervenciones posteriores.

Más tarde se procedió a la eliminación meticulosa de los hongos y líquenes, mediante un cepillado de la superficie atacada. Una vez realizada la limpieza superficial se aplicó un producto químico de carácter fungicida (ácido oxálico). El cepillado y fumigación se repitió tres veces.

### **Consolidación de la película pictórica**

La película pictórica se presentaba pulverulenta, con graves deterioros en aquellas zonas donde se localizan las infiltraciones. La consolidación se realizó con una resina acrílica disuelta con un disolvente orgánico (Sinocryl 9122X al 2 o 4% en disolvente nitrocelulósico). El tratamiento se desarrolló por impregnación y pulverización; por áreas y colores.

### **Fijación de la película pictórica**

La fijación de la película pictórica a la base de preparación se realizó mediante la utilización de un adhesivo acrílico en emulsión (Primal AC-33 a diferentes concentraciones)

Fue conveniente simultanear este proceso con la consolidación previa de aquellos estratos de base de preparación que se presentaban muy disgregados.

### **Consolidación y fijación de la base de preparación**

La consolidación y fijación de la base de preparación contemplaba el tratamiento de aquellos estratos disgregados, así como la fijación de los separados del soporte o entre sí. Los disgregados del mortero se consolidaron con una resina acrílica, disuelta en un disolvente orgánico (Sinocryl 9122 al 4% en disolvente nitrocelulósico).

Para la fijación de los morteros exfoliados al soporte se empleó Primal AC-33 en

diferentes concentraciones. En aquellas áreas donde era necesario rellenar oquedades se inyectó un mortero bajo presión manual (hidróxido cálcico + carbonato cálcico + Primal AC-33, al 5,4,1).

### **Eliminación de las capas de suciedad**

Después de la consolidación se eliminaron de la superficie todos aquellos estratos que resultaban ajenos a la película pictórica como depósitos, fijativos antiguos, suciedad, manchas incrustadas en los poros, etc. En el desarrollo de las operaciones se utilizaron disolventes muy volátiles y poco grasos.

Los depósitos de sales se eliminaron mecánicamente mediante cepillado o diluyéndolas primero en agua.

### **Reintegración de la base de preparación**

Las lagunas determinadas por faltas dentro de los espacios pictóricos, las cuales eran necesarias reintegrar para la correcta apreciación del conjunto conservado, se rasaron con la superficie original mediante un mortero similar al original (mortero de cal y arena 1:2).

Los amplios espacios de policromía perdidos de la fachada se trataron desde un principio sin ningún ánimo rehabilitador, por cuanto el criterio de actuación fue siempre el de significar y contrastar los restos originales. Primero se hizo necesario en algunas áreas el resanado del muro, solapando algunos reparches con ladrillo, principalmente en las áreas bajas.

Estas lagunas se plastecieron, primero con un mortero compacto de cal y arena (Cal y árido cálcico. 1-2) que dio a la superficie una homogeneidad (8 a 15 mm de grosor medio) rasándose unos milímetros bajo la superficie original. Sobre éste se aplicó un estuquillo coloreado (valor medio de la superficie original), limitándose con este material los espacios que ocupaba la decoración original.

### **Reintegración de las faltas de color**

Las áreas donde aparecía la superficie erosionada se reintegró aplicándose sobre ella, una veladura de color, consiguiéndose su homogeneización.

Las lagunas, donde previamente se había rasado con mortero, se reintegraron de manera invisible, utilizándose como elemento de identificación la distinta textura de la superficie, (los plastecidos presentan una superficie más lisa y compacta que los originales). Los colores de reintegración utilizados fueron pigmentos de la marca Whidnsor and Newton en su variedad de colores permanentes emulsionados con resina acrílica (al 4%).

### **Capa de protección**

Como estrato de protección de las pinturas se utilizó resina acrílica pulverizada en diferentes concentraciones. Esta capa sirve de velo protector de las pinturas, permitiendo revelar su colorido formal y representar las superficies con una textura y matiz unificado.

### **Documentación gráfica**

Las distintas fases de los trabajos de conservación se fotografiaron; adjuntándose los gráficos relativos al estado de conservación, los procesos e intervenciones<sup>20</sup>.

---

20 Los trabajos de conservación y restauración de las pinturas murales de la Iglesia de Santa María la Blanca, se iniciaron en el mes de marzo de 1992, culminándose a finales del mes de octubre del mismo año. En las labores intervinieron los restauradores Miguel Ángel Mercado Hervás, María Paz Barbero García, Enrique Balbontín Casillas, José María Peña Gallardo, Eva María Claver de Sardi, Gerardo Rubia Gallego e Isabel Castro, además de seis historiadores del arte y un fotógrafo, realizando los dibujos Concepción Linares Robles. En total se invirtieron unas ocho mil horas de trabajo.

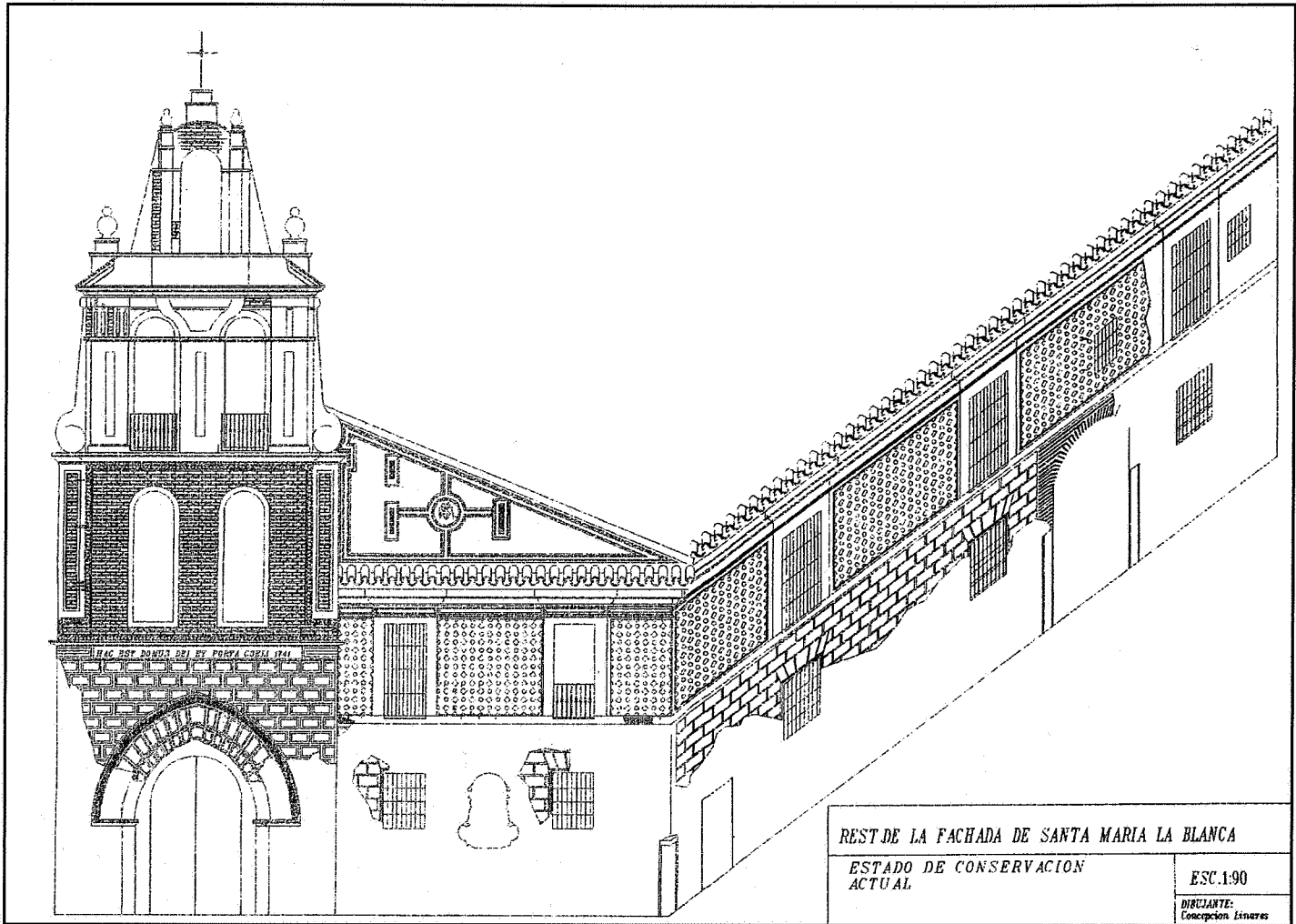


Fig. 6. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Estado de conservación actual. Idealización de la fachada en el siglo XVIII.

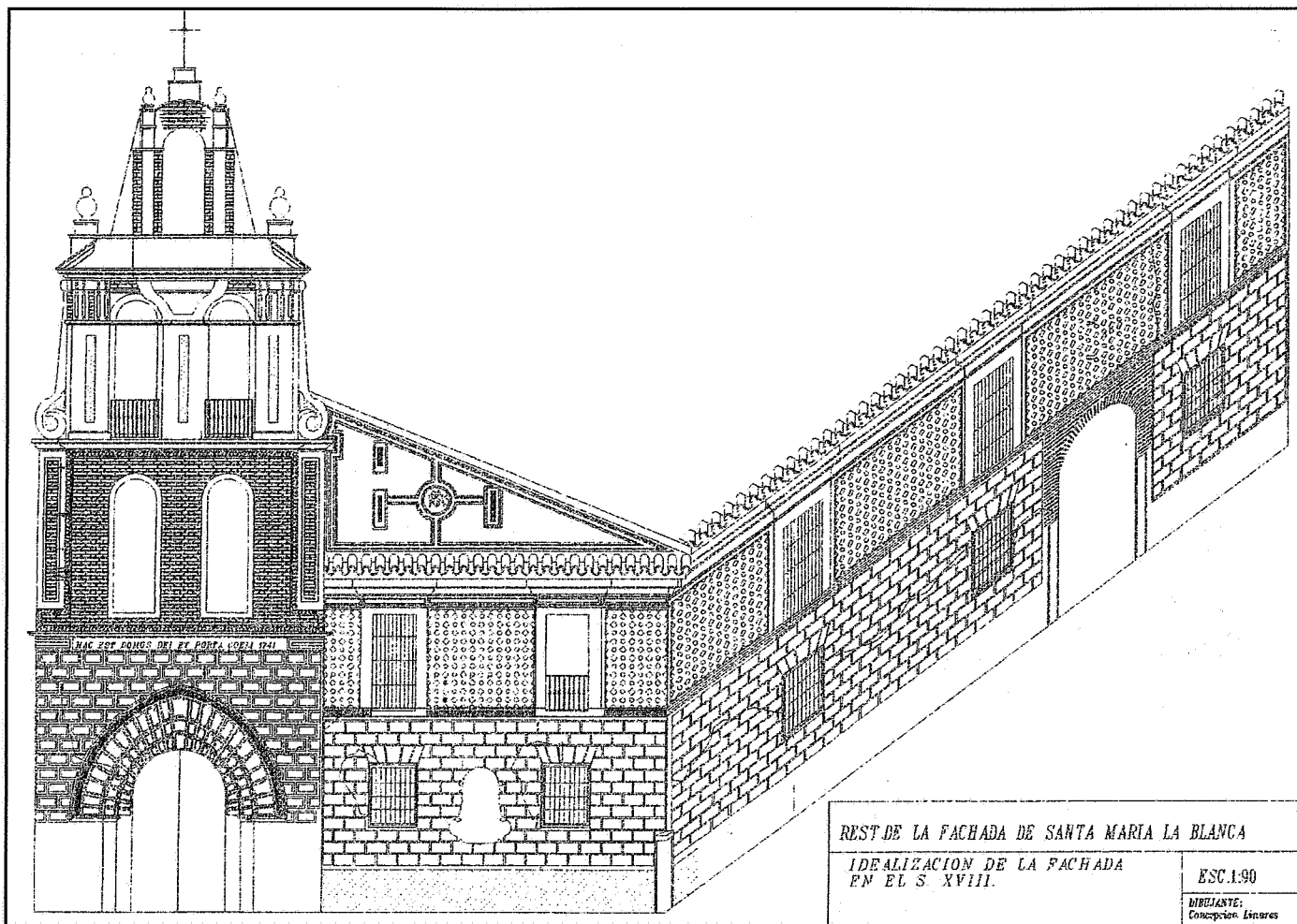


Fig. 7. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Idealización de la fachada en el siglo XVIII.

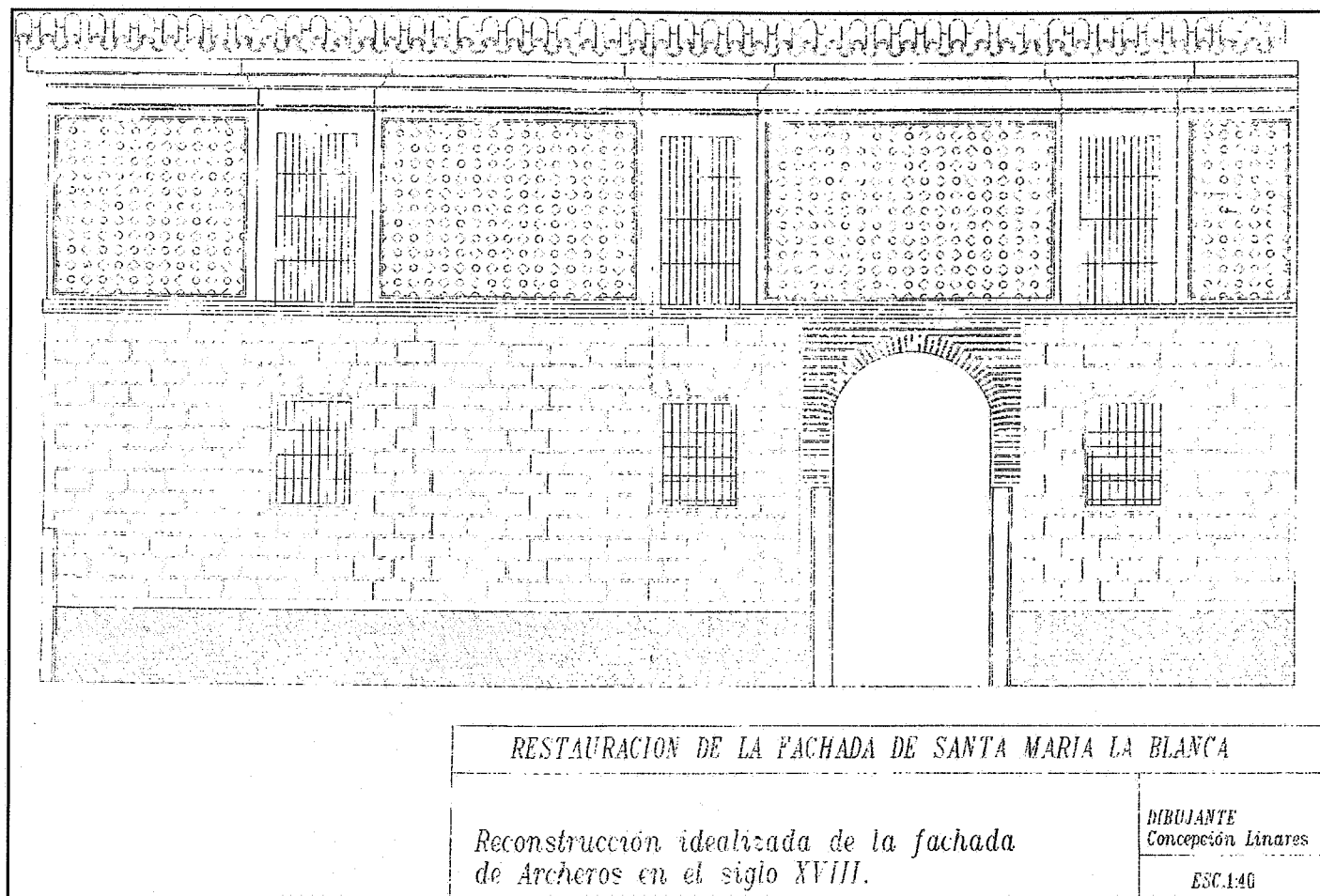


Fig. 8. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Reconstrucción idealizada de la fachada de Archeros en el siglo XVIII.