



## RECUPERACIÓN PATRIMONIAL PINTURAS MURALES ERMITA Nª Sª DE GUADITOCA EN GUADALCANAL (SEVILLA)

TRABAJO FIN DE GRADO  
GRADO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
CURSO 2020-2021  
AUTORA: LOURDES ROYO NARANJO

**TRABAJO FIN DE GRADO**

**GRADO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES**

**UNIVERSIDAD DE SEVILLA**

**CURSO 2020-2021**

**RECUPERACIÓN PATRIMONIAL PINTURAS MURALES ERMITA N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> DE GUADITOCA EN  
GUADALCANAL (SEVILLA)**

**AUTORA: LOURDES ROYO NARANJO**

**TUTOR: DAVID ARQUILLO AVILÉS**

**V<sup>o</sup>. B<sup>o</sup>. DEL TUTOR**



# INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	6
Justificación	6
Estado de la cuestión	6
Definición de alcance y objetivos	7
Metodología	8
<b>1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL: ERMITA N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> DE GUADITOCA</b>	10
<b>2. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y TÉCNICO MATERIAL</b>	11
2.1. Historia y fundación	11
2.2. Estudio sobre el inmueble/continente de la obra	13
2.3. Identificación Iconográfica	15
2.4. Análisis técnico de las pinturas murales	26
2.5. Estudio sobre los factores medioambientales y lumínicos	27
<b>3. DIAGNÓSTICO Y ESTADO DE CONSERVACIÓN</b>	31
3.1. Diagnóstico	31
3.2. Análisis estado de conservación del inmueble y pinturas murales	32
<b>4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN</b>	41
4.1. Criterios de Intervención y metodología de trabajo	41
4.2. Tratamientos	42
4.2.1. Intervención sobre soporte y mortero	43
4.2.2. Tratamiento estrato policromo	44
<b>5. ESTUDIOS BÁSICOS DE SEGURIDAD Y SALUD</b>	49
<b>6. PAUTAS CONSERVACIÓN PREVENTIVA</b>	52
<b>7. PROYECTO PATRIMONIAL PINTURAS MURALES ERMITA N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> GUADITOCA</b>	54
<b>CONCLUSIONES</b>	57
<b>ARCHIVOS Y FUENTES CONSULTADAS</b>	58
<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL</b>	58
<b>ÍNDICE DE FIGURAS</b>	60
<b>ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA Y MAPAS DE DAÑOS</b>	61

## Agradecimientos

Quisiera dejar por escrito mi más sincero agradecimiento a tres personas que se han convertido en referentes para que el desarrollo de este trabajo pudiera llegar a buen puerto, incluso en momentos difíciles donde el esfuerzo personal se volvió muy solitario. Gracias por ofrecerme su tiempo, su ayuda desinteresada y charlas interminables sobre patrimonio: Marta García de Casasola Gómez, Rafael Herrera Limones y Ezequiel Rius Cordero, por la oportunidad de conocer de primera mano un patrimonio tan rico como el que posee Guadalcanal y por atender siempre a todas mis preguntas e interrogaciones sobre la historia local y patrimonial de este territorio desconocido entonces por mí.

En esta misma línea de agradecimientos quisiera marcar la generosidad de la Real e Ilustre Hermandad de Nuestra Señora de Guaditoca y especialmente a Rafael Vicente Perelló Rius, su Hermano Mayor, por la dedicación y tiempo en todas las visitas y dudas resueltas en aras de la investigación en curso.

Gracias a Marina Mercado Hervás, por sus clases, su tiempo y su amistad. Gracias a mi segundo tutor, David Arquillo.

Gracias a mi hermano Fernando, porque siempre buscaré excusas para pedirte algún plano.

Para ti mamá. Porque tus pasos son ahora los míos.

## INTRODUCCIÓN

### Justificación

Las pinturas murales del santuario de Nuestra Señora de Guaditoca en Guadalcanal, Sevilla, constituyen un ejemplo paradigmático y muy poco conocido del patrimonio histórico y arquitectónico andaluz. Su conocimiento y recuperación marcan los ejes del presente Trabajo Fin de Grado, que asientan las bases para una futura investigación más amplia, que desborda los límites tanto cronológicos como formales de esta asignatura. Este primer acercamiento al estado de conservación y recuperación de las pinturas murales de Guaditoca plantea relacionar su rescate patrimonial en un contexto más amplio de trabajo que responda a la puesta en valor de este ejemplo de pintura mural de finales del XVII en el territorio andaluz.

El estudio de las pinturas murales de Nuestra Señora de Guaditoca se convierte en un ejemplo real para la conservación y restauración de la pintura mural sevillana. Una disciplina que de manera personal supone para nuestro campo de trabajo un esfuerzo por seguir aprendiendo tanto a nivel profesional como a nivel docente.

En este sentido quisiera señalar cómo la docencia cursada en las asignaturas de Revestimientos Arquitectónicos I y II de la Universidad de Sevilla, han marcado profundamente nuestra formación como alumna de Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, completando conocimientos sobre la materia que se suman de manera imprescindible a nuestra formación como Historiadora del Arte y al ejercicio docente como profesora titular en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.

Es este campo de conocimiento en el que quisiera seguir profundizando y aprendiendo, estudiando y trabajando, de ahí que la temática seleccionada para el Trabajo se centre en un ejemplo de pintura mural histórica no abordado hasta el momento. Es importante destacar la carencia de estudios patrimoniales referidos al conjunto de las pinturas murales de Guaditoca. Tanto a nivel científico-técnico como histórico, son muy escasos los datos publicados sobre las pinturas, siendo en el primer caso inexistentes, por lo que nuestro trabajo se presenta como un primer acercamiento a la temática científica capaz reconocer los valores patrimoniales del bien y diagnosticar tanto su estado de conservación como futura propuesta de intervención y conservación.

### Estado de la cuestión

El origen de la denominación de Guaditoca, proviene del nombre árabe “río estrecho”, dato que relaciona un primer acercamiento territorial que amplía la mirada patrimonial que queremos ofrecer en nuestro Trabajo. Así, en un plano general de contexto debemos señalar que Guadalcanal conserva un interesante patrimonio monumental, tanto religioso como civil, fruto de la relación del arte andaluz y el extremeño producido por la pertenencia de la localidad a la Baja Extremadura hasta el siglo XIX. Dichas relaciones de dependencia jurisdiccional con respecto a Llerena, capital religiosa y sede del Priorato de San Marcos de León, se mantuvieron bajo la Orden militar de Santiago marcando hasta entonces el desarrollo de su vida tanto civil como eclesiástica.

Llerena representó hasta el S. XIX un importante centro artístico en el que destacaron numerosos artífices que abastecieron la demanda de piezas destinadas tanto a sus propios templos como a los de otras localidades de la zona. Esta base extremeña influiría decisivamente en las influencias andaluzas vinculadas a Sevilla, determinando que los encargos de obras de cierta envergadura se encomendasen a los prestigiosos talleres hispalenses. Este contexto de relaciones e influencias artísticas y arquitectónicas determinaría para Guadalcanal un patrimonio arquitectónico religioso con rasgos formales propios tanto de la arquitectura bajo extremeña, apreciables en modelos de portadas, diseño de torres, espadañas y cubiertas, como también de influencias de la arquitectura andaluza<sup>1</sup>.

A pesar de todo lo anterior, la actual protección patrimonial del templo de Guaditoca queda únicamente recogida según las Normas Subsidiarias en su apartado de bienes catalogados, siendo en este caso un elemento con el que también trabajaremos en la presente investigación una vez analicemos los valores patrimoniales del conjunto.

---

<sup>1</sup> HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos (2000): “Algunas reflexiones sobre las ermitas de la provincia de Sevilla y sus bienes muebles”, PH Boletín 33, pp. 183-191.

El primer apartado de nuestra investigación ha consistido en determinar de qué manera se ha tratado el objeto de estudio antes de que nosotros pusiéramos nuestro foco de interés en él. El tema ha conformado secciones de diversos trabajos locales, pero nunca se ha presentado como el centro de ningún estudio ni tampoco se ha llevado a cabo el enfoque científico y técnico que nosotros queremos aportar. De esta manera podemos señalar que, para la elaboración de este trabajo, hemos realizado una revisión de todos los textos que de algún modo citan a la Ermita de Guaditoca valorando aquella información aplicable a la investigación. Partiendo de esta base hemos iniciado el TFG, aplicando los conocimientos adquiridos tanto en las asignaturas cursadas en la carrera centradas en Revestimientos Arquitectónicos, como una ampliación de la bibliografía específica y los apartados a estudiar tal y como analizaremos en el apartado metodológico.

Dentro de los antecedentes más directos a nuestra labor se encuentran las publicaciones que nos han podido ayudar a ordenar los conocimientos y el desarrollo de la investigación, mencionando aquellas centradas en arquitectura religiosa en Andalucía, revistas on-line con artículos dedicados a la historia de la Ermita, informes sobre puesta en valor del patrimonio local para la construcción de un contexto sobre Guadalcanal, estudios de iconografía general o publicaciones más específicas sobre la conservación y restauración de pinturas murales.

En cuanto a estudios patrimoniales concretos sobre pintura mural, hemos consultado de manera presencial y en formato digital los informes de trabajo sobre intervenciones en pintura mural elaborados por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, manteniendo desde el arranque de la investigación un contacto directo con el Centro de Documentación e Intervención en Bienes Inmuebles, para consulta de memorias e informes de trabajo relacionados con la temática.

## Definición de alcance y objetivos

Con el desarrollo de este Trabajo Fin de Grado se pretenden alcanzar los siguientes objetivos generales y específicos:

### Objetivos generales

- Realizar un trabajo teórico-práctico sobre las pinturas murales de la Ermita de Nuestra Señora de Guaditoca en Guadalcanal, Sevilla.
- Poner en práctica los conocimientos adquiridos durante los cuatro años dedicados al estudio y aprendizaje del Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad de Sevilla.

### Objetivos específicos

- Realizar un estudio histórico y artístico de las pinturas murales de la Iglesia Nª Sª de Guaditoca con especial atención al análisis del programa iconográfico de las pinturas murales.
- Realizar un reconocimiento de los valores patrimoniales de la Iglesia en relación al conjunto religioso de la localidad. Analizar el patrimonio entendiéndolo como una construcción social y cultural del presente, en el que intervienen muchos factores, algunos de ellos desconocidos o no contados. Subrayar el papel del patrimonio como elemento cohesionador de la sociedad a lo largo de la historia y sus posibilidades de seguir realizando ese papel en el presente y en el futuro.
- Establecer un reconocimiento del estado de conservación de las pinturas murales.
- Realizar una propuesta de estudios previos y tratamientos para su conservación y restauración. Realizar un análisis en profundidad -Informe de Propuesta que recoja los elementos detectados en el análisis y desarrollo del trabajo, desde los mismos tres niveles de actuación: identificación, protección y gestión.
- Motivar la reconsideración de la protección patrimonial de la Ermita de Nª Sª de Guaditoca. La identificación de los elementos patrimoniales y la detección de dicha identificación en el plano actual. Apostar por la difusión inclusiva del patrimonio, por tanto, investigar en la difusión y acercamiento del patrimonio, y posteriormente proponer posibles acciones que se puedan llevar a cabo en el ámbito de estudio.
- Desarrollar y precisar los criterios que se vayan a emplear en la propuesta de intervención.

## Metodología

La metodología empleada en nuestro Trabajo Fin de Grado se divide en diferentes apartados. El primero de ellos ha estado dedicado a un **análisis al contexto histórico**, que ha servido para exponer el ambiente artístico y geográfico de relaciones compartidas entre Extremadura y Andalucía en un momento determinado en el que aparece por primera vez el bien inmueble objeto de nuestro trabajo, así como también nos ha servido para explicar las razones y cambios que motivaron su estado de conservación. Dentro de esta parte del contexto, el apoyo bibliográfico ha resultado fundamental, pues la elaboración del estudio se ha ido conformando a la vez que recopilábamos información al respecto.

En este primer bloque de trabajo hemos realizado una **revisión de los antecedentes**, atendiendo a la consulta de aquellos artículos sobre la temática de base para el inicio de nuestra labor investigadora. Hemos elaborado un primer acercamiento y estudio bibliográfico de todas aquellas publicaciones que de alguna u otra manera nos han podido ayudar a ordenar los conocimientos y el desarrollo de la investigación, desde las publicaciones sobre arquitectura religiosa en Andalucía, publicaciones on-line dedicadas a la historia de Guadalcanal y puesta en valor del patrimonio local. En nuestro caso, como se ha referido en la introducción, son muy pocos los trabajos que han tenido como objeto de estudio central las pinturas murales de la Ermita de Guaditoca, siendo los **estudios históricos locales** o las publicaciones on-line de revistas digitales las que han ofrecido un primer acercamiento al estado de la cuestión.

La vinculación con otros templos marianos en un contexto aproximado refuerza la hipótesis que hemos manejado en el discurso iconográfico, siendo objeto de estudio paralelo el conocimiento tanto la Ermita Virgen del Ara de Fuente del Arco en Badajoz como Nuestra Señora de la Piedad en Almendralejo.

Uno de los aspectos importantes a destacar en esta primera fase metodológica de trabajo lo constituye **la consulta de los textos originales**. De esta manera, dentro de nuestro plan de Trabajo Fin de Grado, hemos consultado el Archivo Histórico de la Catedral de Sevilla, así como la consulta de otras fuentes documentales pertenecientes al Archivo Histórico Provincial de Badajoz. También hemos revisado todo aquel **materias gráfico** que nos pudiera ser de ayuda para comprender las relaciones iconográficas presentes en el programa de Guaditoca, estableciendo hipótesis de trabajo y préstamos iconográficos que adquieren protagonismo a la hora de analizar nuestro bien de estudio.

Otro apartado fundamental lo constituye la consulta de **documentación técnica solicitada al Servicio de Documentación del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico**, referida a las últimas intervenciones sobre pintura mural realizadas por dicha institución. La consulta de los expedientes y memorias finales de intervención, así como de protocolos sobre Bienes Inmuebles, han servido para ordenar metodológicamente nuestra investigación.

La toma de contacto y **consulta in situ a Guadalcanal** para conocer el territorio y su patrimonio, así como las distintas visitas especialmente dedicadas al estudio de las pinturas en la Ermita de Guaditoca, constituyen un apartado fundamental de la metodología de trabajo en conservación-restauración.

Se han realizado dos visitas técnicas acompañados de personal técnico de la Hermandad, quienes nos facilitaron en todo momento la comprobación y **toma de datos**. En esta segunda visita realizada en mayo de 2020 durante el período Post-COVID19, acudimos con mayor equipamiento y medidas de protección necesarias para analizar con mayor precisión el inmueble y las pinturas murales. En dicha visita se tomaron mediciones de los paramentos, **mediciones** tanto de **humedad** como de **temperatura** a través de un termohigrómetro, mediciones lumínicas con luxómetro, además de exámenes con **luz rasante y luz ultravioleta** en sus paramentos para obtener datos técnicos en su ejecución. Se comprobaron in situ detalles de las alteraciones representadas en **mapas de daños** elaborados en la primera visita, y se precisaron las conclusiones obtenidas.

Las **conclusiones** constituyen aspectos del desarrollo y diagnósticos sobre el objeto de estudio, que valorando el alcance de los objetivos que nos propusimos en la primera parte del trabajo y asimilando todos los conceptos aprendidos durante su elaboración, pretenden dejar la puerta abierta a una propuesta para un futuro proyecto de investigación mayor donde poder ampliar de manera más próxima una futura intervención.

## Fuentes y archivos consultados

Durante la confección de nuestra investigación hemos tenido la necesidad de consultar una serie de documentos y trabajos para poder completar la información recogida mediante la bibliografía solicitada en bibliotecas, principalmente:

- Biblioteca Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla
- Biblioteca Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla

Los documentos más importantes consultados para la contextualización metodológica de tratamiento y puesta en valor de las pinturas murales han sido fundamentalmente:

AA.VV. (2003): *Principios para la Preservación, Conservación y Restauración de Pinturas Murales* Ratificados por la 14ª Asamblea General del ICOMOS, Victoria Falls, Zimbabwe, octubre de 2003.

DEL PINO DÍAZ, César (2004): *Pintura mural. Conservación y Restauración*, Dossat, Madrid.

FERRER MORALES, Ascensión (2003): *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio (1999): *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid.

MORA, Laura; MORA Paolo; VERNAZA, Clemencia y PHILIPPOT, Paul (2003): *La Conservación de las pinturas Murales*, Universidad Externado de Colombia.



Para poder llevar a cabo una presentación mucho más concisa, enumeramos los archivos consultados durante la investigación en este Trabajo Fin de Grado.

- Archivo General Arzobispado Catedral de Sevilla
- Archivo Histórico de Badajoz
- Archivo Histórico provincial de Cáceres

Por otra parte, ha sido fundamental la consulta del trabajo MUÑOZ TORRADO, Antonio (2003): *El Santuario de Nuestra Señora de Guaditoca, Patrona de Guadalcanal: notas históricas*, Ayuntamiento de Guadalcanal, Sevilla.



## 1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL: ERMITA N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> DE GUADITOCA

FICHA TÉCNICA	
Tipo de obra	Pintura mural
Tema	Religioso
Autor/es	Atribuidas las pinturas murales de la nave y presbiterio a Juan Brieva y su hijo.
Estilo	Barroco
Atribución cronológica	Construida en 1647.
Soporte	Mortero de cal y arena
Técnicas	Pintura mural al fresco con terminaciones y retoques en seco
Orientación	Este-Oeste
Dimensiones	Total superficie del templo. 487m <sup>2</sup> . Dimensiones pintura mural 6,5 x 22,8:148,20 m <sup>2</sup>
Estado de conservación	Deficiente
Municipio/ Provincia	Guadalcanal, Sevilla
Ubicación	
Identificación de las pinturas en el interior de la Ermita	
Fecha de reconocimiento	Se han realizado dos visitas de campo y reconocimiento <i>in situ</i> de las pinturas murales en las fechas: 1 mayo de 2019 y 30 mayo de 2020.

Esquema 1. Identificación pinturas murales Ermita N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> Guaditoca. Elaboración propia.

## 2. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y TÉCNICO MATERIAL

### 2.1. Historia y fundación

La pertenencia de Guadalcanal desde la Edad Media hasta comienzos del siglo XIX a la jurisdicción civil y eclesiástica de la denominada Provincia de León de la Orden de Santiago abarcaba gran parte de la actual Extremadura, determinado su histórica adscripción a la región extremeña hasta que los cambios administrativos de la Edad Contemporánea la incorporaron a Andalucía<sup>2</sup>. De ahí que la vida del santuario de Nuestra Señora de Guaditoca haya tenido un desarrollo diferente al de las demás ermitas de la comarca, por la dependencia de los templos de Guadalcanal de la autoridad religiosa santiaguista que tenía su cabeza visible en el Provisorato de la cercana ciudad de Llerena.

La primera Ermita de la Virgen de Guaditoca se construyó entre los términos de Guadalcanal y Azuaga<sup>3</sup>, en el antiguo camino arriero que comunicaba Andalucía con Extremadura. El origen de la devoción se vincula a la aparición de la imagen de la Virgen en un paraje cercano a un arroyo denominado de la Vega del Encina, por lo que etimológicamente la advocación escogida tendría que ver con el vocablo de raíz “vadi” – río en árabe – y “tdaika”, aludiendo tal vez a las características morfológicas del lugar donde la leyenda ubicaría el milagro de la aparición. Con el paso del tiempo, la devoción a la Virgen fue creciendo y extendiéndose por poblaciones vecinas como Azuaga, Berlanga, Valverde de Llerena y Ahillones, en las que surgieron cofradías que peregrinaban a la ermita de Guaditoca<sup>4</sup>.

En el siglo XVII y bajo el mecenazgo de Alonso Carranco de Ortega y su esposa Beatriz de la Rica, se inicia la construcción del templo en el que se trabajaba con seguridad en torno a 1638, concluyéndose posiblemente en 1647 según consta en una lápida situada en la fachada de la propia ermita. El mecenazgo de la familia se centraría en la construcción de la nave principal y del presbiterio, siendo el camarín y la decoración mural costeadas tanto por los devotos de la Virgen como propia Hermandad de N<sup>ª</sup> S<sup>ª</sup> de Guaditoca.

Años más tarde, en 1653 Pedro de Ortega Freire, hijo de Alonso Carranco, desempeñaría el cargo de mayordomo de la cofradía, figurando entre sus logros la concesión de un Jubileo para el Santuario y la fundación de un patronato para asegurar el culto a la imagen titular, adquiriendo su familia en ese acto, la condición de patronos del templo. A partir de entonces, tanto los patronos, como la cofradía de Guadalcanal y las filiales extremeñas, mantuvieron su actividad cultural y se ocuparon del incremento del patrimonio de ornamentos sagrados bajo el impulso económico representado por las limosnas de los fieles y la riqueza generada por la celebración de una feria con carácter anual en las proximidades del Santuario, lo que motivó la construcción de unos portales todavía reconocibles destinados a servir de albergue a los feriantes, y cuya obra inició en 1691 Juan Gordillo, maestro alarife vecino de Zafrá.

El siglo XVIII consolidó la importancia del patronato por parte de la familia Ortega, iniciándose desde entonces un régimen de administración de los bienes y rentas por parte de los Marqueses de San Antonio, que duraría hasta el siglo XIX, en detrimento de las prerrogativas y derechos de la cofradía de Guadalcanal y de las filiales extremeñas. (Rodríguez, 2018).

A finales del siglo XVIII la Ermita sufrió diferentes intervenciones como la construcción del camarín en 1755, la realización del coro y la espadaña entre 1745 y 1755. (Valdivieso, 2016: 345). En 1792 el Ayuntamiento de Guadalcanal consiguió ser nombrado administrador del santuario de Guaditoca. En el mismo año se trasladaría la feria a la villa, restando la asistencia de mercaderes, feriantes, romeros y cofrades y anunciando el declive de la devoción en el siglo XIX. Las desamortizaciones decimonónicas y el desinterés de los patronos, junto con la extinción de las cofradías fueron reduciendo la que fue devoción comarcal a un ámbito estrictamente local<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> “Apuntes histórico-artísticos sobre la ermita de nuestra señora de Guaditoca”, publicado en <http://guadalcanalfundacionbenalixa.blogspot.com/2013/10/apuntes-historico-artisticos-sobre-la.html>. Consultado el 11-07-2020.

<sup>3</sup> MUÑOZ TORRADO, Antonio (1918): *El Santuario de Nuestra Señora de Guaditoca, Patrona de Guadalcanal: notas históricas*, Sevilla. (Reedición, Ayuntamiento de Guadalcanal, 2003).

<sup>4</sup> HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador (2004): “El patrimonio monumental de Guadalcanal a través de la historiografía artística: aproximación bibliográfica”, Feria y Fiestas de Guadalcanal, pp. 171-188.

<sup>5</sup> Así lo recoge la refundación de la hermandad de Guadalcanal, con la aprobación de sus nuevos estatutos por el Consejo de las Ordenes Militares el 14 de abril de 1863.

La historia del Santuario durante los primeros años del S.XX es bastante menos prolija en sucesos y apenas se citan intervenciones de mantenimiento puntual relativos a trabajos de consolidación y refuerzo, tal y como registra el año 1913 cuando tuvo lugar una de las primeras restauraciones consistente en la colocación en el interior de nueva solería, zócalos de azulejería y otros trabajos de acondicionamiento. Con posterioridad a estos años, la Ermita sería intervenida en pocas ocasiones, ciñéndose al mantenimiento exterior con motivo de humedades y respuesta a las labores de sacristía como la adicción de un cuerpo lateral, siendo su construcción más reciente en tiempo y forma. En cuanto al interior, se reconocen repintes posteriores a 1936 así como encalados en partes muy concretas del sotocoro, siendo la iluminación y la ventilación los factores más importantes responsables de las intervenciones detectadas en los últimos años.

Hoy día Guaditoca es escenario de un rico programa ritual y festivo, centrado en la celebración de dos romerías anuales. La primera tiene lugar el último sábado de abril para traer la Virgen al pueblo, vestida de pastora. Tras pasar la imagen la primera noche en la iglesia del convento del Espíritu Santo, es trasladada a la parroquia de Santa María de la Asunción. En este templo tendrá lugar a finales de agosto o comienzos de septiembre la función principal, que se celebra el tercer día de la feria del pueblo, seguida de la procesión de la Virgen hasta el real de la feria y regreso a la parroquia. El ciclo festivo finaliza cuando el último sábado de septiembre se lleva la Virgen desde la parroquia al citado convento del Espíritu Santo, para el siguiente domingo volver a su santuario.

Es importante que nos detengamos en la descripción, aunque sea de manera sintética, de la importancia que representa la fiesta y el entorno de la Ermita para conocer los elementos que le dan sentido y significancia. No podemos olvidar que este patrimonio religioso queda vinculado a otro mucho más complejo, como es el patrimonio inmaterial que contribuye y confiere un valor incalculable de nuestro patrimonio cultural. El camino hacia la Ermita y la veneración de la imagen de la virgen constituye parte imprescindible para entender el valor tanto simbólico como patrimonial tanto de la Ermita como de su programa iconográfico. En este camino son ocho las cruces que existen y que forman parte del reconocimiento patrimonial inmaterial que da significado a la religiosidad de la Ermita de Guaditoca<sup>6</sup>.

De manera sintética debemos mencionar la primera de las cruces, la **cruz de la Aparición** que está junto al arroyo Guaditoca y donde, según la leyenda local, fue el lugar donde se apareció la Santa a un pastor que cuidaba de su rebaño de ovejas. La segunda cruz se encuentra a la entrada del recinto de la ermita. Se trata de una **segunda cruz** con una hornacina que, probablemente, sería utilizada para depositar los presentes que regalaban a la Virgen. La tercera es la **cruz del Aceite** cuya denominación histórica alude a la tradición por los arrieros que conducían el aceite a Extremadura de depositar algo de aceite para poder encender las lámparas y de esta forma, mantener permanentemente iluminada la imagen de la Virgen. La **cruz de la Barita** es la cuarta cruz, cuya denominación terminológica responde a la zona minera donde se encuentra. Antiguamente, en este punto se celebraba “el encuentro” de la Virgen con el Niño Bellotero cuando se llevaba la imagen del pueblo a la ermita (romería de septiembre). En esta cruz esperaba el Niño, que venía de Valverde de Llerena (Extremadura) de donde era patrón, encontrándose allí con su Madre procedente de Guadalcanal.

A partir de aquí, el Niño iba delante y la Virgen detrás hasta la ermita. En “la traída” al pueblo (romería de abril), el recorrido se hace a la inversa, haciéndose la despedida en la cruz de la Barita, acompañando cada grupo de fieles y romeros a su imagen en la vuelta a sus respectivas poblaciones. La quinta es la **cruz de Alcornocosa** a la orilla del camino. En este lugar se efectúa una parada corta. La siguiente cruz es la **cruz de Buenavista**, y es uno de los hitos más antiguos del camino donde se suele parar más tiempo para dar descanso a las caballerías. La **cruz del Cruce** se encuentra cerca de la anterior y es la más reciente de todas, junto a la carretera de Guadalcanal a Llerena, donde parte el camino hacia el santuario. La última cruz, octava del camino y la más próxima a la villa es la **cruz del Puerto**. Situada en uno de los pasos de montaña que comunican Andalucía con Extremadura a través de Sierra Morena (puerto de Llerena)

---

<sup>6</sup> Para más información consultar RODRÍGUEZ MÁRQUEZ, Rafael (2018): *Guadalcanal, un pueblo en la memoria*, Diputación de Sevilla, Sevilla.

## 2.2. Estudio sobre el inmueble/continente de la obra

El inmueble, original de la Ermita N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Guaditoca es de planta rectangular, con una única nave de orientación suroeste cubierta por bóveda de cañón con lunetos, coro alto a los pies y cabecera de planta cuadrada cubierta con una cúpula de media naranja. Exteriormente la ermita se encuentra encalada en todo su perímetro y una vez en su interior, el encalado actual continúa hasta el nivel de arranque de las pinturas murales diseñadas a lo largo de toda la bóveda de medio cañón, así como en lunetos laterales y cúpula central.

Las pinturas murales conservada en la Ermita de Guaditoca están atribuidas al maestro de Llerena Juan Brieva<sup>7</sup>, quien las ejecutaría a finales del primer tercio del siglo XVIII ayudado por su hijo una vez finalizada la reconstrucción de la bóveda en 1728. No obstante, y tras una búsqueda de documentación y consulta de fuentes directas, no hemos podido encontrar ningún documento que certifique dicha atribución ni arroje mayor información sobre dicho autor vecino de Llerena, por lo que deducimos además que, tanto por las variedades de estilos como de elementos de carácter figurativo representados en la pintura mural de la Ermita, fueron varios los artistas que trabajaron en la obra. Durante los trabajos de campo realizados en el transcurso de la presente investigación<sup>8</sup>, determinamos la inexistencia de huellas tanto de puntadas y jornadas como de pequeños alveolos producidos por posibles punzones necesarios para trasladar el dibujo al mortero fresco<sup>9</sup>, deduciendo tras la comprobación in situ, que las pinturas fueron realizadas empleando una técnica de pintura al fresco con terminaciones en seco<sup>10</sup>.

- **ESTRUCTURA:** El inmueble original es de planta longitudinal de una única nave, la cual se encuentra encalada en su interior hasta el nivel de arranque de las pinturas murales y exteriormente en todo su perímetro. Tras el altar mayor encontramos el retablo donde se colocaría a la Virgen y un pequeño camarín, encalado hasta el cupulín. La Ermita ha sufrido añadidos en el cuerpo lateral derecho para dar respuesta a labores de sacristía, siendo su construcción más reciente en tiempo y forma.

- **ORIENTACIÓN:** suroeste.

- **ACCESO:** Para acceder a su interior, encontramos un primer cuerpo cuyo frente presenta tres arcos de medio punto, cuyos paramentos están encalados en el interior y exterior. Dicho espacio intermedio a modo de nártex está cubierto con techumbre de madera y cubierta de teja curva, Una vez en su interior se pueden observar las pinturas mencionadas de forma ininterrumpida en sus cuatro paramentos.

- **UBICACIÓN DE LAS PINTURAS EN EL INTERIOR DEL INMUEBLE:** La propia Ermita es la que da cobijo a las pinturas murales que se reparten a lo largo de toda la bóveda de medio cañón, así como en la bóveda semiesférica no del todo regular que se alza en el crucero. También encontramos pinturas murales en lunetos laterales alternados desde los pies de la Ermita hasta el mismo crucero.

- **TECHUMBRE:** La cubierta se compone estructuralmente de vigas de madera, que soportan las bovedillas creando una techumbre de teja curva a dos aguas.

- **APERTURA AL PÚBLICO:** El horario que el templo desarrolla de 10:00 horas a 12:00 horas el último domingo de mes. Durante la semana el templo permanece cerrado, pudiéndose visitar previa solicitud y consulta con la Hermandad. Durante el período de pandemia COVID los horarios se han visto modificados a consecuencia de las restricciones en los lugares de culto.

---

<sup>7</sup> Las fuentes manejadas para el desarrollo de este apartado de la investigación han sido de variado origen y acceso, destacando la bibliografía específica sobre Guadalcanal, entre la que seleccionamos BAGO Y QUINTANILLA, Miguel (1932); DE LA PRADA ESPINA, Diego Luis (1992); HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador (2004); MORALES, Alfredo José; SANZ, María Jesús; VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel (1981); MUÑOZ TORRADO, Antonio (2003); RODRÍGUEZ MÁRQUEZ, Rafael (2018); TEJADA VIZUETE, Federico (1995); VILLA NOGALES, Fernando de la, MIRA CABALLOS, Esteban (1994).

<sup>8</sup> Trabajo de campo realizado por la autora para el desarrollo de la presente investigación en el desarrollo de la asignatura de Trabajo Fin de Grado C+R de la US.

<sup>9</sup> Dichas formaciones en escama con forma de conchas delatarían una pintura secada con aglutinante como indicador de una pintura en seco. Autores como Teófilo describieron en su tratado una manera de pintura a la cal sobre muro seco, utilizada en la Edad Media, a la que según sus propias palabras se debía acabar con el mortero ya seco, con temple al huevo, sobre todo en la pérdida de intensidad en las sombras. Theophilus, 1979: p. 28.

<sup>10</sup> En este proceso deberían comprobarse la realidad de la puesta en práctica de los contenidos teóricos, realizando análisis más específicos con el fin de determinar el tipo de aglutinante con los que se ha podido terminar, así como los diferentes grosores de la capa de mortero. Junto a ello además sería necesario acompañar la toma de datos in situ de una serie de estudios científicos más completos como estratigrafías, difracción de RX y Cromatografías, cuyos resultados ayudarán en la comprobación de la técnica de ejecución referida, aportando datos más exactos y necesarios para la futura intervención y conservación de las mismas.

DATOS TÉCNICOS INMUEBLE	
<b>Referencia catastral</b>	41048A022000110000ZD
<b>Entorno</b>	Agrario
<b>Tipología</b>	Iglesia de una sola nave de planta rectangular con tres tramos y cabecera cuadrada con camarín. Posee coro y espadaña. Cubierta de medio cañón con arcos fajones y lunetos que sobre la capilla mayor cierra con una bóveda semiesférica.
<b>Dimensiones</b>	Total superficie del templo 487m <sup>2</sup> . Dimensiones pintura mural 6,5 x 22,8: 148,20 m <sup>2</sup> .
<b>Superficie parcela</b>	43.156 m <sup>2</sup> .
<b>Superficie construida</b>	487 m <sup>2</sup> .
<b>Cronología</b>	Construida en 1647 (y bendecida en 1649).
<b>Ampliaciones y Evolución</b>	En 1718 se le añade el camarín por alarifes de Llerena (Alonso González y Antonio José González, y Manuel Fernández, de Guadalcanal) En 1728 se construye la bóveda de la iglesia, el coro y la espadaña. (Agustín de Robles, maestro mayor de obras del Cabildo de la ciudad de Llerena) Del siglo XVIII es la vivienda aneja en cuyo arco de acceso posee el escudo de armas de los Castilla y Porras. Entre 1845 y 1855 se construye el coro y el campanario.
<b>Técnica constructiva</b>	Base de mortero de cal y arena
<b>Cimentación</b>	Argamasa de cal
<b>Muros y soportes</b>	Fábrica de mampostería de ladrillo.
<b>Forjados</b>	Madera
<b>Cubiertas</b>	A dos aguas. Teja cerámica árabe
<b>Revestimientos Original</b>	Mortero de cal. Sería necesario realizar un estudio técnico material para describir con detalle la composición material y características constructivas tanto del muro como de los morteros empleados, aunque por fechas se prevé mortero de cal y arena, pues hasta mediados del XVIII no se emplearían los morteros de yeso.
<b>Carpinterías</b>	Madera
<b>Restauraciones y obras de mantenimiento</b>	La iglesia se restauró por última vez en 1913 aunque ha sufrido obras de mantenimiento a lo largo de las últimas décadas, así como encalados en interior y exterior.
<b>Planta del Inmueble</b>	

Esquema 2. Datos técnicos del Inmueble. Elaboración propia.

## 2. 3. Identificación Iconográfica

La distribución de las pinturas en el interior de la Ermita se logra a partir de la división del recorrido longitudinal de la nave por tres arcos de medio punto decorados con figuras geométricas y *candelieri*, que generan el diseño de cuatro escenas entre los espacios intermedios. También encontramos pinturas murales en lunetos laterales alternos desde los pies de la Ermita hasta el mismo crucero donde se enmarcan las pinturas en el presbiterio a partir de los arcos formeros. La decoración floral se extiende por los arcos fajones que separan los tramos principales donde se imitan decoraciones de *candelieri* a modo de yeserías blancas sobre fondo oscuro, entre los que se esconden grutescos, cabezas de querubines, ángeles músicos y motivos simbólicos como la estrella de ocho puntas y el monograma de Jesús (IHS). Tras el altar mayor encontramos el retablo donde se colocaría a la Virgen y un pequeño camarín, actualmente encalado hasta el cupulín.

Como podemos comprobar en el siguiente análisis, el discurso teológico escogido para las pinturas murales del conjunto ensalza **la imagen de la Virgen y remarcan el valor de la Ermita como templo dedicado a la advocación mariana**. En el programa tienen presencia además escenas del Antiguo Testamento como el *Juicio de Salomón*, elementos profanos como las *Cuatro Estaciones*, las *Alegorías de las Virtudes Cardinales* y Teologales, así como una galería hagiográfica en la que se alternan *apóstoles* y diversos *santos* que guardarían relación directa con las escenas centrales.

En líneas generales, en esta investigación establecemos una hipótesis de lectura donde la **Virgen es la protagonista**. A lo largo del recorrido longitudinal comenzando desde los pies hasta la cabecera de la Iglesia, vamos atendiendo a diferentes representaciones entre las que destacan las virtudes teologales, cardinales y santos cuya vinculación con la Virgen queda recogida en los Evangelios. La representación de las Letanías Lauretanas y la figura de Dios Padre como centro del Universo cierra la composición donde se enmarca la Ascensión de la Virgen. Las escenas se distribuyen enmarcadas por decoraciones con motivos florales y grutescos en los nervios, además de rosetones en la parte alta.

Comenzando un análisis detallado del programa iconográfico, descubrimos en el **primer tramo** de bóveda del sotocoro la representación de la *Virgen con un cáliz* en el centro, junto a cuatro imágenes que aluden a las *Virtudes Teologales*<sup>11</sup> figurando la *Fe* en la clave, la *Esperanza*<sup>12</sup> en el luneto del lado del Evangelio, y la *Caridad*<sup>13</sup> en el de la Epístola. Junto a ellas, otras cuatro representaciones de ángeles que identificamos como alegorías de *Fortaleza*, la *Abundancia*, la imagen de un Ángel con una Palma como símbolo de la *victoria celestial* y un *Ángel* con una llave símbolo de la custodia. El mensaje que se puede interpretar en este tramo alude a la representación de la Eucaristía y la Fe entre virtudes como llave de Salvación.

En el **segundo tramo** de la bóveda aparece la imagen de la Virgen como *Mater Dolorosa* con los siete puñales clavados en su corazón junto a las *Virtudes Cardinales*<sup>14</sup> interpretadas como matronas romanas fuertemente influenciadas por la iconografía de Cesare Ripa. De esta manera, la *Templanza*<sup>15</sup> aparece representada como una mujer que sostiene en su mano derecha una rama de palma al mismo tiempo que en su mano izquierda empuña una espada. La alegoría de la *Fortaleza*<sup>16</sup> aparece representada por una mujer que porta una columna rota, mientras que en el lado de la Epístola encontramos a la *Justicia*, que sostiene una espada con su mano derecha y una balanza con la izquierda. La figura que resta simboliza la *Prudencia*, representada como una mujer que nos enseña tanto el espejo como las serpientes enroscadas en su brazo.

En los lunetos de este tramo se representa a *San Isidoro*<sup>17</sup> y a *San Agustín* de manera que su lectura queda completa con la imagen del luneto circular izquierdo donde aparece *San Ildefonso*<sup>18</sup> y el milagro del encuentro con la Virgen. En el luneto circular derecho

<sup>11</sup> Las virtudes teologales se corresponden con los hábitos que Dios infunde en la inteligencia y en la voluntad del hombre para con Dios Son la Fe, la Esperanza y la Caridad.

<sup>12</sup> Ripa, 2007a: 355-356.

<sup>13</sup> Ripa, 2007a: 162-163.

<sup>14</sup> Las virtudes cardinales son virtudes morales de conducta, enunciadas en el contexto de la tradición filosófica clásica por Platón que ejercieron gran influencia sobre el pensamiento posterior del cristianismo. Sobre ellas gira y descansa toda la moral humana: La Prudencia, La Justicia, La Fortaleza y La Templanza. En el Antiguo Testamento encontramos el libro de la Sabiduría (Sab.8,7) que señala: "Y si amas la Justicia, los frutos de la sabiduría son las virtudes, porque ella enseña la Templanza y la Prudencia, la Justicia y la Fortaleza, las virtudes más provechosas para los hombres en la vida".

<sup>15</sup> Ripa, 2007b: 353-354.

<sup>16</sup> Ripa, 2007a: 440.

<sup>17</sup> San Isidoro de Sevilla fue reconocido como doceno "Doctoris Ecclesiae universalis" por el papa Inocencio XIII, el 25 de abril de 1722. Entre las obras que de él nos restan, destacamos las referidas a obras de moral. Se interesó por la conversión de los judíos, fundó escuelas, edificó fuera de la ciudad un monasterio, donde sometió a los estudiantes a una rigurosa disciplina, y gracias a su empuje se inició en España un movimiento intelectual cuyo centro fue Sevilla. Para más información consultar: "San Isidoro", Enciclopedia de la Religión Católica, Barcelona 1953, tomo 4, columna 607.

<sup>18</sup> Como referencia más directa para la lectura iconográfica puede consultarse la obra de Juan Pantoja de la Cruz *Imposición de la casulla a San Ildefonso* de 1603.

se representan *dos ángeles trompeteros* que flanquean un óculo. Tanto San Isidoro como San Agustín, ambos padres de la Iglesia, destacan por sus enseñanzas teológicas y marianas en latín. El aporte mariano de San Isidoro de Sevilla fue su consideración de María como *Mater Ecclesiae ut Mater Capitis*, esto es Madre de la Iglesia por ser Madre de Cristo: “La Iglesia reclama la presencia de María. María, Madre de Jesucristo, es Madre de Dios, Madre de los cristianos, Madre de Misericordia, Madre en el orden de la gracia, Madre de los vivientes y Madre de la Iglesia”.

En el caso de la Orden Agustiniense asume la devoción a la Virgen María como una de las referencias más directas de las órdenes mendicantes. La aparición de la Virgen y la imposición de la casulla a San Ildefonso se convertirán en pasajes históricos que motivarán tras el Concilio de Toledo la celebración de la festividad en honor a la Virgen para perpetuar su memoria. El evento aparece documentado siglos después en el *Acta Sanctorum* (1658) como el Descendimiento de la Santísima Virgen y de su Aparición. Dicho reconocimiento mariano se tornó popular entre los católicos a partir de entonces. Junto a ello debemos señalar el tratado de San Ildefonso sobre “La virginidad perpetua de Santa María”.

En el **tercer tramo** de bóveda encontramos las *Cuatro Estaciones del año* representadas a través de cuatro figuras femeninas. En el lado de la Epístola aparecen por un lado la *Primavera* retratada como una mujer rodeada de flores y cestos con frutos, y por otro lado el *Otoño* con la cartela que reza “EL TIEMPO DE LA/AS UBAS”, representado por una mujer que sostiene un racimo de uvas entre sus manos. En la nave del Evangelio se representa la figura del *Invierno* como mujer guerrera situada en un interior, mientras que el *Verano* lo caracteriza una mujer portando una corona de espigas sobre su cabeza en un campo de trigo. Las escenas más cercanas al presbiterio ofrecen además una interpretación muy relacionada con el mensaje Eucarístico, pues si el *Otoño* se identifica con las uvas como sangre de Cristo, a este lo acompaña un ángel portando un cáliz. La representación del *Verano* puede asociarse al pan obtenido del trigo como referencia al cuerpo de Cristo, mensaje que se refuerza con la representación de los ángeles que acompañan la escena portadores de hoces y espigas.

En los lunetos de este tramo aparecen las representaciones de *San Fernando* en el lado del Evangelio y *San Andrés* en el lado de la Epístola. A un nivel inferior en el mismo tramo, encontramos en el lado izquierdo un luneto con dos alegorías femeninas, la primera portando paleta y pinceles representa el *Arte de la Pintura* y la segunda con una trompeta en sus manos como símbolo de la *Fama*. Junto a estas, quedan dos figuras aún por identificar. En la parte superior derecha se representa el Escudo del Reino de España junto a un caballero que porta el emblema dominico y un ángel con una cartela apenas legible.

Las imágenes escogidas para el **Coro alto** aluden a la representación simbólica y profana de los *Cuatro puntos cardinales*, también llamados “las cuatro partes del mundo”, y que constituyen un modelo iconográfico reconocible desde la Edad Media hasta el siglo XVIII donde el arte religioso estaba influenciado por la tradición común de unir símbolos clásicos, de corte pagano, junto a otros de tradición cristiana e incluso otros de origen esotérico. Su significado se vincula a la idea de los cuatro ríos del Paraíso recogidos por el Génesis donde aparecen los cuatro torrentes que brotan del pie del árbol de la vida, cuyas direcciones marcaban los puntos cardinales (Vilches, 2011: 118). En todas las imágenes, la figura femenina es siempre la misma, simbolizando en los cuatro puntos cardinales los emblemas señalados: para la representación del Occidente (el Oeste) ropajes occidentales, cuando luce un atuendo de corte oriental con vestimentas de la India simboliza el Oriente (el Este) viste una especie de chilaba, cuando simboliza el Sur, una especie de atuendo guerrero de corte teutón cuando simboliza el Norte.

Tanto “los cuatro ríos del Paraíso” como “los cuatro puntos cardinales” venían a simbolizar en el arte religioso el poder de Dios que alcanza Norte, Sur, Este y Oeste, y que no tiene límites. Una especie de microcosmos simbólico, donde de forma alegórica cabía todo el universo. Estas cuatro partes del mundo están personificadas como figuras femeninas y aparecen en el arte de la Contrarreforma y posteriormente, sobre todo en las iglesias jesuíticas, sirviendo como recordatorio de la difusión universal de la Iglesia Católica. Algunas veces aparecen prestando homenaje a la figura de la Fe y recibieron forma definitiva en la iconología de Cesare Ripa, siendo un modelo muy repetido por los artistas de comienzos del siglo XVII.

En nuestro caso, se representan cuatro figuras femeninas vestidas de manera elegante y reconocibles gracias a las cartelas e inscripciones dispuestas en los pies de cada una de ellas en alusión a los puntos cardinales y a localizaciones geográficas concretas. La figura que representa el *Occidente* señala en este caso la caída del sol y se acompaña de animales relacionados con la noche, como son la lechuza y los murciélagos. Debajo de su representación aparece la siguiente leyenda: “EL OZIDEN/TE PARTE DE ES/PAÑA”. Junto a ella otra figura femenina podría simbolizar Europa al incluir la siguiente referencia epigráfica: “EL

SETEN/TRION PARTE/ DE FRANCIA” señalando la dirección del Norte representado con un paisaje de montañas, quizás en alusión a los Pirineos.<sup>19</sup> En la parte de la Epístola se representa a la izquierda una referencia a *Oriente* personificada en una mujer vestida con prendas exóticas que sujeta un incensario tal vez de perfumes al mismo tiempo que se acompaña de un elefante. Al fondo de la escena parece amanecer al tiempo que vemos a un gallo que indica la salida del sol. La inscripción señala: “EL/ORIENTE/TURQUIA”. Este microcosmos simbólico completa su lectura con las dos figuras frontales simbolizadas en la personificación de *África* y la representación de *Asia* como una mujer que porta una sombrilla en un paisaje desértico donde identificamos un obelisco propio de Egipto y posiblemente un monje dominico. Las cartelas que acompañan las figuras son imperceptibles al desdibujarse en el primero de los casos, y en el segundo, permanecer oculto tras un encalado.

En este punto de análisis es importante destacar la relación que poseen estas imágenes con las pinturas murales de la Ermita N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> del Ara identificadas en la cercana población de Fuente del Arco y situadas en una misma posición a nivel formal. Entre ambas representaciones se evidencian notables similitudes que refuerzan nuestra hipótesis de lectura iconográfica. No significa tanto que fueran los mismos autores los que trabajaron en ambos santuarios, como que las fuentes iconográficas de las que parten fueran las mismas, al menos en cuanto a las pinturas del primer tramo donde se alude a las cuatro partes del mundo. Dichas representaciones elaboradas al temple en el caso de la Ermita del Ara están datadas en el XIX, mientras que las pinturas murales de Guaditoca están fechadas en el XVIII, de ahí la importancia en cuanto a su formulación y posibilidad de convertirse en un elemento de referencia y modelo posterior.

Este microcosmos representado se acompaña de dos lunetos, (uno de ellos oculto y por tanto desconocido). En el que mejor se conserva se reconoce a *San Buenaventura*, de la orden de los Franciscanos cuyo papel e importancia fue vital en la predicación de la palabra de Dios, desde España y la evangelización. La mariología de san Buenaventura es de indole bíblica y cristológica: María Madre de Cristo, mediadora de todas las gracias que brotan de la redención de Cristo. Su teología se inspira en san Agustín y es el correlato complementario de santo Tomás de Aquino, eminentemente aristotélico y cuya representación sospechamos permanecería bajo las capas de cal que han hecho desaparecer la escena del luneto frontal a este. La interpretación iconográfica por tanto de este primer cuerpo alude a la palabra de Dios por el mundo, pero también a la difusión de la figura de María como madre de Dios y su dominio sobre la inmensidad. Concretamente establecemos una hipótesis de lectura donde la Virgen es la protagonista y las escenas que se distribuyen enmarcadas por decoraciones con motivos florales y grutescos en los nervios, además de rosetones en la parte alta están llamadas a reconocer el papel de la Virgen como madre de Dios y salvadora.

En la **cabecera** de la Ermita se concentra una decoración *a candelieri* muy profusa, que incluye representaciones de cornucopias y florones con frutas y flores unidas mediante alzadas y medallones con representaciones de animales tales como aves, perros, jabalíes, cabras, terneros y caballos.

En el **luneto diseñado por el arco fornero del lado del Evangelio** se representa *El Juicio de Salomón*, siendo además una de las escenas más difíciles de identificar por la cantidad de figuras representadas en la escena además de su delicado estado de conservación. En la imagen reconocemos las columnas salomónicas como marco de un episodio bíblico donde la figura de una mujer agachada en actitud orante oculta su rostro y bendice la que será un ejemplo litúrgico del amor de una madre por su hijo. Dicho episodio identifica de manera directa el valor de conjunto que adquiere en todo momento y hasta el final el programa iconográfico de la Ermita. El culto que le corresponde como Virgen-Madre reconoce su maternidad divina superior a los ángeles y a los hombres, y se convierte en modelo de la Iglesia como Madre de Jesús y de todos los hombres y mujeres, es una figura la de la Virgen que permanece a nuestro lado y nos ayuda y orienta en nuestro camino hacia la patria celestial.

De manera paralela, **en el luneto formado por el arco fornero del lado de la Epístola** aparece representado una escena desértica donde identificamos tres figuras, siendo la más reconocible *María Magdalena*, mientras que a su izquierda aparece un caballero con armadura que señala a otro personaje vestido como pastor una fuente natural o nacimiento de agua. Quizás nos encontremos ante la representación de *Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Horeb*, lo que sí parece más claro es que la fuente empleada para la representación señala el papel del agua como símbolo de Cristo en alusión a la historia de la roca de la que surte el agua

---

<sup>19</sup> En alusión a la lectura: “El tendió el septentrion sobre el vacío y colgó la tierra sobre la nada” (26: 7-8) del Libro de Job, y sería una representación de El septentrion de la Nueva España.



como símbolo de la Esperanza<sup>20</sup>, aunque también podría tener relación con la representación del Antiguo Testamento que preconiza a Cristo como agua que brota donde todos los que beban no volverán a tener sed o en alusión a la Virgen María, fuente de Salvación<sup>21</sup>.

En las **pechinas** que sostienen la cúpula semiesférica, encontramos la representación de los *Cuatro Evangelistas* siguiendo la iconografía más clásica establecida desde el siglo XV, los Evangelistas se representan acompañados de sus símbolos y se ordenan siguiendo un sentido jerárquico, primero San Juan con el águila, segundo San Mateo, símbolo del hombre, tercero San Lucas con el buey y por último San Marcos con el león.

En la **cúpula** se encuentran las representaciones de las *Letanías Lauretanas* y la imagen de *Dios Padre* y el *Espíritu Santo* como centro de un anillo marcadamente irregular. Formalmente la cúpula se divide en ocho paños gracias a la decoración *a candelieri* que organiza las escenas centradas por arquitecturas fingidas y mármoles jaspeados. Siete ángeles refieren con sus atributos los símbolos lauretanos: la torre de David, el Pozo de Aguas Vivas, el Templo de Dios, la Escalera de Jacob, la Fuente de la Sabiduría y el Sol del arcángel San Miguel. Dichas representaciones quedan flanqueadas por dos querubines con instrumentos musicales, mientras que en la parte superior de las escenas se detallan junto a elementos decorativos de carácter mariano como veneras, hojas de palma o estrellas, una serie de jarrones y flores propias de la iconografía mariológica como son los lirios o las rosas.

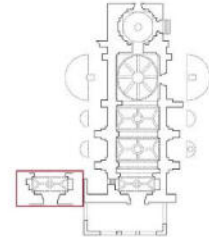
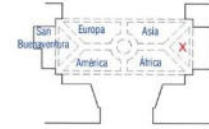
---

<sup>20</sup> Recogido en Antífona de Pascua: "Vi un agua que salía del templo, del lado derecho, aleluya. Y todos aquellos a quienes alcanzó esta agua, se han salvado, y exclaman: aleluya, aleluya" (Salm. 117.1).

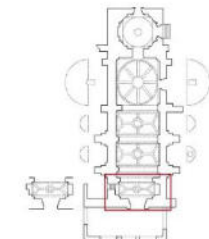
<sup>21</sup> Así lo refieren los textos de la Escritura que se proclaman en honor a la Virgen. El profeta Ezequiel (47 1-9) nos relata por ejemplo la visión profética que tuvo del templo, donde manaba agua viva y con la cual se regaba toda la ciudad, de tal forma que por donde pasaba aquella agua, la tierra se tornaba muy fértil, y así crecían toda clase de frutales, cuyas hojas no se marchitaban, ni sus frutos se acababan; siendo sus frutos comestibles y sus hojas medicinales.

## ESQUEMA ICONOGRÁFICO DE LAS PINTURAS MURALES

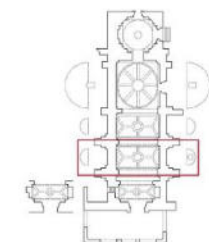
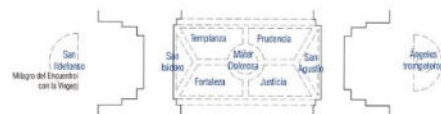
CORO



PRIMER TRAMO - SOTOCORO



SEGUNDO TRAMO



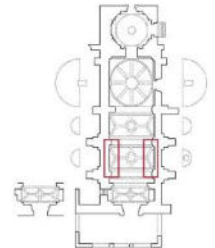
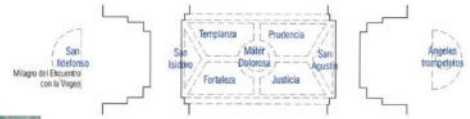
SEGUNDO TRAMO



1 San Isidoro de Sevilla



2 San Agustín



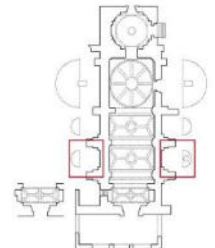
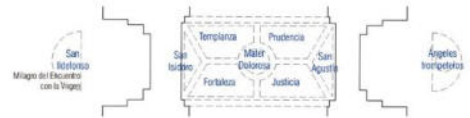
SEGUNDO TRAMO /LATERALES



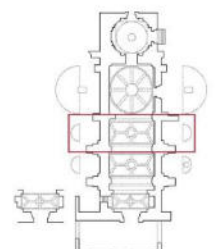
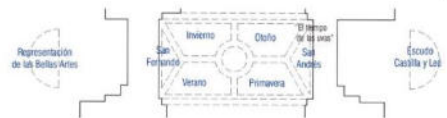
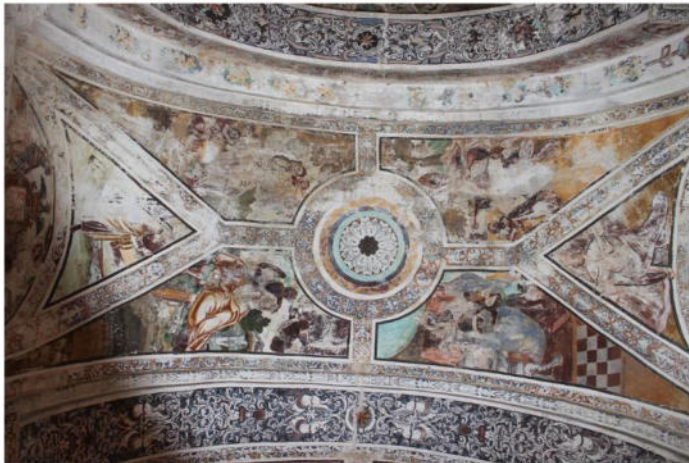
1 San Ildefonso



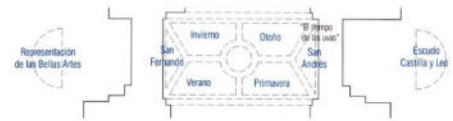
2 Dos Ángeles trompeteros



TERCER TRAMO



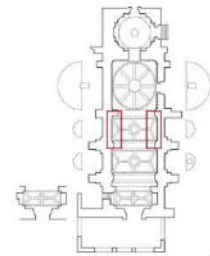
TERCER TRAMO



1 San Fernando



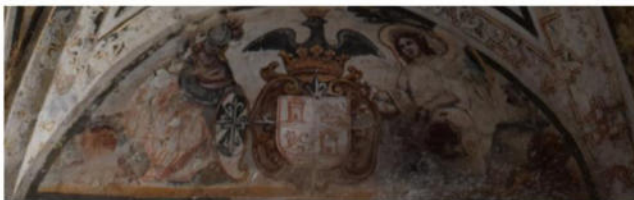
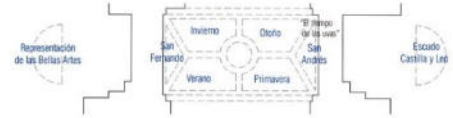
2 San Andrés



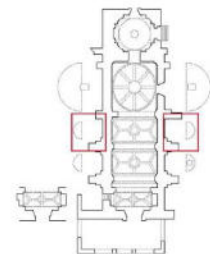
TERCER TRAMO / LATERALES



1 Cuatro figuras entre las que destaca la representación del Arte de la Pintura



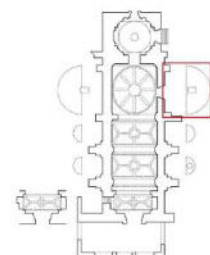
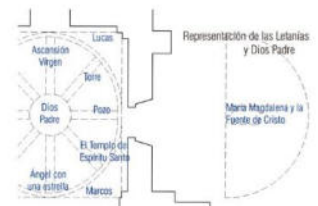
2 Escudo de Castilla y León junto a un caballero y un ángel



CRUCERO / LATERALES



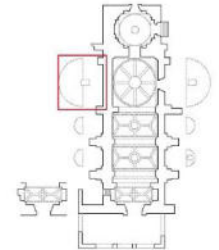
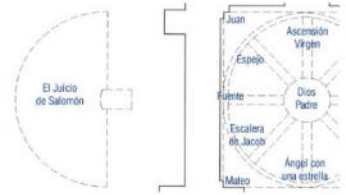
La fuente del agua de la vida (Cristo) y María Magdalena



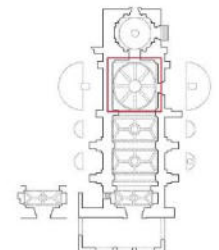
CRUCERO / LATERALES



Juicio de Salomón



CÚPULA CENTRAL



CÚPULA CENTRAL



1. El templo del Espíritu Santo



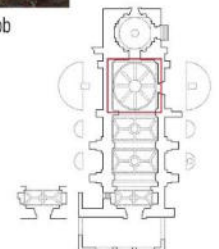
2. El pozo

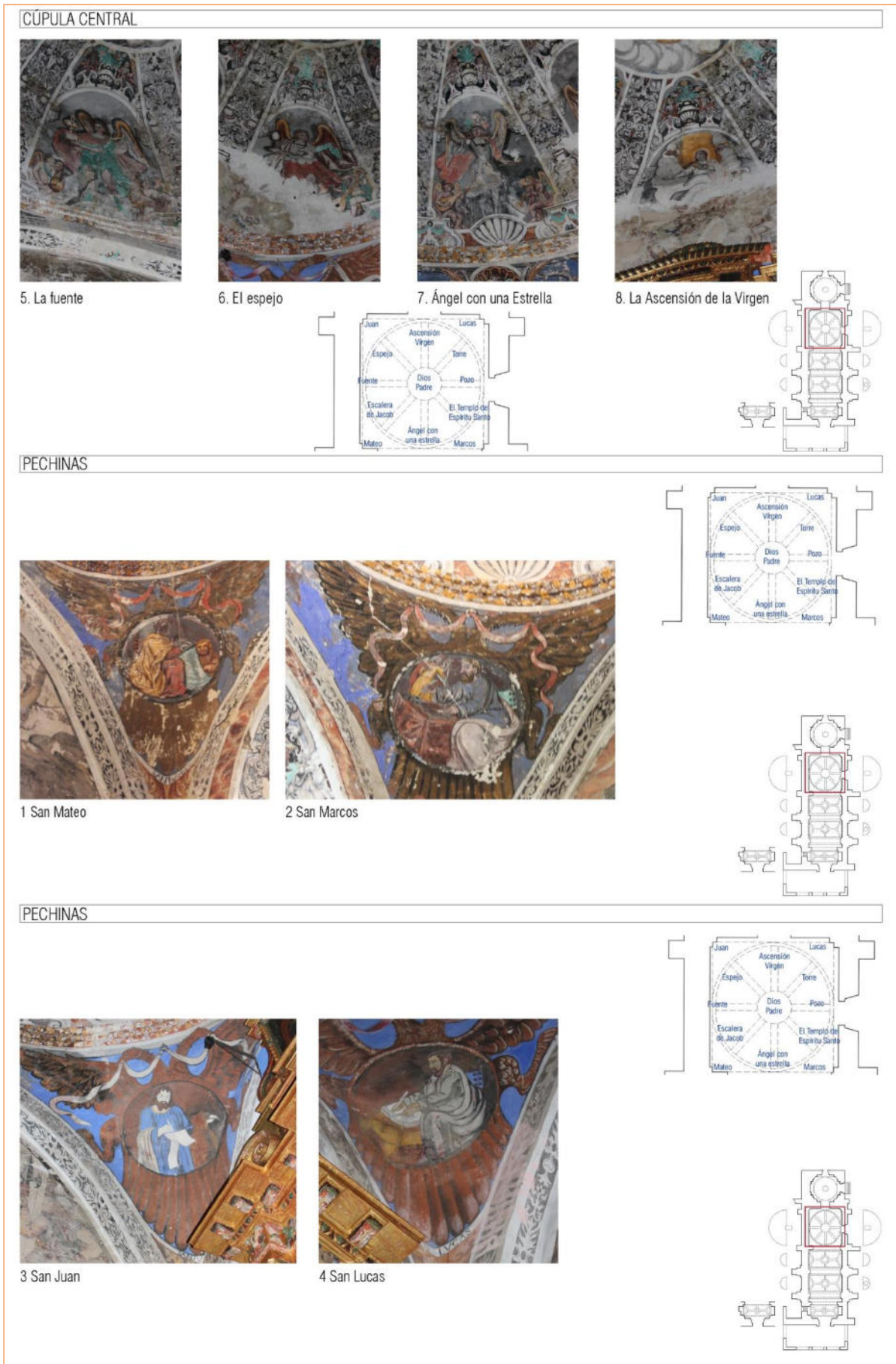


3. La torre

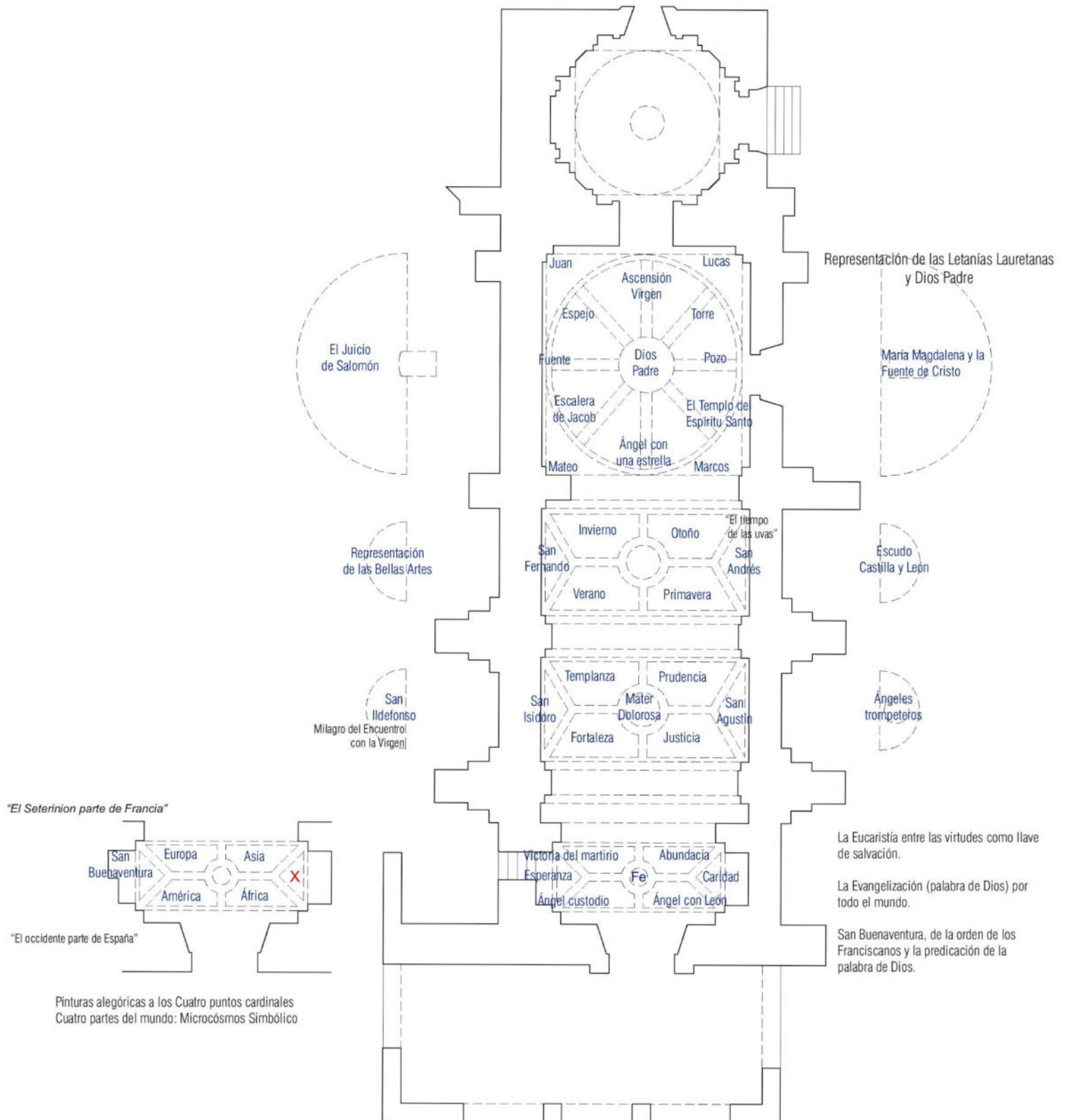


4. La Escalera de Jacob





Esquema 3. Programa iconográfico de las pinturas murales. Elaboración propia.



Esquema 4. Programa iconográfico de las pinturas murales. Elaboración propia.

## COMPARACIÓN ICONOGRÁFICA PINTURAS SOTOCORO ERMITA DE GUADITOCA

Representación de Asia

Representación de África

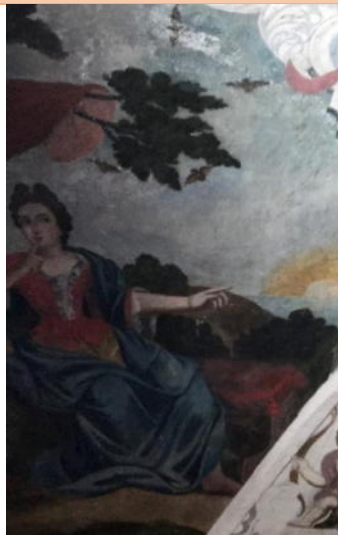
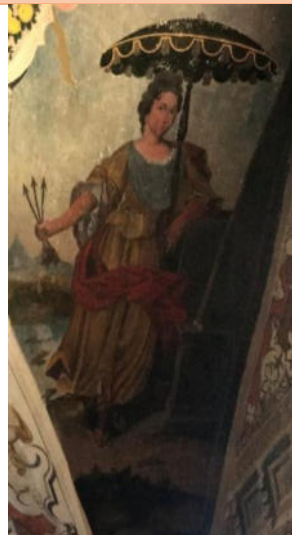
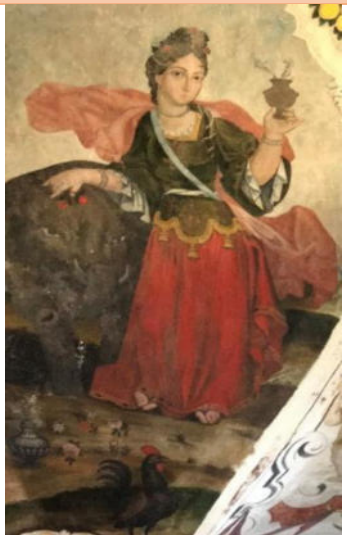
Representación de América

Representación de Europa

### PINTURAS MURALES ERMITA Nª Sª GUADITOCA



### PINTURAS MURALES ERMITA DEL ARA



Esquema 5. Comparación iconográfica de las pinturas del sotocoro de la Ermita de Guaditoca con las pinturas de la Iglesia de la Virgen del Ara. Elaboración propia.



## 2.4. Análisis técnico de las pinturas murales

Tras una primera consulta y conocimiento de los materiales y tratados clásicos sobre pintura mural para reconocer las recetas y explicaciones técnicas que nos pueden aclarar dudas sobre la técnica de ejecución, realizamos una comprobación in situ para determinar de manera organoléptica las características de las pinturas y recoger datos que pudieran ofrecer más información relativa a la técnica de ejecución. Se completaron los exámenes visuales con fotografías de luz rasante y luz ultravioleta.

Como hemos descrito en apartados anteriores, las pinturas murales de la Ermita se encuentran en una posición elevada, cubriendo por completo la bóveda de medio cañón, lunetos laterales y cúpula central. Los zócalos o paramentos verticales están recubiertos de cal, pero consideramos que sería importante realizar catas de limpieza para determinar si también recibieron policromía en algún momento, como sospechamos tras la comprobación en los vanos laterales cuyo intradós aparecen policromados. Dicha circunstancia también la trasladaríamos al camarín y al cupulín.

Tras un primer contacto técnico e histórico con los tratados y la bibliografía específica sobre pintura mural, debemos señalar que la pintura al fresco ofrece una textura aterciopelada y transparente, que intentamos reconocer en las pinturas murales de la Ermita, con el objetivo de determinar si se trata de un fresco puro o mixto o por el contrario es una pintura al temple aplicada en seco, comprobamos con luz rasante, si existían huellas tanto de las puntadas y jornadas como de los pequeños alveolos producidos por los punzones usados para trasladar el dibujo al mortero fresco. Sin embargo, y teniendo en cuenta que a veces la preparación de la pintura al fresco no deja huellas identificables en la superficie, en nuestro análisis apreciamos detalles importantes como que la capa pictórica aparece craquelada en determinados puntos muy evidentes. Dichas formaciones de escama en conchas delatarían una pintura secada con aglutinante como indicador de una pintura en seco.

En esta línea definimos como “técnica a seco” aquellas técnicas pictóricas que se ejecutan sobre mortero de cal y arena o encalado seco, donde los pigmentos pictóricos se mezclan con un aglutinante antes de ser aplicados en el revoco. De esta manera, la técnica a seco puede llegar a ser temple u óleo. La palabra temple proviene del término latino *temperare*, que significa “mezclar en la justa proporción”. La técnica del temple es una mezcla de un aglutinante y un pigmento, ya sea acuoso o en emulsión que se fijan al secarse. Los principales aglutinantes son caseína, cola animal, huevo, y determinadas resinas o gomas vegetales.

Autores como Teófilo describieron en su tratado una manera de pintura a la cal sobre muro seco, utilizada en la Edad Media, a la que según sus propias palabras se debía acabar con el mortero ya seco, con temple al huevo, sobre todo en la pérdida de intensidad en las sombras<sup>22</sup>: “Cuando se realicen figuras o imágenes de otra clase sobre un muro seco, inmediatamente este muro debe ser mojado con agua hasta que no esté del todo empapado. Sobre lo mojado se aplicarán todos los colores que puedan estar sobrepuestos. Estos colores deben estar todos mezclados con cal y deben secarse con el muro para que puedan adherirse”.

Como conclusión, determinamos que las pinturas murales de la Ermita están realizadas empleando una **técnica de pintura al fresco con terminaciones en seco**. Se podría decir que su técnica de ejecución ha podido consistir por nivelar el muro con el *arricio*, cuyo muro podría componerse de ladrillo. Suponemos que trabajó con el fresco auténtico, que tradicionalmente consta de 1 vol. de cal + 3 vol. de arena, dejando un grosor de 2 cm a 1.5cm. Posteriormente se aplica un segundo mortero que se compondría de 1 vol. de cal + 2 vol. de arena, donde se realiza la sinopia para luego colocar el tercer mortero e ir trabajando por jornadas. El tercer mortero se denomina *intónaco* y puede constar de 3 a 5 mm. Este mortero se compone de 1 vol. de cal y 1 vol. de arena fina.

No obstante, para comprobar la realidad de la puesta en práctica de los contenidos teóricos descritos, tendríamos que realizar análisis más específicos con el fin de determinar el tipo de aglutinante con los que se ha podido terminar, así como los diferentes grosores de la capa de mortero. Junto a ello además sería necesario acompañar la toma de datos in situ de una serie de estudios científicos más completos como estratigrafías, difracción de RX y Cromatografías, cuyos resultados ayudarán en la comprobación de la técnica de ejecución referida, aportando datos más exactos y necesarios para la futura intervención y conservación de las mismas.

<sup>22</sup> THEOPHILUS (1979): *On divers arts: the foremost medieval treatise on painting, glassmaking and metalwork*, New York, Dover, p. 28.

DATOS TÉCNICOS ESTRATO POLÍCROMO	
Características materiales	Decoración pictórica que cubre el interior de la bóveda principal, paramentos verticales semicirculares, interior de óculos y lunetos, así como la cúpula central.
Cronología	Entre 1739 y 1741.
Técnica ejecución	Para la decoración arquitectónica se emplearon tintas planas de textura suave. En la decoración figurativa se pueden apreciar pinceladas, llegando a un cierto empaste en las zonas más trabajadas como los rostros de los personajes. Fresco con terminaciones en seco.



Toma de datos in situ con luz ultravioleta. Lourdes Royo

Esquema 6. Datos técnicos estrato policromo Ermita Nª Sª Guaditoca. Lourdes Royo. 2020

## 2.5. Estudio sobre los factores medioambientales y lumínicos

Es necesario realizar un análisis detallado sobre las características del entorno. Información sobre el sitio y los alrededores para determinar la situación estratégica del inmueble en relación a los puntos referenciados como cruces de camino y fuentes naturales de agua. Su vinculación con estos elementos es prioritaria y deben entenderse como unidad y conjunto. En este sentido, la reciente construcción habilitada para la Hermandad complica la relación con una de las paradas que realiza la Virgen en la procesión, siendo recomendable un nuevo diseño o eliminación de dichas estructuras.

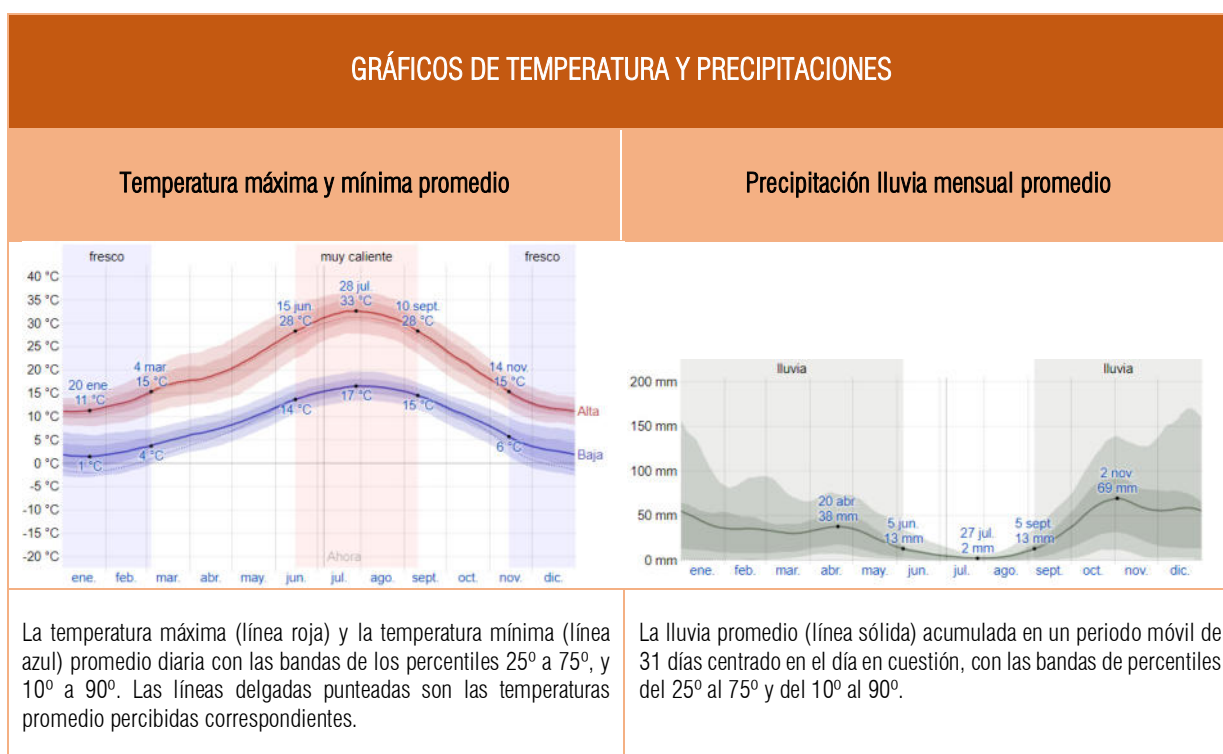
En Guadalcanal, los veranos son cortos, muy calientes, áridos y mayormente despejados y los inviernos son fríos y parcialmente nublados. Durante el transcurso del año, la temperatura generalmente varía de 1 °C a 33 °C y rara vez baja a menos de -3 °C o sube a más de 37 °C.

### Datos Exteriores

Según datos de la Agencia Estatal de Meteorología, para Guadalcanal<sup>23</sup> podemos señalar que la temporada calurosa dura 2,9 meses, del 15 de junio al 10 de septiembre, y **la temperatura** máxima promedio diaria es más de 28 °C. El día más caluroso del año es el 28 de julio, con una temperatura máxima promedio de 33 °C y una temperatura mínima promedio de 17 °C. La temporada fresca dura 3,7 meses, del 14 de noviembre al 4 de marzo, y la temperatura máxima promedio diaria es menos de 15 °C. El día más frío del año es el 20 de enero, con una temperatura mínima promedio de 1 °C y máxima promedio de 11 °C.

<sup>23</sup> Información extraída de [aemet.es/es/eltiempo/widgets/municipios/guadalcanal-id41048](https://aemet.es/es/eltiempo/widgets/municipios/guadalcanal-id41048) y <https://es.weatherspark.com/y/34218/Clima-promedio-en-Guadalcanal-Espa%C3%B1a-durante-todo-el-a%C3%B1o#Sections-Clouds>. Consultado el 5 de julio de 2020.

Respecto a los datos ofrecidos para cuantificar los meses de lluvia anuales, para mostrar la variación durante un mes y no solamente los totales mensuales, mostramos la precipitación de lluvia acumulada durante un período móvil de 31 días centrado alrededor de cada día del año. Guadalcanal tiene una variación considerable de lluvia mensual por estación. La temporada de lluvia dura 9,0 meses, del 5 de septiembre al 5 de junio, con un intervalo móvil de 31 días de lluvia de por lo menos 13 milímetros. La mayoría de la lluvia cae durante los 31 días centrados alrededor del 2 de noviembre, con una acumulación total promedio de 69 milímetros. El periodo del año sin lluvia dura 3,0 meses, del 5 de junio al 5 de septiembre. La fecha aproximada con la menor cantidad de lluvia es el 27 de julio, con una acumulación total promedio de 2 milímetros.



Esquema 7. Datos promedios anuales de temperaturas y precipitaciones en Guadalcanal.

### Datos Interiores

Con respecto a las dimensiones del espacio, con altura de colocación de las pinturas a 6,5 metros de altura, la distancia con respecto al espectador sólo se produce en el coro, no siendo un lugar habitual de tránsito y accesible únicamente para las visitas técnicas y personal de la Hermandad. La **polución** que pudiera presentar en el interior del templo es baja, pues la Ermita está situada en medio rural con niveles de polución buena. Con respecto a la presencia de animales o plantas en el interior, se detectan excrementos de murciélagos.

La Ermita permanece cerrada durante todo el año a excepción del último domingo de cada mes que recibe a los feligreses y durante el período de Romería. La Romería de la Virgen de Guaditoca se celebra en dos actos. El primero tiene lugar el último sábado de abril con el traslado de la imagen de su ermita al pueblo. El segundo se realiza el último viernes del mes de septiembre, con el regreso de la imagen a su ermita.

La **iluminación** presente combina iluminación eléctrica, a base de lámparas incandescentes y luz natural localiza únicamente en tres puntos. Respecto a las medidas de **luz natural y luz artificial**, según las mediciones del luxómetro empleado en la segunda visita técnica que realizamos a la Ermita, cuando se encienden las luces del templo se cuenta con unas medidas de 150 lux. Teniendo en cuenta que no se imparte culto diario, el factor lumínico no supone problemas para la conservación de las pinturas murales. Respecto a la **Luz natural**: las pinturas murales se encuentran en la bóveda central de la Ermita y laterales o lunetos el

crucero, de modo que para ser perjudicadas por la radiación ultravioleta descontrolada que compone la iluminación natural, tendría que incidir la luz por la puerta o las ventanas. En el caso de la puerta central, se abre únicamente en los momentos señalados. Durante la franja horaria que ocupa la misa y las celebraciones religiosas anuales, el sol no proyecta de manera directa en las pinturas de la bóveda, y tampoco en los lunetos, de modo que no incide directamente la luz natural. La luz natural que entra por los dos óculos y la ventana situada en el coro, esta última presenta una tela de terciopelo que impide la entrada directa de luz, impidiendo la penetración de luz natural. En cuanto al estudio de la **Luz artificial**: en las paredes laterales de la nave se encuentran numerosos focos que alumbran indirectamente al techo, focalizándose en de manera directa a las pinturas en las pechinas. Son focos de luz incandescentes que pueden afectar a las pinturas.



Esquema 8. Análisis del interior de la Ermita, con luz natural y luz artificial. Imágenes Lourdes Royo. 2021

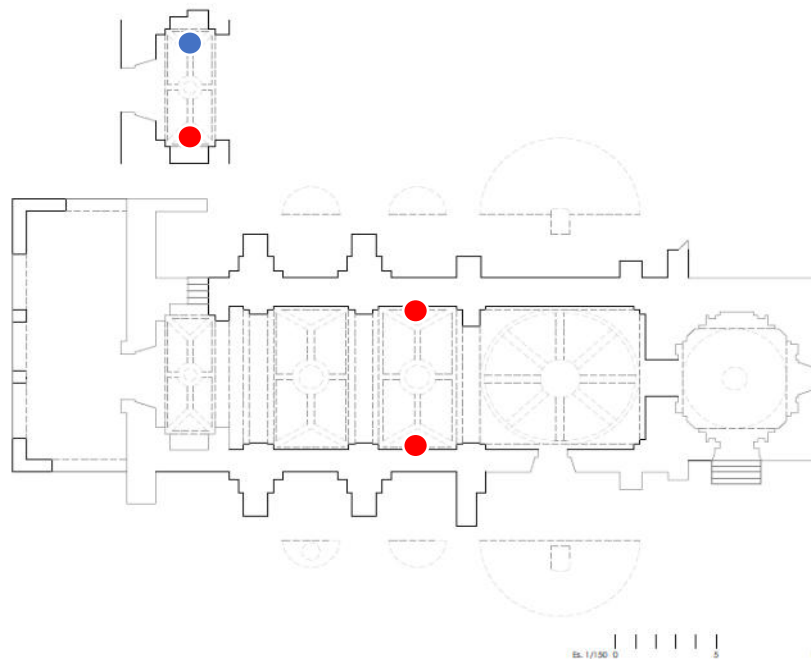
El estudio y medición de los parámetros de humedad nos permite corroborar los fuertes contrastes que se producen en el interior del templo. A siempre vista podemos percibir humedades por capilaridad hasta una altura entre aprox. 1.0 -1.6m.

## CONTROL DE TEMPERATURA Y HUMEDAD



Number	Material	Measuring range	Reference values for humidity expressed in per cent by weight		
			dry	borderline	too humid
1	birch, beech, cherry, larch, spruce	6-44%	<12%	12-15%	>15%
1	oak, pine, maple, ash, Douglas fir	6-44%	<15%	15-20%	>20%
2	Cement screed, concrete	1.4-7.4%	<2%	2-4%	>4%
3	Anhydride screed, plaster	0.0-4.1%	<0.5%	0.5-1%	>1%
4	Cement mortar	0.8-5.1%	<2%	2-5%	>5%
5	Lime mortar	0.4-3.7%	<2%	2-3.5%	>3.5%
6	Brick	0.0-8.5%	<1%	1-3%	>3%

El control de temperatura y humedad marcado en varios puntos de las paredes verticales demuestran un rango elevado de humedad en el interior de la Ermita. Tal y como se puede observar en la tabla anexa de medidas, el rango promedio para el material seleccionado en la toma de datos (3) está previsto entre 0.0% y 4,1%, siendo esta última la cifra la obtenida en nuestro análisis.



- Toma de datos control de Humedad y Temperatura.
- Toma de dato Luz Ultravioleta.

Esquema 9. Datos de temperatura y humedad en el interior de la Ermita. Lourdes Royo 2021.

### 3. DIAGNÓSTICO Y ESTADO DE CONSERVACIÓN *Espacio interior*

#### 3.1. Diagnóstico

En el examen que hemos realizado de las pinturas de la Ermita se han detectado numerosas patologías que afectan prácticamente a todos los estratos compositivos del bien, desde la composición del soporte mural a las capas pictóricas. El origen de las patologías es prácticamente común a todas: la incidencia de determinados factores de alteración que, aisladamente y también combinados, han propiciado de manera más o menos agresiva, a corto y largo plazo, la formación de una cadena evolutiva de importantes lesiones.

Siguiendo la misma metodología de trabajo y técnicas de examen que hemos empleado para determinar que estamos ante **decoraciones polícromas efectuadas mediante técnica mixta**, se ha trabajado para determinar el estado de conservación de las pinturas murales de la Ermita de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup> de Guaditoca. De esta manera ofrecemos una descripción general del estado de conservación con especificación de los daños existentes en los diferentes capítulos (soporte, preparación y capa pictórica) en los que hemos realizado el esquema siguiente: descripción, causa, ubicación, y cuantificación.

En este esquema de análisis resulta decisiva la disposición de la pintura en la arquitectura, así como también lo es el estado de conservación de los propios elementos arquitectónicos que la protegen. A partir de estos datos ofrecemos un protocolo de actuación en el que diseñamos las estrategias de consolidación, limpieza, protección y mantenimiento.

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE

A nivel exterior los muros norte y sur presentan problemas de humedades de filtración y de capilaridad. Se detectan acciones biológicas derivadas de la aparición de musgos y gramíneas, así como de plantas superiores por depósitos asentados debido a la falta de mantenimiento y limpieza periódica de cubierta. En general presenta también *disgregación puntual* producida por la acción del agua y por la cristalización de sales solubles que se manifiestan como *eflorescencias salinas*. A nivel interior encontramos importantes *grietas estructurales* en el arco central del primer tramo de la bóveda además de en el sotocoro.

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL MORTERO

Los movimientos estructurales de la fábrica son el origen de las patologías detectadas a nivel de soporte, a lo que sumamos la humedad como principal agente de deterioro. También es importante añadir que el agua puede provocar daños en los morteros por filtraciones o de manera ascendente por los paramentos.

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL ESTRATO POLÍCROMO

En general se encuentra en buen estado de conservación. No obstante, puntualmente se han producido lagunas del estrato polícromo en zonas afectadas por aparición de sales. El examen con fluorescencia ultravioleta ha manifestado información en cuanto a repintes elaborados, sin embargo, la luz rasante es la que más información ha otorgado para definir el estado de conservación verificando la magnitud de los daños que con luz visible resultaban más difíciles de apreciar desde la altura en la que nos situábamos en el caso del coro y sotocoro, cómo han podido ser la pulverulencia de los pigmentos, grietas o fisuras.

De manera detallada, las alteraciones que presenta la pintura mural como consecuencia de las filtraciones de agua y humedades han provocado cambios en materiales orgánicos que alteran su tamaño al tomar o perder agua, con lo que la pintura mural aumenta o disminuye provocando distensiones y encogimientos en la película de pigmentos adherida a su superficie. Para determinar la fuente o fuentes exactas de humedad, deberíamos contar con higrómetros por ejemplo para medir la humedad tanto relativa del lugar como la de los muros circundantes.

La temperatura de los muros pintados (lunetos laterales) y la de los paramentos de la nave central y cúpula ofrecerán con mayor precisión datos que añadir a la toma de muestra realizada y que refiere de manera puntual al estado general del interior de la Ermita. Una vez evaluados el grado de estabilidad y asilamiento de la obra, estableceríamos el grado de deterioro en que se encuentra el soporte. Con todos los datos recogidos podremos emitir un diagnóstico más exhaustivo, sobre el tipo de humedad al que debemos enfrentarnos y realizar un croquis de zonas de condensación de agua absorbida para determinar el tipo de humedad que afecta a los muros, que por regla general pueden producirse por capilaridad, por condensación o por infiltración.

Como resultado de la acción, combinada o independiente, de estos agentes de alteración a lo largo de su historia material las pinturas murales de la Ermita de N<sup>ª</sup> S<sup>ª</sup> Guaditoca ha sido objeto de diferentes intervenciones, que también han contribuido a añadir alteraciones. En cuanto a los agentes de deterioro de origen humano, podemos identificar, por ejemplo, aquellos relacionados con los *humos de velas* o aportes de calor, o como sucede de manera evidente con los *encalados*, que han hecho desaparecer pinturas en varias zonas completas de lunetos o paños como en el coro. En otra instancia, los *incendios* constituyen también un factor elevado de deterioro, siendo la Ermita incendiada durante la Guerra Civil, por lo que debemos referenciar el aporte de calor y humos que se pudieran ocasionar en el interior, causando profundas alteraciones en la pintura y su preparación. También los *repintes* constituyen un aspecto importante a destacar como agente de deterioro, y en este caso, se pueden identificar de manera muy evidente en las pechinas que abrazan al altar mayor junto al arco que las une. En este caso, se reconoce de manera directa cambios superficiales que nos hablan de tiempos distintos en las pinturas murales, aunque sería necesario un análisis más profundo para datar con exactitud estos repintes y evidenciar de manera directa la técnica de ejecución.

Tanto la luz natural como artificial tienen unos niveles muy bajos de proyección en las pinturas. Siendo la oscuridad el factor con el que debemos trabajar para determinar cómo puede sumarse a otros agentes de deterioro. Como conclusión más evidente marcamos un **contraste muy fuerte entre la humedad del muro (4,1%) y la temperatura obtenida (24<sup>o</sup>)**, siendo este factor determinante en las posibles alteraciones detectadas en nuestro diagnóstico.

### 3. 2. Análisis estado de conservación del inmueble y pinturas murales

Debido a la imposibilidad de hacer pruebas directamente sobre la película pictórica que verifiquen de forma directa el estado de conservación de las pinturas, para la elaboración de este trabajo no se han hecho análisis de pigmentos ni de aglutinantes, ni se ha podido hacer una comprobación exhaustiva del estado de conservación tanto de las capas de mortero como de las capas superficiales, lo que facilitaría la confección de un mapa de daños donde referenciar posibles desprendimientos a nivel de estructura o de morteros. Por consiguiente, los mapas de daños que hemos elaborado se ajustan a los daños presentes en la capa pictórica.

Para un mayor detalle de este diagnóstico sería necesario la instalación de un andamiaje que posibilitara estos trabajos con el fin de determinar según fases de trabajo, un adecuado diagnóstico del estado de conservación de las pinturas, así como la/las técnicas de ejecución, pues a lo largo del recorrido mural hemos podido definir que se emplean diversas técnicas pictóricas, circunstancia determinante a la hora de realizar los consiguientes análisis y toma de muestra previos a cualquier actuación.

Para definir las alteraciones, dividimos este análisis del estado de conservación en tres apartados, los cuales van a indicar las alteraciones del soporte, de los morteros y de la capa pictórica, tratando así en este esquema la descripción, ubicación y cuantificación de los daños.

Asimismo, en el Anexo del presente documento, incluimos los Mapas de Daños elaborados por tramos, donde enumeramos los daños que desglosamos a continuación de manera escrita, y que expresan gráficamente una detallada caracterización de las alteraciones detectadas en nuestro análisis.

## NIVEL DE ESTRATO: SOPORTE (Tabla 1)

### Pérdidas de volúmenes y descomposición de fábrica

**Descripción:** Lagunas o zonas faltantes que se manifiestan a nivel de soporte en el muro. Dicha pérdida afecta también a la capa pictórica ya que el mortero es la superficie sustentante de la misma. Erosión, fragmentación, transformación y destrucción de los diferentes estratos. Existen varios tipos de biodeterioro directos e indirectos presentes en la Ermita, que según su naturaleza clasificamos en: plantas inferiores o microorganismos (líquenes, hongos, musgos), plantas superiores y presencia de animales: aves y mamíferos. Los daños producidos por las enormes nidificaciones de cigüeñas provocan fuerzas y acciones mecánicas sobre el bien cultural que repercute en la aparición de grietas y fisuras por el empuje.

**Causa:** Oquedades y mala adhesión entre muro y mortero causado por la humedad. Alteraciones que retienen humedad, producen sustancias que alteran los sustratos y favorecen la aparición de otros microorganismos.

**Ubicación:** En la cubierta y espadaña. Las colonias de musgo y líquenes se localizan en las cornisas de la zona superior, en las canaletas de evacuación del agua de lluvia y en los huecos de los paramentos lisos. Las plantas mayores y arbustos han colonizado las zonas horizontales donde el polvo y la suciedad acumulados han propiciado el crecimiento de semillas aportadas por las deposiciones de aves.

**Cuantificación:** 25%

### Grietas y Fisuras

**Descripción:** Son aberturas en la pared, cuyos bordes se suelen separar con poca distancia, concretamente unos milímetros. Dicha abertura puede ser de poco recorrido o alargada. Las grietas de tamaño mayor a 2 cm son factores de alteración que afectan directamente al resto de capas de la obra.

**Causa:** Defectos técnicos de la construcción del paramento o resultado de fuerzas y empujes.

**Ubicación:** En el arco central del primer cuerpo, en los arcos que separan los tramos de la nave central y en el sotocoro. Destaca la grieta del primer tramo y la situada en el coro.

**Cuantificación:** 15%

### Deslizamiento y rotura de tejas

**Descripción:** Levantamiento y desprendimiento del acabado de cubierta de tipo "cobertura de teja curva".

**Causa:** Problemas de estabilidad propios de su condición y sistema constructivo adoptado, planteado como elemento constructivo inclinado y elevado sobre un espacio apoyado en varios puntos respecto a los de un elemento vertical. Las casusas son también las condiciones impuestas por el clima que producen movimientos diferenciales debidos al comportamiento higrotérmico de las diferentes capas de la cubierta. El crecimiento de masa vegetal y los asentamientos de musgo se suman como causas de tipo biológicas.

**Ubicación:** En la cubierta.

**Cuantificación:** 25%

### Intervenciones recientes mantenimiento

**Descripción:** Agujeros y oquedades, incorporación de materiales extraños a la fábrica, así como instalaciones y cableado para iluminación en interior.

**Causa:** Trabajos de mantenimiento en interior y canalización en exterior.

**Ubicación:** En exterior se localizan intervenciones de mantenimiento de canalización y desagüe en muro lateral izquierdo. En interior se localizan agujeros y erosiones producidos por acciones de mantenimiento para cableado en los lunetos laterales del crucero y del segundo cuerpo. Los repintes y encalados se localizan en el coro, así como en las pechinas del crucero donde se han efectuado trabajos de repinte y aplicaciones de mortero nuevo.

**Cuantificación:** 10%

### Eflorescencias

**Descripción:** Las eflorescencias son depósitos de sales cristalinas que aparecen en superficie con forma de polvo gris y aspecto de manchas.



**Causa:** El origen es muy variado, pueden proceder de humedades, materiales de construcción, deterioro de materiales o reacciones de la cal con metales que pueden desprender hidrógeno. El principal agente de deterioro es la humedad como elemento que favorece la mayoría de las reacciones químicas. El agua, principalmente de lluvia, como compuesto de oxígeno e hidrógeno reacciona con otros cuerpos dando lugar a hidratos que producen a su vez compuestos desencadenantes de reacciones que pueden degradar el muro y deteriorar sus pinturas.

**Ubicación:** En el muro lateral izquierdo, concretamente en la zona donde se han llevado a cabo recientemente labores de mantenimiento y obras de canalización.

**Cuantificación:** 5%

#### Depósitos de polvo y suciedad

**Descripción:** La suciedad que impregna la superficie de las cornisas es abundante y está formada por polvo, excrementos de palomas y cigüeñas.

**Causa:** Tanto las palomas como las cigüeñas son residentes habituales desde hace muchos años, sin embargo, se deben acometer limpiezas periódicas de sus nidos para aligerar el peso que provocan en la cubierta.

**Ubicación:** Especialmente en la espadaña y en la linterna que corona la cúpula.

**Cuantificación:** 50%

### **NIVEL DE ESTRATO: MORTERO (Tabla 2)**

#### Pérdidas de volúmenes

**Descripción:** Lagunas o zonas faltantes que se manifiestan a nivel de mortero. Esta pérdida afecta también a la capa pictórica ya que el mortero es la superficie sustentante de la misma. Las lagunas pueden ser de distintos tamaños.

**Causa:** Golpes o interacciones directas de algún objeto sobre el muro como el apoyo de escaleras y/o andamios para restauración del Retablo, obras de mantenimiento para instalación eléctrica y oquedades y mala adhesión entre el muro y el mortero causado por la humedad.

**Ubicación:** En interior se localizan agujeros y erosiones producidas por acciones de mantenimiento para cableado en los lunetos laterales del crucero y del segundo cuerpo.

**Cuantificación:** 10%

#### Erosión, pérdida adherencia y disgregación de morteros

**Descripción:** El fenómeno de la falta de adherencia tiene lugar cuando estamos frente a un sistema formado por materiales unidos y que llamamos adherentes, que por determinadas causas establecen una separación de los mismos. Las disgregaciones son roturas que se producen en el interior del mortero por tracciones internas y pueden producirse por causas muy diversas.

**Causa:** Meteorización, salpicadura de agua, limpieza, acción humana, envejecimiento y/o penetración de agua a través de pequeñas oquedades o grietas.

**Ubicación:** Se sitúa mayoritariamente en las zonas inferior de los ventanales, en la cúpula y en el intradós de ventanas laterales.

**Cuantificación:** 10%

## NIVEL DE ESTRATO: CAPA PICTÓRICA (Tabla 3)

### Grietas y Fisuras

**Descripción:** Movimientos diferenciales de origen térmico y consiguiente dilatación y contracción encontramos grietas, fisuras, desprendimientos y penetración de agua. Como movimientos diferenciales de origen hídrico encontramos grietas, ahogado y desprendimientos.

**Causa:** En el primero de los casos producidos por variaciones de temperatura, contraste térmico, incendio. En el segundo la causa la determinan movimientos de contracción, retracción, así como un comportamiento disarmónico entre los diferentes niveles de estratos, afectando por consiguiente a la capa pictórica.

**Ubicación:** En el tramo de sotocoro encontramos grietas de tamaño de 2 cm en paneles laterales y en la clave de arcos que dividen, siendo estos daños importantes. En los tramos segundo y tercero las fisuras son de pequeño tamaño y se concentran en el presbiterio y en la cúpula, donde se concentran en el centro de la bóveda.

**Cuantificación:** 30%

### Pérdida de adherencia y separación entre estratos

**Descripción:** El enlucido sobre el que se encuentran las pinturas está descohesionado y agrietado, lo que ha producido disgregación en los morteros afectados por una pérdida notable de las propiedades aglutinantes y por ende a una pérdida de adherencia u separación de los diferentes estratos policromos.

**Causa:** Humedad por capilaridad y filtraciones.

**Ubicación:** Falta de cohesión de la película pictórica prácticamente generalizada en la bóveda central en su parte más baja.

**Cuantificación:** 10%

### Agujeros y Arañazos

**Descripción:** Incisiones de tamaño variado que en ocasiones llegan hasta la capa de soporte o a nivel pictórico.

**Causa:** Son variadas las causas que han provocado los agujeros, como la acción mecánica humana para agarre de elementos metálicos o enganche de posibles andamios fruto de una intervención anterior.

**Ubicación:** Los arañazos y ralladuras verticales y horizontales de la capa pictórica están presente en los lunetos del presbiterio.

**Cuantificación:** 6%

### Lagunas y pérdidas de policromía

**Descripción:** Caída y pérdida o falta de zonas de una pintura mural, dejando al descubierto los estratos interiores del revestimiento o del soporte.

**Causa:** De diversos tipos, meteorización, dilatación, ataque químico, retracción, heladicidad, cristalización sales, envejecimiento, etc. La destrucción de la relación soporte/revestimiento puede ser debido a fallos de adherencia mecánica o a fallos de adherencia específica: destrucción enlaces químicos o pérdida de la afinidad molecular que provoca las pérdidas de policromía.

**Ubicación:** En el coro encontramos pérdidas de policromía en cartelas y en zonas bajas muy señaladas. En los tramos centrales se concentran en detalles muy pequeños en esquinas o terminaciones de la decoración grotesca. En los lunetos del coro se concentra la mayor parte de pérdida de sustrato policromo, así como en la cúpula central.

**Cuantificación:** 5%

### Cristalización superficial de sales

**Descripción:** Manchas; descamaciones, fracturas, disgregación y penetración masiva de agua.

**Causa:** La presencia de humedades, tanto de infiltración como de capilaridad, ha provocado la migración de sales solubles destruyendo la estructura interna del mortero y trepando a la superficie pictórica formando concreciones salinas.

**Ubicación:** Se concentra en pinturas de lunetos donde hay huecos de ventana, en el crucero en los lunetos laterales y en la cúpula central en la parte superior más elevada.

**Cuantificación:** 5%

### Pulverulencia de la capa pictórica

**Descripción:** la pulverulencia o rotura micrométrica de la película superficial, en este caso policroma, es el fenómeno más dramático, por cuanto el material reducido a polvo es prácticamente irrecuperable.

**Causa:** La pulverulencia es debida a la pérdida del aglutinante que hace que los pigmentos se adhieran al muro, sin la presencia de este aglutinante, los pigmentos tienden a estar en pulverulencia con riesgo extremo de desprendimiento y consiguiente pérdida de policromía. Como factor determinante encontramos la presencia de humedad que favorece esta alteración. Suele estar asociada a las tensiones que provoca la recristalización de ciertas sales solubles en las paredes de los poros superficiales.

**Ubicación:** En el tramo segundo en las representaciones centrales y derecha. Se evidencian zonas pulverulentas también en la zona del crucero, en los lunetos y en la cúpula en la zona baja donde se representan los ángeles custodios.

**Cuantificación:** 5%

### Escamaciones

**Descripción:** Degradación que se manifiesta con el levantamiento, seguido de la caída, de uno o más estratos superficiales paralelos entre sí. Las láminas (o escamas cuando son de pequeño tamaño), están constituidas generalmente por material no alterado en apariencia, pero bajo ellas puede constatarse muchas veces la presencia de eflorescencias o pátina biológica.

**Causa:** Filtraciones de humedad y pérdida de cohesión entre capas.

**Ubicación:** En el primer tramo en lunetos derecho donde la humedad ha producido levantamientos entre capas desde mortero hasta policromas.

**Cuantificación:** 2%

### Alteraciones cromáticas

**Descripción:** Las más frecuentes son las producidas por la alteración tanto de los aglutinantes orgánicos de los pigmentos como de ciertos productos orgánicos utilizados como fijadores o protectores durante anteriores intervenciones. También son muy comunes las alteraciones cromáticas de naturaleza biológica. Especial mención las alteraciones cromáticas debidas a la transformación química de algunos pigmentos, bien por contacto con el oxígeno atmosférico, caso del albayalde (carbonato de plomo blanco) que se transforma en bióxido de plomo de tonalidad marrón, o bien por la presencia de humedad, como ocurre con la azurita (azul) que se transforma en malaquita (verde).

**Causa:** En el segundo caso puede que se trate de la presencia de colonias fúngicas, bacterianas o de microorganismos capaces de poner en marcha complejos mecanismos bioquímicos de deterioro.

**Ubicación:** En todas las figuras representadas aparecen de manera puntual y/o generalizada, cambios cromáticos que afectan a la composición de la obra.

**Cuantificación:** 75%

### Manchas

**Descripción:** Alteración que se manifiesta mediante la pigmentación accidental en forma de salpicaduras localizadas a nivel superficial. Está relacionada con la presencia de material extraño evidente en el sustrato más externo (sustancias orgánicas o cal por ejemplo).

**Causa:** Repintes y/o encalados.

**Ubicación:** Salpicaduras de cal en entablamentos de todo el perímetro de la nave central de la Ermita. A los pies en el coro en los lunetos triangulares. En el presbiterio en los lunetos de grandes dimensiones en la zona más baja y horizontal. En las pechinas próximas al Retablo Mayor.

**Cuantificación:** 5%

### Manchas de humedad

**Descripción:** La humedad se traslada hasta la superficie de la pintura mural produciendo una coloración entre amarilla y negra que no se reconoce con los colores originales.

**Causa:** Junto con el agua migran a la superficie algunos de los componentes internos de los morteros, aglutinando además la suciedad superficial, lo cual provoca las características manchas de humedad amarillentas, de muy difícil retirada. Estas alteraciones cromáticas no son superficiales, sino que afectan a todo el espesor.

**Ubicación:** Se concentran fundamentalmente en las pinturas de la cúpula central y en los tramos centrales.

**Cuantificación:** 30%

### Suciedad Superficial

**Descripción:** Capa muy delgada perfectamente adherida al sustrato generada en ambiente contaminados. Polvo y manchas que se acumulan sobre los objetos, modificando su aspecto, y constituyendo un foco de alteraciones químicas y biológicas

**Causa:** Las deyecciones animales pueden afectar a los soportes murales si son frecuentados por palomas o murciélagos, detectados en nuestro caso en el interior del templo. El estiércol de las palomas se ha demostrado particularmente corrosivo al destruir la estructura mineral de la roca. Junto a ello, los deterioros producidos por murciélagos son derivados de sus excrementos denominados guano, sustancias que debido a su alimentación contienen sales, oxalatos y amoníacos, que pueden afectar muy negativamente a la pintura mural.

**Ubicación:** La no intervención en materia de mantenimiento en la pintura mural condiciona que existan diferentes tipos de suciedad a lo largo de toda la superficie pictórica.

**Cuantificación:** 100%

### Intervenciones y Repintes

**Descripción:** Encalados entendidos como intervenciones realizadas a modo de solucionar o reparar, sin tener en cuenta ni la técnica ni la reversibilidad o los criterios empleados.

**Causa:** Los encalados presentes en el muro suelen responder a un proceso que consistía en tapar completamente las pinturas con una capa de cal. Las razones de esta práctica eran variadas, pero las más frecuentes eran los supuestos motivos higiénicos en épocas de epidemias. Otra razón bastante aceptada era el cambio de gusto. Dentro de este apartado también queremos hacer referencia a las malas intervenciones realizadas sobre la obra afectando a la propia naturaleza del bien cultural como repintes. Los repintes realizados con motivo de pérdidas de la policromía posiblemente tuvieron lugar para reparar las faltas causadas durante incendios ocurridos en el interior de la Ermita durante la Guerra Civil.

**Ubicación:** Los repintes se localizan en las pechinas más cercanas al Retablo Mayor, así como en la cornisa del crucero. También la pechina del coro donde se han cubierto completamente con cal.



**Cuantificación:** 10%










ESTADO DE CONSERVACIÓN		
ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE (Tabla 1)		
EFFECTO	DETALLE	CAUSAS
Pérdidas de volúmenes y descomposición de fábrica		Oquedades y mala adhesión entre muro y mortero causado por la humedad. Alteraciones que retienen humedad, producen sustancias que alteran los sustratos y favorecen la aparición de otros microorganismos.
Grietas y Fisuras		Efectos técnicos de la construcción del paramento o resultado de fuerzas y empujes.
Deslizamiento y rotura de tejas		Problemas de estabilidad propios de su condición y sistema constructivo adoptado.  Condiciones impuestas por el clima que produce movimientos diferenciales en las diferentes capas de la cubierta.  El crecimiento de masa vegetal y los asentamientos de musgo se suman como causas de tipo biológicas.
Intervenciones recientes de mantenimiento		Trabajos de mantenimiento y canalización en exterior.
Eflorescencias salinas		De origen variado, pueden proceder de humedades, materiales de construcción, deterioro de materiales o reacciones de la cal con metales que pueden desprender hidrógeno. El principal agente de deterioro es la humedad y el agua.
Depósitos de polvo y suciedad		Acciones biológicas derivadas de la aparición de musgos y gramíneas o plantas superiores por depósitos asentados debido a la falta de mantenimiento y limpieza periódica de cubierta.

### ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL MORTERO (Tabla 2)

EFEECTO	DETALLE	CAUSAS
Pérdidas de volúmenes		Golpes o interacciones directas de algún objeto sobre el muro y mala adhesión entre el muro y el mortero causado por la humedad.
Disgregación de morteros		Meteorización, salpicadura de agua, limpieza, acción humana, envejecimiento y/o penetración de agua a través de pequeñas oquedades o grietas.
Erosión, pérdida adherencia y separación de estratos		

### ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL ESTRATO POLÍCROMO (Tabla 3)

EFEECTO	DETALLE	CAUSAS
Grietas y Fisuras		Variaciones de temperatura, contraste térmico, incendio. Movimientos de contracción, retracción.
Pérdida de adherencia y separación entre estratos		Humedad por capilaridad y filtraciones.
Lagunas y Pérdidas de policromía		Meteorización, dilatación, ataque químico, retracción, heladicidad, cristalización sales, envejecimiento, etc.
Cristalización superficial de sales		Presencia de humedades, tanto de infiltración como de capilaridad.
Pulverulencia de la capa pictórica		Pérdida del aglutinante motivada por la humedad.

Escamaciones		Filtraciones de humedad y pérdida de cohesión entre capas.
Alteraciones cromáticas		Transformación química de pigmentos, por contacto con el oxígeno atmosférico o por la presencia de humedad  Presencia de colonias fúngicas, bacterianas o de microorganismos.
Manchas de humedad		Migraciones a la superficie de materiales internos que aglutina al exterior suciedad superficial.
Manchas de cal		Pigmentación accidental en forma de salpicaduras localizadas a nivel superficial.
Suciedad Superficial		Paso del tiempo y acumulación de suciedad junto a otras sustancias.
Excrementos de murciélagos		Derivados de los excrementos denominados guano, sustancias que contienen sales, oxalatos y amoniacos.
Agujeros y Arañazos		Acción mecánica humana para agarre de elementos metálicos o enganche de posibles andamios fruto de una intervención anterior.
Intervenciones anteriores		Motivos higiénicos, cambio de gusto, superación de una pérdida con encalado o factor antrópico.
Repintes		Reparación tras incendio.

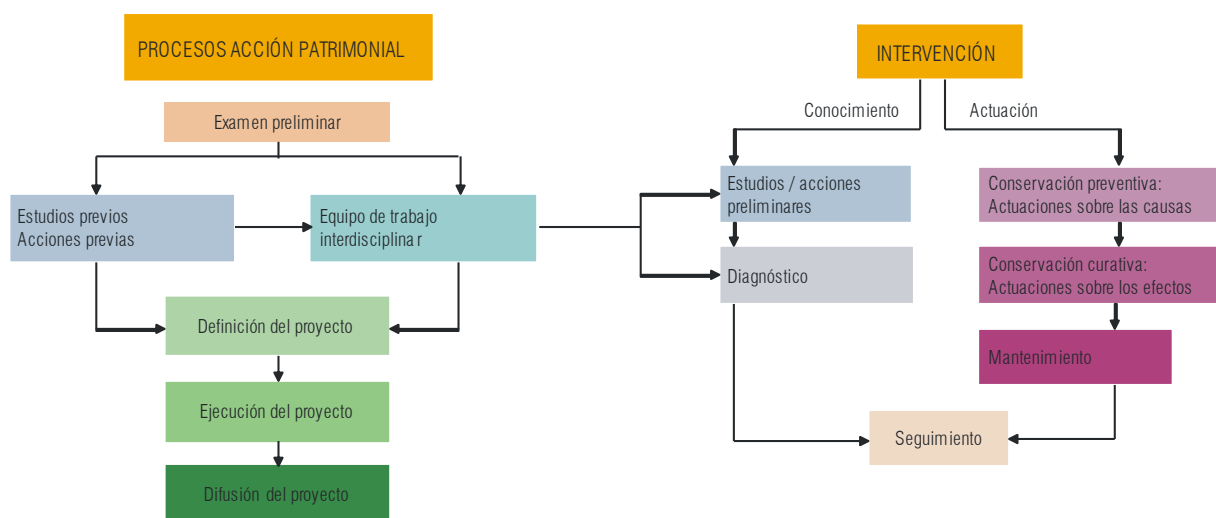
Tablas 1-2-3. Estado de conservación Inmueble y pinturas murales Ermita N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Guaditoca. Lourdes Royo.

## 4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

### 4.1. Criterios de Intervención y metodología de trabajo

Debido a la integración en la arquitectura, la pintura mural presenta unas características específicas que la diferencian de la pintura sobre otro tipo de soporte convencional. Es por ello que la investigación previa a su conservación y restauración conlleva una serie de procesos. Las pinturas murales forman parte integrante de los edificios o estructuras, por lo tanto, su conservación debe considerarse comprendida en la del **soporte material del conjunto arquitectónico** al que pertenecen y su entorno. Cualquier intervención en el monumento debe tener en consideración las características especiales de las pinturas murales con el fin de preservarlas<sup>24</sup>.

La intervención en patrimonio solo puede ser entendida como un proceso crítico, ya que exige, tal y como recoge la Carta de Cracovia (2000), la toma de decisiones de elección crítica. Del mismo modo, se asumen los objetivos y criterios definidos en los distintos documentos que, fruto del consenso experto internacional, conforman el **corpus disciplinar del patrimonio**. Criterios que también son recogidos en nuestro marco normativo: Ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español y Ley 14/2007 de 26 de noviembre del Patrimonio Histórico de Andalucía<sup>25</sup>: “Los proyectos de conservación, que responderán a criterios multidisciplinares, se ajustarán al contenido que reglamentariamente se determine, incluyendo, como mínimo, el estudio del bien y sus valores culturales, la diagnosis de su estado, la descripción de la metodología a utilizar, la propuesta de actuación desde el punto de vista teórico, técnico y económico y la incidencia sobre los valores protegidos, así como un programa de mantenimiento”



Esquema 10. Síntesis metodología de trabajo. Propuesta elaborada a partir de publicación<sup>26</sup>. Lourdes Royo.

Dicho esto, el estado ideal para una futura intervención es una **actuación interdisciplinar** donde se incluya la figura de profesionales arquitectos, historiadores, restauradores, químicos y otros técnicos que aúnen sus conocimientos de cara a la tutela del bien patrimonial

Antes de acometer la necesaria restauración de las pinturas murales de la Ermita de Nª Sª de Guaditoca, necesitamos contar con una serie de **estudios previos** que completen toda la parte de documentación imprescindible para establecer cualquier proceso de

<sup>24</sup> Artículo 5: *Tratamientos de Conservación y Restauración de Principios para la preservación, Conservación y Restauración de Pinturas Murales* (2003) Ratificados por la 14ª Asamblea General del ICOMOS, en Victoria Falls, Zimbabwe, octubre de 2003. Y

<sup>25</sup> Artículo 22. Requisitos del proyecto de conservación. Ley 14/2007 de 26 de noviembre del Patrimonio Histórico de Andalucía.

<sup>26</sup> GONZÁLEZ-LÓPEZ, María José (1998): “Metodología de estudio para la definición del proyecto de intervención en el retablo mayor de la Capilla Real de Granada. *Revista PH*. Vol: 6. Núm: 25, pp. 89-96.



intervención. La documentación en este sentido se convierte en una necesidad prioritaria para determinar tanto el estudio del edificio desde el punto de vista arquitectónico, como un mayor detalle de las pinturas que contiene, y así concretar las acciones relativas a su conservación y restauración, con vistas a su mantenimiento presente y también futuro tanto del soporte como de la obra pictórica.

Una vez coordinado los informes emitidos por los especialistas se debe seleccionar las partes a incluir en la documentación definitiva. **Los planos a escala, tanto en planta como en alzados**, son fundamentales a la hora de determinar la situación y distribución del deterioro en planos verticales y cubierta. Debemos conocer las causas de las alteraciones que presenta el mortero y los problemas de adherencia de los estratos al soporte detectados. A partir de estos datos evaluaremos la gravedad de los deterioros sufridos tanto a nivel de soporte como de mortero.

**La recogida de datos de naturaleza química** nos ayudará tanto a datar la obra como a conocer la naturaleza del soporte, la composición y estructura, estado de conservación y estabilidad, así como los tipos de revoques usados y la técnica (o técnicas) pictóricas empleadas.

**La recogida de documentación fotográfica** con luz normal y técnicas especiales permitirá poner de manifiesto y documentar las alteraciones señaladas y los detalles técnicos y constructivos no apreciables en toda su magnitud a simple vista y desde el suelo. Además de esto, se deberá contar con macrofotografías, fotografías con luz rasante, ultravioleta y microfotografía a través de lupa binocular, para lo que será necesario contar con un sistema de andamiaje que permita acercarnos más a la obra. Una vez que estudiemos la textura del soporte y el estado superficial del mismo, prestaremos especial atención a los craquelados, a las transparencias y a su opacidad, así como a todos los daños referenciados en apartado anterior, para determinar cómo las posibles transformaciones identificadas de manera visual y sin andamio que han podido afectar a las capas originales subyacentes.

## 4.2. Tratamientos

Para alcanzar los objetivos propuestos tal y como hemos señalado es necesario contar con una metodología de trabajo que requiere disponer de equipamiento instrumental de apoyo, de máxima precisión, además de la colaboración con un laboratorio químico que pueda analizar muestras que se extraerán puntualmente de zonas estratégicas de la obra. En una puesta en práctica del trabajo de investigación, se vuelve a incidir en la necesidad de proponer una **metodología de carácter científico-crítico** que, desde una interdisciplinariedad coordinada, como base para la toma de decisiones en el conocimiento riguroso del bien y la reflexión colectiva y transdisciplinar.

Las **diferentes analíticas** para el conocimiento de los diferentes materiales empleados, así como sus diferentes patologías, se llevarán a cabo sobre muestras de morteros, sales y revestimiento de policromía en diferentes puntos estratégicos considerados de manera alterna en el interior de la Ermita, al mismo tiempo que se procurará sean zonas deterioradas y que nos den la mayor posibilidad de información.

Este estudio permitirá conocer los materiales originales o no: pigmentos, cargas, aglutinantes, depósitos superficiales... así como las alteraciones internas: degradación de materiales constitutivos, separación de estratos... determinar la secuencia de estratos existentes a fin de conocer las capas originales y las superpuestas a ellas, productos empleados en intervenciones anteriores... Para obtener estas informaciones se deberá realizar el siguiente proceso: Obtención de la estratigrafía, observación de la misma a través del microscopio óptico, estudio al microscopio electrónico de Rayos X para determinar los elementos característicos de los pigmentos, Espectrofotometría IR por transformada de Fourier para caracterizar los compuestos orgánicos (aglutinantes) y difracción de Rayos X para caracterizar pigmentos y cargas.

El resultado de los ensayos y análisis determinará la naturaleza del producto que deberá emplearse. En cualquier caso, este producto no alterará el aspecto estético de las pinturas ni producirá la impermeabilización de su superficie.

El orden de actuación será el siguiente: 1. Consolidación del soporte (mortero), 2. Fijación y consolidación de la película pictórica, 3. Limpiezas. 4. Reintegración volumétrica.

#### 4.2.1. Intervención sobre soporte y mortero (Tablas 4 y 5)

**Consolidación y protección del soporte mural:** Para las zonas de mortero descohesionado, así como para la protección puntual temporal de partes del conjunto susceptible de sufrir desprendimiento y pérdidas se consolidarán y fijarán mediante inyecciones de silicato de etilo, tipo Tegovakon V 100, silicato cálcico o caseinato<sup>27</sup> o equivalente donde sea necesario.

**Retirada de objetos obsoletos:** Previa protección de la pintura mural adyacente, se retirarán los objetos anclados o superpuestos a ella, tales como fijaciones de la instalación eléctrica, soportes, garfios metálicos, etc. Así como elementos extraños y en mal estado fruto de intervenciones de mantenimiento recientes.

**Eliminación del revoco de cal y velo blanquecino y del exceso de sales solubles.**

**Eliminación de Humedades del soporte mural y de sales:** Las distintas clases de humedades determinará distintos tratamientos

##### 1. Capilaridad

Se impone aislar el soporte de las corrientes freáticas del subsuelo.

1.1. Aislamiento total del muro respecto a la fuente de humedad

1.2. Aislamiento parcial del muro

##### 2. Condensación

La humedad por capilaridad intensifica la dispersión del calor desde el interior al exterior. Ello explica que los muros interiores estén más fríos, lo que, en algunas estaciones del año, provoca condensación, aunque existen otros problemas de humedades

**Limpieza de polvo y de otros depósitos superficiales:** El proceso de limpieza habrá de materializarse en varias fases en función de la consistencia de las sustancias detríticas o depósitos a eliminar, así como de aquellos elementos extemporáneos que puedan actuar como foco de posteriores deterioros.

**Retirada de cal y morteros añadidos.** Este proceso se realizará inicialmente por medios mecánicos: bisturíes, espátulas, cinceles, microcinceles, vibroincisores, micropercutores o microtornos.

**Sellado de juntas, grietas, fisuras y oquedades del soporte mural en zonas identificadas.** El sistema de actuación de relleno de oquedades dependerá del tamaño de la oquedad, de la distancia entre los estratos y de su espesor:

##### **1.- Grandes separaciones del estrato mural con el paramento**

Suelen ser casos donde la humedad ha ocasionado una pérdida de volumen del muro, con deformación de las capas o bien provocados por grandes movimientos de la fábrica. En estos casos de grandes oquedades, la finalidad del tratamiento no es rellenar por completo el hueco entre placas sino crear una estructura interna que asegure la fijación y evite el riesgo de desprendimiento. Se retirará la suciedad acumulada en los huecos, que aporta una carga innecesaria al estrato desprendido con aspiradores. Una vez consolidado el muro, la intervención de refuerzo se realizará con mortero de cal y arena, creando en los bordes accesibles una banda ancha de mortero, que una el estrato con el muro y recupere su resistencia mecánica. En caso de oquedades de grandes dimensiones donde esta banda no se considere suficiente, se inyectará mortero hidráulico PLM-A con objeto de fabricar unos pseudo-micropilotes de anclaje, en nuevos puntos estratégicos de zonas que puedan presentar peligro de desprendimiento.

##### **2.- Zonas de simple pérdida de adhesión y pequeños abombamientos entre el *arriccio* y el muro**

Suele darse este problema sobre todo en zonas afectadas por la humedad, en los bordes de las lagunas y en zonas perimetrales de antiguas grietas. La recuperación de las condiciones de fijación se realizará mediante la inyección de mortero hidráulico PLM-A o similar, con base de cargas inertes, que no contenga sales, no sea impermeable, no sea hidrófobo y no creé barrera de vapor, además de tener un bajo peso molecular y una viscosidad adecuada. Se intentará hacer las mínimas perforaciones posibles, utilizando grietas, bordes y pequeños orificios por donde inyectar el mortero. Una vez limpias las oquedades de restos de mortero disgregado y polvo, se inyectará alcohol etílico para facilitar la máxima penetración del mortero sin humedecer excesivamente los

<sup>27</sup> La mezcla que compone el caseinato constaría de: dos volúmenes de hidróxido de cal, un volumen de acetato de polivinilo y uno o dos volúmenes de agua, dependiendo de la necesidad de esta.

estratos a tratar. Finalmente se inyectará el mortero PLM-A o similar. Cuando la oquedad queda consolidada se sellarán las perforaciones si las hubiera y se recogerá el borde de la laguna para su posterior reintegración de volumen. Este proceso se realizará por fases para evitar humedecer en exceso el mortero de yeso tan sensible a la humedad.

### **3.- Zonas de pérdida de adhesión y pequeños abombamientos entre el *intónaco* y el *arriccio***

En estos casos el estrato desadherido suele ser muy fino, en algunos no hay apenas separación y en otros la deformación es susceptible de recuperar su forma original. Para posibilitar la adhesión de estos estratos se inyectará emulsión de resina acrílica Acril33 al 10% en agua desmineralizada+ alcohol etílico 1:1 previa humectación. En zonas donde exista peligro de disgregación del mortero se protegerá o fijará la superficie tal y como se describe anteriormente.

**Sellado de grietas.** El material empleado para este fin deberá reunir las mismas características que los comentados en el apartado de fijación de estratos en cuanto a compatibilidad y permeabilidad con el mortero. Dependiendo de la dimensión de la grieta variará la elección del mortero. Para pequeñas grietas se utilizará mortero hidráulico PLM-S o similar, y para el resto, mortero de cal grasa apagada y áridos. Previamente se aspirarán las grietas y fisuras, con ayuda de aire a baja presión y espátulas, para facilitar su posterior sellado respetando el perímetro real de la grieta, y el nivel del original. En el caso de que las dos superficies a unir estuvieran en dos planos diferentes, se utilizará como referencia el plano más bajo.

**Tratamiento de lagunas de mortero.** Una vez consolidadas en profundidad todas las grandes pérdidas del volumen de la laguna, se procederá a la aplicación de una capa de mortero de reintegración con la pretensión de “ordenar” tanto volumétricamente como cromáticamente estas faltas. La selección de morteros de reintegración se realizará en base a las características de la pintura mural y al tipo de policromía. El criterio general será dar continuidad de color sin completar las decoraciones policromas no reconocibles, para lo cual se creará una paleta de colores de morteros, para aplicar en cada caso el más acertado. En los paramentos que han sufrido filtraciones, las placas murales se deforman y desnivelan entre sí, creando escalones. Con la reintegración de volumen se intentará reducir al máximo esta discontinuidad de planos, o minimizar el efecto que provocan.

**Fijación de estratos:** El tratamiento indicado para el relleno de oquedades variará en función de los estratos y de la dimensión de la oquedad, siguiendo siempre las siguientes pautas:

- Asegurar la fijación de las zonas desprendidas
- No impermeabilizar zonas de gran tamaño.
- No aportar pesos inadecuados.
- No aportar sales solubles.
- No aportar a la obra original más materiales o productos ajenos, de los estrictamente necesarios.
- Realizar el menor número de perforaciones posibles en el original.

### **Reorganización en el sistema de alumbrado y megafonía en el interior de la Ermita.**

**Control de la entrada de luz natural y de luz artificial** para que no incida de manera directa sobre la pintura mural, tanto en la zona del crucero como en el coro.

#### **4.2.2. Tratamiento estrato polícromo** (Tabla 6)

**Protección temporal de la superficie pictórica:** De manera localizada y como tratamiento previo a cualquier manipulación posterior se protegerán aquellas zonas en las que se detecte inestabilidad estratigráfica, mediante la aplicación de papel japonés adherido con resina acrílica, siempre que los estratos existentes lo permitan. Los morteros originales pulverulentos se preconsolidarán con disolución de resina acrílica tipo Paraloid B-72<sup>28</sup> o equivalente, en acetona a bajas concentraciones.

**Fijación y consolidación de la película pictórica:** Esta intervención pretende solventar los problemas de separación reflejados en forma de pequeñas escamas y desplazaciones. Afecta principalmente zonas que han sufrido aportaciones de humedad de manera lenta y continuada en el tiempo. Necesitará este tratamiento únicamente la policromía disgregada y pulverulenta. La consolidación

---

<sup>28</sup> Se puede emplear como adhesivo, como consolidante o incluso hasta como barniz. Está considerado como una de las resinas más estables. Este producto es una resina acrílica al 100%, con una composición química de copolímero de acrilato de metilo y metacrilato de etilo. Tiene la propiedad de resistir al envejecimiento y a la luz.

consistirá en devolver al pigmento un medio que lo aglutine de nuevo, creando una película continua y estable. El consolidante se aplicará por imprimación, interponiendo papel japonés en aquellas zonas donde la policromía pulverulenta no permita una aplicación directa. Se proponen distintos adhesivos, los cuales deberán probarse de distintas formas de aplicación y en distintos porcentajes, para verificar cual sería el más idóneo, los porcentajes oscilan aproximadamente en torno al 5%. Debido a que las pinturas se encuentran en un estado de elevada fragilidad, para este tratamiento se seleccionará Paraloid B72<sup>29</sup> o resina acrílica tipo Acril33<sup>30</sup> disuelta al 5-10 % en agua desmineralizada y alcohol etílico 2:1. Esta concentración se modificará en función del tipo de escamas y del grosor de la policromía<sup>31</sup>. Las zonas con descamaciones se fijarán mediante la humectación previa con agua y alcohol para favorecer el contacto de la resina con la superficie e interponiendo una lámina de papel japonés.

**Limpieza estrato de color:** El tratamiento de limpieza de la pintura mural presenta situaciones muy dispares que darán lugar a tratamientos individualizados de cada problema mediante la acción conjunta de mezclas de disolventes orgánicos, procedimientos mecánicos y otros. Con la retirada de las capas de suciedad, manchas de humedad y de repintes se conseguirá un resultado homogéneo y uniforme respetando las texturas originales y las pátinas de envejecimiento.

A continuación, se detallan los métodos y sistemas de limpieza a utilizar para retirar cada tipo de suciedad sobre la pintura mural:

Limpieza superficial: Limpieza superficial mecánica del polvo y la suciedad acumulada con brochas de pelo suave y aspirador en las zonas que no exista peligro de desprendimientos de policromías y/o fragmentos de otros materiales.

#### Eliminación de manchas de humo

Manchas de humedad y Retirada de sales: Se efectuará una retirada mecánica de eflorescencias salinas con brochas de pelo suave y aspirador (si fuera necesario). En los casos de carbonataciones su eliminación comenzaría de manera mecánica (bisturíes, escalpelos, vibroincisores). Se puede acompañar si fuera necesario, de medios acuosos mediante el papel japonés impregnado de solución en agua de carbonato de amonio. Para ello iríamos verificando en cada fragmento de papel el tiempo pertinente que necesitaríamos para una mayor eficacia. La limpieza también se podría realizar con pappetta de carbonato de amonio<sup>32</sup> si las pruebas de solubilidad realizadas lo permiten.

Retirada de adherencias y eliminación de materiales orgánicos. Los sistemas de limpieza serán en principio mecánicos y variarán en base a la intensidad y la adhesión de la suciedad a la superficie. Por orden de menor a mayor intensidad, entendiéndose que cada proceso descarta el anterior:

- Esponjas Wishab y gomas de borrar.
- Retirada mecánica de restos de temples con bisturíes, escalpelos, espátulas o vibroincisores.
- Cepillos de cerda o nylon para la eliminación de velos blanquecinos.
- Lápiz-goma, para el repaso de pequeñas manchas, que los métodos anteriores no hayan conseguido retirar.

Repintes y repolicromías: Limpieza mecánica combinando distintos tipos de herramientas, así como medios químicos referidos a continuación en la Retirada de Sales.

**Reintegración cromática:** En esta intervención, la reintegración cromática tiene el papel primordial de devolver la unidad visual al conjunto. Criterios generales de reintegración de la ornamentación: El respeto absoluto a la policromía original conservada, sin sobrepasar en ningún momento los límites de ésta.

Los criterios a seguir serán:

---

<sup>29</sup> El Paraloid B-72 ofrece un resultado óptimo en fijaciones de color, pero debemos tener en cuenta la humedad presente en las superficies ya que en este caso no funcionaría bien, para ello se recomendaría aplicar Acril 33. Para su aplicación la zona debe humectarse previamente con agua y alcohol para lograr expandir mejor el fijativo y a su vez reaccionar en una mayor superficie.

<sup>30</sup> El Acril 33 es una resina pura al 100% muy estable en cuanto a composición química y alteraciones que pudiera provocar los agentes atmosféricos, cuyo comportamiento permite emplearse como aditivo, como ligante en pigmentos y veladuras y como consolidante y fijativo. el Acril para ser aplicado debe de humectarse la zona previamente con agua y alcohol para que pueda expandirse mejor el fijativo y a su vez reaccione en una mayor superficie.

<sup>31</sup> Para más información consultar los resultados obtenidos científicamente en la publicación [https://www.ge-iic.com/files/Nanorestore/articulo\\_IPHA.pdf](https://www.ge-iic.com/files/Nanorestore/articulo_IPHA.pdf). (Consultado el 16-05-2021. Hora: 20:00).

<sup>32</sup> El carbonato de amonio podría aplicarse con brocha, añadiendo a continuación una pappetta compuesta de pasta de celulosa y solución de carbonato de amonio que hará que el disolvente no se evapore.

- Discernibilidad e integración. Potenciación del original, de manera que la reintegración pase a un segundo plano. Se pretende que el protagonismo de la obra recaiga sobre los restos originales, no sobre la intervención, por lo tanto, la reintegración debe de ser discreta en cuanto a su intensidad y a la elección de unas tonalidades que se integren y que prácticamente desaparezcan en la visión del conjunto. La única función de la reintegración debería ser la de hacer desaparecer u ocultar las lagunas y que pierda intensidad su atención.
- Continuidad y uniformidad de la aplicación. Para asegurar que la reintegración no reste consideración al original se debe crear una capa continua y uniforme, sin interrupciones que desvíen la mirada o la concentren en una zona de pérdida.
- Reversibilidad y durabilidad del tratamiento. Elección de un producto que se pueda retirar en caso de que surja algún problema, de que cambien los criterios de intervención en un futuro, pero que sea estable, en la medida de lo posible, a la luz y a las oscilaciones ambientales.
- Permeabilidad del producto seleccionado. Debe permitir la transpiración y la evaporación de la humedad que absorbe el mortero.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, diferenciamos las técnicas concretas a utilizar para el trabajo de reintegración de paramentos policromados, que variarán dependiendo de la naturaleza de la zona a reintegrar. Se utilizará, como método general, mortero de cal pigmentado en masa con pigmentos para las lagunas con pérdidas de policromías y soporte. Sobre el que posteriormente, con lápices de colores acuarelables, mediante un rayado meticuloso se adecuará exactamente a la tonalidad circundante. Se tratará de ordenar espacios dando cierta continuidad a las franjas decorativas evitando continuar dibujos, sólo prolongando de manera sutil los colores circundantes. Con este mismo objetivo, se intensificarán zonas desgastadas de policromías y se matizarán manchas de humedad o grasas tan profundas que no se hayan podido eliminar absolutamente.

Las técnicas utilizadas para este fin variarán dependiendo de la naturaleza de la zona a reintegrar:

*Morteros de cal y arena* coloreados en seco con pigmentos naturales. Se utilizarán para las lagunas con pérdidas de policromías y soporte.

*Lápices de colores acuarelables*. Mediante un rayado meticuloso se reforzarán aquellas zonas con pérdidas o desgastes de policromías, sin dibujar y definiendo sutilmente sectores de color.

*Combinación* de la técnica de veladuras de color, con acuarelas tipo Windsor and Newton aplicadas con pincel y de *trattegio* con lápices acuarelables sobre el estucado de las lagunas grandes.

**Protección final:** Los estratos murales llevan en su composición aditivos que les confieren fuerza, estabilidad y protección ante las oscilaciones medioambientales. Por ello sería contradictorio que, en una intervención enfocada a la Conservación en la que se eliminan todos los recubrimientos que modifican la permeabilidad de los soportes se añadieran nuevos recubrimientos innecesarios

PROPUESTA DE TRATAMIENTOS	
ESTRATO SOPORTE	
<b>Exterior</b>	
- Consolidación y protección del soporte mural	Mediante inyecciones de silicato de etilo, tipo Tegovakon V 100, silicato cálcico o equivalente donde sea necesario.
- Retirada de objetos obsoletos	Por medios mecánicos: bisturíes, espátulas, cinceles, pinzas.
- Limpieza de polvo y de otros depósitos superficiales como elementos extraños en cubierta.	Por medios mecánicos: brochas y cepillos.
- Eliminación del revoco de cal y velo blanquecino y del exceso de sales solubles.	Inicialmente por medios mecánicos: bisturíes, espátulas, cinceles, microcinces, vibroincisores, micropercutores o microtornos.
<b>Interior</b>	
- Eliminación de Humedades y de sales	Por medios mecánicos: bisturíes, espátulas, cinceles, microcinces, vibroincisores, micropercutores o microtornos.
- Limpieza de polvo y de otros depósitos superficiales	Por medios mecánicos: brochas y cepillos.
- Sellado de grietas estructurales y oquedades del soporte mural	<ol style="list-style-type: none"> <li>1.- Grandes separaciones del estrato mural con el paramento: En caso de oquedades de grandes dimensiones se inyectará mortero hidráulico PLM-A en zonas que puedan presentar peligro de desprendimiento.</li> <li>2.- Zonas de simple pérdida de adhesión y pequeños abombamientos entre el arriccio y el muro se realizará mediante la inyección de mortero hidráulico PLM-A o similar.</li> <li>3.- Zonas de pérdida de adhesión y pequeños abombamientos entre el intónaco y el arriccio: Se inyectará emulsión de resina acrílica Acril33 al 10% en agua desmineralizada+ alcohol etílico 1:1 previa humectación.</li> </ol>
- Reorganización en el sistema de alumbrado y megafonía.	
- Control de la entrada de luz natural y de luz artificial que incide de manera directa sobre la pintura en el crucero.	

Tabla 4. Propuesta de tratamientos Estrato Soporte.

PROPUESTA DE TRATAMIENTOS	
ESTRATO MORTERO	
<b>Exterior</b>	
- Sellado de grietas	Para pequeñas grietas se utilizará mortero hidráulico PLM-S o similar, y para el resto, mortero de cal grasa apagada y áridos.
- Fijación de estratos	El tratamiento indicado para el relleno de oquedades variará en función de los estratos y de la dimensión de la oquedad.
<b>Interior</b>	
- Tratamiento de lagunas de mortero	El criterio general será dar continuidad de color sin completar las decoraciones policromas no reconocibles, para lo cual se creará una paleta de colores de morteros, para aplicar en cada caso el más acertado.
- Retirada de cal y morteros añadidos	Inicialmente por medios mecánicos: bisturíes, espátulas, cinceles, microcinces,

Tabla 5. Propuesta de tratamientos Estrato Mortero.

## PROPUESTA DE TRATAMIENTOS

### ESTRATO CAPA POLICROMÍA

#### - Protección temporal de la superficie pictórica

Se protegerán aquellas zonas en las que se detecte inestabilidad estratigráfica, mediante la aplicación de papel japonés adherido con resina acrílica, siempre que los estratos existentes lo permitan. Los morteros originales pulverulentos se preconsolidarán con disolución de resina acrílica tipo Paraloid B72 o equivalente, en acetona a bajas concentraciones.

#### - Limpieza superficial

Por medios mecánicos: brochas, cepillos y aspiradores cuando se pueda y no exista peligro de desprendimiento de policromías y/o fragmentos.

#### - Retirada de cal y morteros añadidos

Inicialmente por medios mecánicos: bisturíes, espátulas, cinceles, microcinceles.

#### - Retirada de objetos obsoletos

Inicialmente por medios mecánicos: bisturíes, espátulas, cinceles, microcinceles

#### - Fijación de estratos

El tratamiento indicado para el relleno de oquedades variará en función de los estratos y de la dimensión de la oquedad.

#### - Sellado de grietas

Se inyectará emulsión de resina acrílica Acril33 al 10% en agua desmineralizada + alcohol etílico 1:1 previa humectación.

#### - Fijación y Consolidación de la película pictórica

Para este tratamiento se seleccionará Paraloid B72 o resina acrílica tipo Acril33 disuelta al 5-10 % en agua desmineralizada y alcohol etílico 2:1. Esta concentración se modificará en función del tipo de escamas y del grosor de la policromía.

#### - Limpieza de policromías

Para la limpieza mecánica del polvo y la suciedad acumulada, se empleará brochas de pelo suave y aspirador en las zonas que no exista peligro de desprendimientos de policromías y/o fragmentos de otros materiales.

Para la eliminación de manchas de humo se emplearán medios mecánicos no agresivos.

Manchas de humedad y Retirada de sales: Se efectuará una retirada mecánica de eflorescencias salinas con brochas de pelo suave y aspirador (si fuera necesario). En los casos de carbonataciones su eliminación comenzaría de manera mecánica (bisturíes, escalpelos, vibroincisores). Se puede acompañar si fuera necesario, de medios acuosos mediante el papel japonés impregnado de solución en agua de carbonato de amonio. Para ello iríamos verificando en cada fragmento de papel el tiempo pertinente que necesitaríamos para una mayor eficacia. La limpieza también se podría realizar con pappetta de carbonato de amonio si las pruebas de solubilidad realizadas lo permiten.

La retirada de adherencias y eliminación de materiales orgánicos. Los sistemas de limpieza serán en principio mecánicos y variarán en base a la intensidad y la adhesión de la suciedad a la superficie. Por orden de menor a mayor intensidad, entendiéndose que cada proceso descarta el anterior:

-Eponjas Wishab y gomas de borrar.

-Retirada mecánica de restos de temple con bisturíes, escalpelos, espátulas o vibroincisores.

-Cepillos de cerda o nylon para la eliminación de velos blanquecinos.

-Lápiz-goma, para el repaso de pequeñas manchas, que los métodos anteriores no hayan conseguido retirar.

Repintes y repolicromías: Limpieza mecánica combinando distintos tipos de herramientas, así como medios químicos referidos a continuación en la Retirada de Sales. Eliminación de barnices, repintes o policromías

#### - Reintegración cromática

Las técnicas utilizadas para este fin variarán dependiendo de la naturaleza de la zona a reintegrar:

Morteros de cal y arena coloreados en seco con pigmentos naturales. Se utilizarán para las lagunas con pérdidas de policromías y soporte.

Lápices de colores acuarelables. Mediante un rayado meticuloso se reforzarán aquellas zonas con pérdidas o desgastes de policromías, sin dibujar y definiendo sutilmente sectores de color.

Combinación de la técnica de veladuras de color, con acuarelas tipo Windsor and Newton aplicadas con pincel y de tratteggio con lápices acuarelables sobre el estucado de las lagunas grandes.

Tabla 6. Propuesta de tratamientos Estrato Capa pictórica

## 5. ESTUDIOS BÁSICOS DE SEGURIDAD Y SALUD

El Estudio Básico de Seguridad y Salud (Estudios Básicos), es un documento obligatorio de todos los proyectos de ejecución. Es objeto del presente documento establecer unas condiciones mínimas de Seguridad y Salud en las obras de construcción dentro del marco del Real Decreto 1627/1997, de la Ley 31/1995 de Prevención de Riesgos Laborales, Ley 54/2003 y Real Decreto del 19 de mayo 604/2006, de reforma del marco normativo de la Prevención de Riesgos Laborales. Con este fin la Ley exige unos principios básicos que deben ser tenidos en cuenta tanto en la elaboración del proyecto como en la ejecución de la obra pues es necesario conseguir minimizar al máximo los posibles riesgos derivados de la actividad, planificando y coordinando a cada uno de los miembros participantes en este proceso.

*REAL DECRETO 486/1997, de 14 de abril, por el que se establecen las disposiciones mínimas de seguridad y salud en los lugares de trabajo. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. BOE núm. 97, de 23 de abril de 1997. Última modificación: 13 de noviembre de 2004 y Ley 31/95 de Prevención de Riesgos Laborales: art. 15, 18, 21, 24, 29).*

En la elaboración de este documento se evalúan los riesgos a los que están expuestos la ejecución de la obra los profesionales que intervienen en ella y con esta finalidad se acompaña este capítulo centrado en el **estudio sobre la seguridad y salud**<sup>33</sup> del conservador-restaurador. El conservador-restaurador deberá velar en todo momento por la salvaguardia, el bienestar, y la conservación de la integridad de la obra, pero el factor más relevante para ello es aprender y tomar conciencia de la importancia de asumir y llevar a cabo este proyecto con la **mayor seguridad posible**.

### Asistencia sanitaria

De acuerdo con el apartado A3 del Anexo VI del R.D. 486/97, se preverá material de primeros auxilios en número suficiente para el número de trabajadores y riesgos previstos. Se dispondrá de un **botiquín con los medios necesarios** para efectuar las curas de emergencia en caso de accidente o lesión. El botiquín deberá situarse en lugar bien visible de la obra y convenientemente señalizado. Los botiquines contendrán como mínimo: Agua destilada, antisépticos y desinfectantes autorizados, vendas, gasas, apósitos, algodón, analgésicos, antiespasmódicos, tijeras, jeringuillas, pinzas, guantes desechables, termómetro y torniquete.

En el exterior del armario botiquín, se colocará una pegatina con la **información del teléfono y situación del centro asistencial** más próximo, el teléfono del servicio de ambulancias y el teléfono de urgencias. Para accidentes que requieran de asistencia médica se trasladará al herido a uno de los siguientes Centros: Hospital de Alta Resolución Sierra Norte o el Consultorio de Guadalcanal, en el caso de que hubiese que recurrir a urgencias.

### Locales e instalaciones: incendios

Colocación de **extintores de incendios**. El emplazamiento de los extintores permitirá que sean fácilmente visibles y accesibles, estarán situados próximos a los puntos donde se estime mayor probabilidad de iniciarse el incendio, a ser posible, próximos a las salidas de evacuación y, preferentemente, sobre soportes fijados a paramentos verticales, de modo que la parte superior del extintor quede situada entre 80 cm y 120 cm sobre el suelo.

*Real Decreto 513/2017, de 22 de mayo, por el que se aprueba el Reglamento de instalaciones de protección contra incendios.*

### Equipos de trabajo para la realización de trabajos temporales en altura

Los andamios sólo podrán ser montados, desmontados o modificados sustancialmente bajo la dirección de una persona con una formación universitaria o **profesional autorizado que lo habilite para ello**, y por trabajadores que hayan recibido una formación adecuada y específica para las operaciones previstas. Los andamios serán inspeccionados por dicho personal antes de su uso para verificar su correcto montaje y eficaz funcionamiento. Los andamios deberán proyectarse, montarse y mantenerse convenientemente de manera que se evite que se desplomen o se desplacen accidentalmente. Para acceder al andamio se hará siempre por la escalera interior y nunca por la exterior. Los andamios estarán fabricados en base a las normas *UNE-EN: Andamios Tubulares: UNE-EN 12810-1:2005, dispondrán de Marcado CE o Certificación del cumplimiento de las Normas UNE-EN.*

En función de la complejidad del andamio elegido, deberá elaborarse un plan de montaje, de utilización y de desmontaje. El andamio se organizará y armará en forma constructivamente adecuada para que quede asegurada su estabilidad y al mismo tiempo para que los trabajadores puedan estar en él con las debidas condiciones de seguridad, siendo también extensivas estas últimas a los restantes trabajadores de la obra. Las plataformas de trabajo, las pasarelas y las escaleras de los andamios deberán

<sup>33</sup> <https://www.insst.es/> Consultado el 27 de julio de 2020.



construirse, dimensionarse, protegerse y utilizarse de forma que se evite que las personas caigan o estén expuestas a caídas de objetos. A tal efecto, sus medidas se ajustarán al número de trabajadores que vayan a utilizarlos. Los andamios deberán contar con sistema de barandillas y también de barra intermedia. Para el uso de los andamios los conservadores restauradores deberán servirse de los EPIS, (equipos de trabajo individual)

Para un correcto y adecuado uso:

- Los andamios deberán ser inspeccionados por una persona con una formación universitaria o profesional que lo habilite para ello: a) Antes de su puesta en servicio. b) A continuación, periódicamente. c) Tras cualquier modificación, período de no utilización, exposición a la intemperie, sacudidas sísmicas, o cualquier otra circunstancia que hubiera podido afectar a su resistencia o a su estabilidad. Comprobar a diario la estructura del andamio.
- Los materiales no se deberán apoyar en las barandillas.
- No se someterán a esfuerzos mayores para los que ha sido diseñados.
- Señalizar el andamio para que sea visible, así como instrucciones para su correcto uso.
- En ningún momento el conservador-restaurador se encontrará desprovisto de los EPIS mientras se encuentre en el andamio.
- Se utilizarán, arnés con elemento de anclaje como sistemas anticaídas de forma obligatoria a partir de la segunda plataforma.

### Equipos de trabajo y de protección individual

Relación de **EPIS necesarios y cuya eficacia ha sido evaluada**: casco de seguridad, ropa de trabajo: mono de trabajo o bata, gafas protectoras, mascarillas filtrantes para polvo-Máscara con material filtrante P-3, Máscara AX para gases y vapores orgánicos, guantes de neopreno y guantes de butilo para trabajos con acetona y alcohol, calzado de seguridad y arnés de seguridad.

*REAL DECRETO 1215/1997, de 18 de julio por el que se establecen las disposiciones mínimas de seguridad y salud para la utilización por los trabajadores de los equipos de trabajo.*

*REAL DECRETO 1407/1992, de 20 de noviembre, por el que se regulan las condiciones para la comercialización y libre circulación intracomunitaria de los equipos de protección individual.*

*REAL DECRETO 773/1997, 30 de mayo, sobre disposiciones mínimas de seguridad y salud relativas a la utilización por los trabajadores de equipos de protección individual.*

### Comercialización, clasificación y etiquetado

Será imprescindible la **señalización, el etiquetado de los productos** químico que se puedan emplear en los tratamientos.

*REAL DECRETO 363/1995, de 10 de marzo de 1995, por el que se regula la Notificación de Sustancias Nuevas y Clasificación, Envasado y Etiquetado de Sustancias Peligrosas.*

### Agentes químicos

La **peligrosidad y toxicidad** de los productos con los que debe trabajar el conservador-restaurador puede provocar con el paso continuado del tiempo lesiones o enfermedades graves si no se cuenta con los mecanismos de protección adecuados tal y como se refleja en las fichas técnicas de los productos empleados.

*REAL DECRETO 1299/2006, de 10 de noviembre, por el que se aprueba el cuadro de enfermedades profesionales en el sistema de la Seguridad Social y se establecen criterios para su notificación y registro. (Grupo I, IV, V, VI)*

### Riesgos ergonómicos

Evitar hacer **esfuerzos excesivos** que pueda perjudicar nuestra salud, teniendo en cuenta la realización de trabajos de una correcta forma ergonómica. Para la prevención de Lesiones por sobreesfuerzo se contará con cinturones de protección lumbar.

*REAL DECRETO 487/1997, de 14 de abril, sobre disposiciones mínimas de seguridad y salud relativas a la manipulación manual de cargas que entrañe riesgos, en particular dorsolumbares, para los trabajadores<sup>34</sup>.*

<sup>34</sup> <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1997-8670>. Consultado el 26 de julio de 2020.

### Riesgos Pandemia COVID-19<sup>35</sup>

Ante las medidas de emergencia establecidas por el gobierno para combatir la pandemia generada por el COVID19 y con el objetivo proteger a las personas con el respaldo de la OMS, las autoridades sanitarias y la comunidad científica han reflexionado sobre la afectación que puedan ejercer sobre el patrimonio cultural las medidas preventivas necesarias y de carácter obligatorio. Así, recogemos algunas de las consideraciones más relevantes que afectan al apartado de Seguridad y Salud en el trabajo profesional del conservador-restaurador.

*Orden SND/414/2020, de 16 de mayo, para la flexibilización de determinadas restricciones de ámbito nacional establecidas tras la declaración del estado de alarma en aplicación de la fase 2 del Plan para la transición hacia una nueva normalidad BOE n<sup>o</sup> 138 de 16 de mayo de 2020*

Sección 3.<sup>a</sup> Condiciones en que debe desarrollarse la actividad de visita a monumentos y otros equipamientos culturales  
Artículo 32. Medidas de higiene y prevención aplicables a los monumentos y otros equipamientos culturales.

*Recomendaciones sobre procedimientos de desinfección en bienes culturales con motivo de la crisis por COVID 19 Ministerio de Cultura y Deporte, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, 2020.*

---

<sup>35</sup> Nota de alerta de la Dirección General de Bellas Artes para las autoridades y organismos nacionales e internacionales responsables de la tutela del patrimonio cultural, ante determinadas prácticas relacionadas con la lucha contra el Covid-19.

## 6. PAUTAS CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Dentro de las limitaciones de este Trabajo se ha estimado oportuno concretar una serie de recomendaciones que ayuden en un futuro a conservar las pinturas murales de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> Guaditoca. En primer lugar, se debería implantar un **plan de prevención y conservación preventiva** donde se recojan nociones básicas sobre mantenimiento.

Consultando la Carta del Restauo de 1987<sup>36</sup>, se define mantenimiento como “el conjunto de actuaciones programáticamente recurrentes, encaminadas a mantener los objetos de interés cultural en condiciones óptimas de integridad y funcionalidad, especialmente después de que hayan sufrido intervenciones excepcionales de conservación o restauración”. En base a este artículo y para garantizar el bienestar de la obra, el plan de mantenimiento para las pinturas murales deberá incluir los siguientes puntos:

- Revisiones periódicas anuales por un Conservador-Restaurador para verificar el estado de conservación de las pinturas, así como posibles fijaciones/consolidaciones en el caso de que lo requieran.
- Revisar periódicamente el correcto funcionamiento del sellado de los ventanales que impiden a entrada de agua.
- Evitar la limpieza del muro con cualquier tipo de sustancias, y menos aún, por personas no cualificadas en la Conservación Restauración.
- La iluminación adecuada es la LED y la recomendación lumínica para este tipo de pinturas se establece entre 150 y 180 lux. La exposición a radiaciones exteriores es mínima ya que la luz natural apenas entra al espacio.
- El nivel óptimo de humedad relativa debería estar sobre el 50% y el rango de temperaturas adecuado debería rondar los 20°C constantes con la finalidad de corregir los fuertes contrastes de humedad presentes en el interior de la Ermita. Tal y como recoge Stefan Michalski<sup>37</sup> en su artículo sobre la humedad relativa incorrecta: " Se suele asumir que el control de la HR implica algún tipo de sistema automático, sin embargo, dichos sistemas finalmente fallan, o simplemente nunca se adquieren debido a la falta de presupuesto. El tipo de respuesta más importante (...) es el hombre".
- Evitar el apoyo de elementos u objetos tales como escaleras, o enseres de culto que puedan suponer un riesgo para las pinturas murales.

De manera reciente y ante los acontecimientos de la actual pandemia que sufrimos, los bienes culturales también han sido objeto de preocupación por las instituciones culturales internacionales y en nuestro caso nacional. Dicho esto, también tendrán que atenerse a las *Recomendaciones sobre procedimientos de desinfección en bienes culturales con motivo de la crisis por COVID 19* Ministerio de Cultura y Deporte, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, 2020.

### Procedimiento en bienes culturales muebles

En cuanto a los espacios que contienen bienes culturales (por ejemplo, espacios religiosos) se tendrán que tomar en cuenta las siguientes medidas:

- No se recomienda realizar fumigaciones o pulverizaciones generalizadas en espacios como salas de museo, archivos o iglesias. Debido al cierre de estas instituciones hace aproximadamente unos meses, la existencia actualmente del virus en el ambiente de dichos espacios es poco probable.
- Se procederá a la limpieza de las superficies tales como suelos, puertas o manillares (siempre que carezcan de valor histórico o artístico) con las soluciones desinfectantes comunes propuestas por las autoridades sanitarias, aunque preferentemente se empleará el etanol disuelto al 70%.
- En los procedimientos de limpieza se incluirán también las superficies exteriores de vitrinas que hayan podido ser tocadas por los visitantes. Esta medida de desinfección debería estar contemplada con anterioridad en los protocolos de limpieza, y en todo

<sup>36</sup> MARCONI, Paolo, coord. "Carta de 1987 de la Conservación y restauración de los objetos de arte y cultura". En ipce.mecd.gob.es Disponible en: <http://ipce.mecd.gob.es/dam/jcr:b2e31f8c-8df0-47e9-8b67-105512628225/1987-carta-bienesmueblesitalia.pdf>

<sup>37</sup> MICHALSKI, S. (2009): *Humedad relativa incorrecta*. ICCROM. Canadá: Canadian Conservation Institute p. 22

caso se recomienda mantenerla permanentemente, una vez se vuelva a la normalidad, para evitar la futura difusión de cualquier patógeno.

- Una vez efectuada la desinfección y limpieza se favorecerá la ventilación de los espacios limpiados para evitar la acumulación de compuestos orgánicos volátiles (COVs) surgidos de la evaporación de las disoluciones desinfectantes. Esta operación se realizará principalmente por la seguridad y salud de las personas trabajadoras, pero también por la correcta conservación del patrimonio cultural ya que la acumulación de COVs en espacios cerrados resulta dañina.

- La misma recomendación anterior de evitar el contacto directo con los bienes se aplicará en recintos religiosos. Si los profesionales de dichas instituciones se ven en la obligación de tener que trabajar directamente con ellos (realizando inspecciones, movimientos de obras artísticas o tratamientos de restauración), se hará en todo momento con guantes desechables de un solo uso y a ser posible también con mascarilla. Así se evitará el contagio por posibles restos víricos existentes sobre el bien que pueda haber dejado cualquier persona que se hubiera aproximado.

#### Procedimiento en bienes culturales inmuebles

En la situación de alerta sanitaria que estamos viviendo, son de destacar las recomendaciones orientadas a la higiene, limpieza y desinfección tanto de espacios como de superficies. Una medida inadecuada o la aplicación de una sustancia desinfectante de manera directa pueden causar daños irreversibles sobre nuestro patrimonio, circunstancias que deben evitarse para que este patrimonio pueda ser disfrutado por todos nosotros y las generaciones futuras.

## 7. PROYECTO PATRIMONIAL PINTURAS MURALES ERMITA N<sup>ª</sup> S<sup>ª</sup> GUADITOCA

Debido a la integración en la arquitectura, la pintura mural presenta unas características específicas que la diferencian de la pintura sobre otro tipo de soporte convencional. Es por ello que la investigación previa a su conservación y restauración conlleva una serie de procesos entre los que se encuadra el conocimiento del bien. Es aquí donde tiene sentido y adquiere un protagonismo mayor el estudio e hipótesis de lectura del programa iconográfico de las pinturas murales de la Ermita de N<sup>ª</sup> S<sup>ª</sup> de Guaditoca.

A lo largo del recorrido longitudinal comenzando desde los pies hasta la cabecera de la Ermita, vamos atendiendo a diferentes representaciones entre las que destacan las virtudes teologales, cardinales y santos cuya vinculación con la Virgen se plantea de manera directa tal y como recogen los Evangelios. Las Letanías Lauretanas y la figura de Dios Padre como centro del Universo cierran la composición donde se enmarca la Ascensión de la Virgen.

La lectura e interpretación del programa iconográfico de las pinturas murales de la Ermita de N<sup>ª</sup> S<sup>ª</sup> de Guaditoca no sólo refuerza la importancia y el empleo de *La Iconología* de Ripa para los discursos emblemáticos, literarios y visuales del Barroco, sino que nos permite descubrir la originalidad de la representación de los símbolos de los cuatro continentes: Europa, Asia, África y América, pues Oceanía no era aún considerada como tal y permanecía prácticamente inexplorada. En estas imágenes se incluyen referencias escritas perceptibles en todas sus escenas, detalle que nos ayuda a comprobar desde el principio el propósito del mensaje final, desarrollando un programa iconográfico inédito y verdaderamente original para toda la comarca de la Sierra Norte sevillana. Su necesaria puesta en valor y consiguiente difusión se fundamentan en una urgente recuperación patrimonial de carácter científico técnico y multidisciplinar que reconozca en su conjunto uno de los ejemplos más desconocidos de la pintura barroca andaluza<sup>38</sup>.

Tal y como señala la UNESCO<sup>39</sup>, el concepto más amplio de patrimonio cultural abarca los lugares de interés histórico y cultural, los sitios y paisajes naturales y los bienes culturales, así como el patrimonio inmaterial: "El patrimonio cultural es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio. Esos recursos son una riqueza frágil, y como tal requieren políticas y modelos de desarrollo que preserven y respeten su diversidad y su singularidad, ya que una vez perdidos no son recuperables."

La intervención sobre los bienes culturales se reconoce como un proceso transformador, en cuanto que afecta a la historicidad específica de los bienes permitiendo evidenciar valores, pero también aportar otros nuevos, sumando o por renovación. En el caso de las pinturas murales de N<sup>ª</sup> S<sup>ª</sup> Guaditoca, gracias al trabajo de investigación realizado (y que trazamos como estrategia de intervención para su futura conservación) aportamos nuevos datos científicos y técnicos que sumamos al esfuerzo por avanzar en un conocimiento más completo de su historia, sumando con ello nuevos valores que constituyen un reconocimiento patrimonial más justo.

Dicho planteamiento nos permite diseñar la propuesta de un **proyecto patrimonial para las pinturas murales de la Ermita de N<sup>ª</sup> S<sup>ª</sup> de Guaditoca**, entendiendo el proyecto patrimonial como el conjunto de procedimientos analíticos y propositivos (de conocimiento y de intervención) que dan forma a este proceso de preservación y aportación de valor, tal y como lo define el IAPH<sup>40</sup>. El proyecto patrimonial es además el instrumento operativo que proporciona una estructura sólida a la metodología con la que hemos defendido todo el desarrollo del presente Trabajo Fin de Grado, con especial atención a la primera parte, ordenando las distintas acciones que conforman las cuatro fases del proyecto: conocimiento, reflexión, intervención y mantenimiento.

Este hecho justifica en primer lugar la **revisión del grado de protección del bien patrimonial**, pues entendemos que actualmente la figura de protección que posee la Ermita con una protección Nivel 1 del planeamiento no se corresponde con la importancia y el valor cultural identificado. De esta manera, el primer paso de nuestro proyecto patrimonial sería abordar la **propuesta de inscripción específica en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz<sup>41</sup> incluyendo así una delimitación motivada del entorno afectado**, puesto que son muchos los valores culturales que definen y defienden la reconsideración de la actual figura,

<sup>38</sup> A pesar de todo lo anterior, la actual protección patrimonial del templo de Guaditoca queda someramente recogida según las Normas Subsidiarias de planeamiento municipal de Guadalcanal en su apartado de bienes catalogados. La Comisión Provincial de Ordenación del Territorio y Urbanismo en sesión celebrada el 7 de marzo de 1996 aprobó definitivamente las Normas Subsidiarias de Planeamiento Municipal de Guadalcanal, con obligación de redactar un Texto Refundido. Dicho Texto Refundido fue aprobado por la citada Comisión con fecha 6 de marzo de 1997.

<sup>39</sup> Definición UNESCO extraída de la publicación sobre Índice de desarrollo de un marco multidimensional para la sostenibilidad del patrimonio: <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf>

<sup>40</sup> GARCÍA DE CASASOLA GÓMEZ, Marta y CASTELLANO BRAVO, Beatriz (2020): *re-HABITAR El Carmen Un proyecto sobre Patrimonio Contemporáneo*, IAPH, Sevilla.

<sup>41</sup> El Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz se define en la Ley 14/2007 de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía "como instrumento para la salvaguarda de los bienes en él inscritos, la consulta y divulgación de los mismos".

sustituyéndola por otra de mayor grado acorde a todos los valores patrimoniales identificados: territoriales, históricos, inmateriales, arquitectónicos, técnicos, artísticos, iconográficos y culturales, etc...

En el transcurso de las fases metodológicas enumeradas anteriormente, y a las que también responde la estructura de contenidos establecida en la legislación patrimonial andaluza para el denominado proyecto de conservación (art. 22 LPHA), cuya redacción es exigida en los procesos de conservación, restauración y rehabilitación del Patrimonio Histórico Andaluz<sup>42</sup>, señalan Marta García de Casasola Gómez<sup>43</sup> y Beatriz Castellano Bravo desde el IAPH, se encuentran tres procesos transversales que, bajo los epígrafes de **transferencia, participación y sostenibilidad**, se responden a nuevos requerimientos derivados de la reciente consideración contemporánea del patrimonio:

- La consideración de **la acción patrimonial como un ejercicio en sí de transferencia** garantiza la preservación de los bienes y la legibilidad de sus valores culturales, en una puesta en marcha de **herramientas de comunicación** que den soporte a las diferentes fases de esta metodología.
- La toma de decisiones incorpora **procesos de participación** garantizando el consenso convirtiendo al individuo y la comunidad en protagonistas del **debate patrimonial**.
- La dimensión cultural del desarrollo se convierte en el fundamento de las prácticas metodológicas, desde la definición de las estrategias de conocimiento y acción hasta la toma de medidas para **una conservación que perdure en el tiempo** trabajando por un patrimonio que participa en el **objetivo del desarrollo sostenible**.

Proyecto patrimonial como proceso Proyecto de conservación					
Estudios previos	Valores culturales	Proyecto de intervención	Ejecución	Puesta en valor	Gestión de la conservación
<b>Objetivos</b> >Caracterización patrimonial >Caracterización de materiales >Estado de conservación >Evaluación de tratamientos <b>Herramientas</b> Estudios >Histórico >Arqueológico >Antropológico >Estructural >Constructivo >Otros	Nueva lectura (contemporánea) del bien cultural <b>Herramientas</b> >Reflexión crítica >Transdisciplinariedad >Interpretación	<b>Diagnóstico</b> Estado de conservación Informe sobre la afección a los valores <b>Propuesta</b> Descripción teórica, técnica y económica Planificación espacial y temporal de los trabajos Memoria / Planos / Pliego / Mediciones y Presupuesto	<b>Acciones para la conservación</b> <b>Criterios</b> Carta de Cracovia / LPHE / LPHA >Compatibilidad (material y conceptual) >Mínima intervención >Respeto a la autenticidad (tiempo del monumento como suma de todos sus tiempos) >Legibilidad cultural	Mejora de la lectura contemporánea del bien cultural <b>Accesibilidad social</b> (uso social) <b>Sostenibilidad</b>	<b>Planificación de la conservación</b> Libro del bien cultural >Memoria final >Instrucciones de uso y mantenimiento <b>Mantenimiento</b>
Herramientas soporte / especialización del conocimiento Gestión documental Representación gráfica					
<b>Transferencia</b>					
<b>Participación</b>					
<b>Sostenibilidad</b>					

Tabla 7. Metodología trabajo patrimonial. Autoras: Marta García de Casasola Gómez y Beatriz Castellano Bravo, IAPH, 2020.

<sup>42</sup> Artículo 22. *Requisitos del proyecto de conservación* 1. Los proyectos de conservación, que responderán a criterios multidisciplinares, se ajustarán al contenido que reglamentariamente se determine, incluyendo como mínimo, el estudio del bien y sus valores culturales, la diagnosis de su estado, la descripción de la metodología a utilizar, la propuesta de actuación desde el punto de vista teórico, técnico y económico y la incidencia sobre los valores protegidos, así como un programa de mantenimiento. 2. Los proyectos de conservación irán suscritos por personal técnico competente en cada una de las materias.

<sup>43</sup> GARCÍA DE CASASOLA GÓMEZ, Marta y CASTELLANO BRAVO, Beatriz (2020): pp.76-97.

El patrimonio no es un producto de la sociedad, sino que es parte de la sociedad, vive y cambia con ella, así mismo no existe un solo patrimonio, las lecturas y percepciones del mismo son infinitas, diferenciadas no solo en el espacio sino también en el tiempo<sup>44</sup>. Partiendo de esta base, proponemos entre otras, **iniciativas de trabajo patrimonial dedicada a la difusión** con pequeñas acciones divulgativas en las que se den cita conferencias, videos, cartelería, merchandaising, etc. con el objetivo de ayudar al *microfounding*, así como la elaboración de campañas de sensibilización hacia colectivos, escolares y trabajadores de Guadalcanal.

Como principal objetivo se marcará el **diseñar un proyecto patrimonial** elaborado **para Guadalcanal** siguiendo una metodología patrimonial adecuada a las necesidades existentes, y a la realidad de Guadalcanal, contando con la participación de sus habitantes y pensando en claves que favorezcan tanto a la población local como a las posibilidades de atraer un esquema turístico controlado que se relacione con otros procesos similares con los que **conectar territorialmente**. De esta manera, se tratará de establecer relaciones y prioridades en cuanto a las necesidades que tiene el territorio garantizando desde la investigación de los recursos patrimoniales, hasta la conservación y aprovechamiento de sus potencialidades educativas, turísticas, culturales o sociales, teniendo a la Ermita de Guaditoca como centro neurálgico de la estrategia del proyecto<sup>45</sup>.

Esta manera de entender el patrimonio y su conservación exige un registro sistemático y crítico de toda la información que a lo largo del proceso de intervención se va generando, de manera que este conocimiento pueda servir para futuras actuaciones patrimoniales, **implicando en el proceso a la educación, a la difusión y a la conservación preventiva**.

La interpretación del patrimonio es una disciplina que, desde su nacimiento en 1957, está vinculada al trabajo de los guías en los Parques Nacionales estadounidenses que ha sido capaz de generar un espacio propio en el ámbito profesional, tanto en el contexto del patrimonio cultural como natural<sup>46</sup>. En ambos se ha apostado por la interdisciplinariedad y se ha entendido la difusión del patrimonio en un sentido amplio. Nosotros proponemos la **interpretación del patrimonio en Guadalcanal** como forma de acercar el patrimonio al vecindario y a las localidades próximas en un esfuerzo para dar a conocer las pinturas de N<sup>ª</sup> S<sup>ª</sup> de Guaditoca como parte de su identidad territorial y cultural en una **visión del patrimonio como motor de cohesión social y desarrollo económico**: "La Interpretación (del Patrimonio) efectiva es un proceso creativo de comunicación estratégica, que produce conexiones intelectuales y emocionales entre el visitante y el recurso que es interpretado, logrando que genere sus propios significados sobre ese recurso, para que lo aprecie y disfrute"<sup>47</sup>

Implicar activamente a la sociedad en esta labor, haciéndola directamente participe de la recuperación de los monumentos, es un objetivo inmediato del proyecto patrimonial que proponemos, contribuyendo a afianzar la conservación preventiva y continuada del mismo. Hablamos además de **incluir en nuestro proyecto patrimonial, el concepto de obra abierta** para permitir visitas durante las obras de recuperación de las pinturas murales de Guaditoca. El concepto "abierto por obras"<sup>48</sup> se convierte en una nueva manera de acercar a la sociedad al Patrimonio Cultural, consistente en la posibilidad de visitar monumentos, yacimientos, iglesias... mientras se encuentran en estado de restauración.

---

<sup>44</sup> ERICE, Teresa (2017): "La diversidad cultural en el tiempo, una historiografía crítica del proceso de creación de paisajes antiguos en Asturias", España. *TSAFIQUI*, No 9.

<sup>45</sup> RODRÍGUEZ ACHÚTEGUI, Maribel; IZARZUGAZA LIZARRAGA, Iñaki y LUQUE CEBALLOS, Isabel (2004): "Reflexiones sobre la planificación de Proyectos Patrimoniales: ¿Cómo aprovechar el patrimonio en beneficio de la comunidad?", *Congreso Internacional Patrimonio, Desarrollo Rural y Turismo en el Siglo XXI*, p.6.

<sup>46</sup> Como docente desde su primera edición en 2017 del *Curso Interpretación del Patrimonio cultural y Natural* que organiza el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) en alianza con la Asociación para la Interpretación del Patrimonio (AIP) y con la colaboración del Máster de Arquitectura y Patrimonio Histórico de la Universidad de Sevilla (MARPH), hemos podido conocer cómo los últimos trabajos de interpretación que se están realizando a nivel internacional demuestran el creciente interés en su aplicación práctica al patrimonio cultural y natural desde una apuesta por favorecer proyectos locales con una relación muy directa con los recursos patrimoniales en un diseño de modelos donde la sociedad se implica de manera muy directa y afectiva.

<sup>47</sup> HAM SAM H. & MORALES Jorge (2008): Asociación para la Interpretación del Patrimonio, AIP.

<sup>48</sup> El programa "Abierto por Obras" surge de la convicción y puesta en práctica en el proceso de recuperación de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz. Agustín Azcárate fue el responsable del programa, posteriormente denominado "Patrimonio abierto" y guiando a nivel nacional a perseguir la misma idea con el concepto de "obra abierta".

## CONCLUSIONES

La elaboración de este **trabajo teórico-práctico sobre las pinturas murales de la Ermita de Nuestra Señora de Guaditoca constituye una labor de investigación no abordada hasta el momento desde el punto de vista patrimonial**. De esta manera, hemos ido desarrollando y aplicando los conocimientos adquiridos durante los años dedicados al estudio y aprendizaje del Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad de Sevilla.

A lo largo de los diferentes apartados en los que hemos dividido el Trabajo, hemos **establecido un reconocimiento del estado de conservación de las pinturas murales y tras la elaboración de un diagnóstico hemos diseñado las estrategias para su futura intervención, destacando la propuesta de los estudios previos y necesarios tratamientos para su conservación y restauración**.

**En la primera parte del trabajo hemos realizado un estudio histórico y artístico de las pinturas murales**, marcando especial atención en el análisis del **programa iconográfico**, cuya definición y primera lectura completa como programa ha supuesto para nosotros tanto un reto como un objetivo prioritario para su conocimiento.

En cuanto al **reconocimiento de los valores patrimoniales** de la Ermita, debemos destacar cómo éstos se han ido identificando y sumando al mismo tiempo que íbamos avanzando en el proyecto, de manera que su construcción se ha ido ampliando y enriqueciendo gracias a los conocimientos adquiridos sobre el bien patrimonial, motivando científicamente **la reconsideración de la protección patrimonial de la Ermita de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Guaditoca**.

Por otro lado, en cuanto al desarrollo y precisión de los criterios a emplear en la propuesta de intervención, y en un apartado de aplicación metodológica, hemos creído conveniente subrayar el papel que tiene del **patrimonio como elemento de cohesión social**, relacionando nuestro objeto de estudio como una construcción social y cultural presente, donde intervienen muchos factores, algunos de ellos desconocidos o no contados hasta ahora, con los que debemos trabajar en el futuro.

Tanto la identificación de los valores patrimoniales como la detección de dicha identificación en el plano actual, nos invitan a plantear y desarrollar el **proyecto patrimonial pinturas murales N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Guaditoca** en un marco de trabajo donde la difusión inclusiva del patrimonio se convierte en una herramienta prioritaria.

Con todo, el trabajo realizado hasta ahora nos plantea no tanto un cierre ni una conclusión definitiva, sino **la oportunidad de seguir investigando y trabajando sobre este bien patrimonial**, con el objetivo de aplicar nuestros conocimientos de manera más directa y plantear una difusión ante posibles acciones que se puedan llevar a cabo en el ámbito de estudio.



## ARCHIVOS Y FUENTES CONSULTADAS

Archivo General Arzobispado Catedral de Sevilla  
Archivo Histórico de Badajoz  
Archivo Histórico provincial de Cáceres

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA.VV. (1992): *Guía para visitar los Santuarios marianos de Andalucía Occidental*, Ediciones Encuentro, Madrid, pp. 419-422.
- AA.VV. (2006): *Tratamientos y metodologías de conservación de pinturas murales*, Fundación Santa María La Real.
- AA.VV. (2012): *Ciencia para los restauradores. Materiales, limpieza, adhesivos y recubrimientos*, Archetype Publications, Londres.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego (1983): *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, p. 85, 130 y 157.
- BAGO Y QUINTANILLA, Miguel (1932): "Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del s.XVII", *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. V. Sevilla, p. 24.
- BONET CORREA, A. (1978): *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*, Polígrafa, Barcelona.
- CALVO MANUEL, Ana María (1997): *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z*, Serbal, Barcelona.
- CONTI, A. (1988): *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milán.
- DE LA VEGA, Leandro (2001): "La conservación de revestimientos decorativos pintados: Patología y método de estudio", *Arbor*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 725-738 pp.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel (2013): *La conservación preventiva de bienes culturales*, Alianza, Madrid.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio (1999): *Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*, Cátedra, Madrid.
- DE LA PLAZA, Escudero, L. (2018): *Guía para identificar a los Santos de la iconografía cristiana*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid.
- DE LA PRADA ESPINA, Diego Luis (1992): "Guadalcanal", *Catálogo de los archivos parroquiales de la provincia de Sevilla*, vol. I. Banco Español de Crédito, Sevilla, pp. 561-574.
- DE LA VILA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban (1993): *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla.
- DEL PINO DIAZ, Cesar (2005): *Pintura Mural*, Dossat Editorial, Madrid.
- ERICE, Teresa (2017): "La diversidad cultural en el tiempo, una historiografía crítica del proceso de creación de paisajes antiguos en Asturias", España. *TSAFIQUI*, No 9.
- ESCRIBANO VELASCO, C. (2010): "Socialización, puesta en valor e interpretación para la gestión del Patrimonio cultural y natural a escala local", *Revista Estudios del Patrimonio cultural*, nº. 4, pp. 25-49
- FERRER MORALES, Ascensión (2003): *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- GESTOSO Y PEREZ, José (1908): *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, vol. III. Sevilla, p. 103.
- GONZÁLEZ-LÓPEZ, Mª José (1998): "Metodología de estudio para la definición del proyecto de intervención en el retablo mayor de la Capilla Real de Granada. *Revista PH*. Vol: 6. Núm: 25, pp. 89-96.
- GONZÁLEZ-LÓPEZ, Mª José y BAGLIONI, Raniero (1996): "Primera fase del proyecto piloto de estudio, investigación e intervención de urgencia de las Pinturas murales de la sacristía y antesacristía del Hospital de Santiago Úbeda (Jaén)", *PH Boletín* nº16, pp. 19-29.
- HALL, James (1987): *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid.
- HERNANDEZ DIAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERAN, Francisco (1953): *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Vol. IV, Sevilla, pp. 205-235.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador (2004): "El patrimonio monumental de Guadalcanal a través de la historiografía artística: aproximación bibliográfica", *Feria y Fiestas de Guadalcanal*, pp. 171-188.
- HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos (2000): "Algunas reflexiones sobre las ermitas de la provincia de Sevilla y sus bienes muebles", *PH Boletín* 33, pp. 183-191.
- HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J. (2011): "Los caminos del Patrimonio. Rutas turísticas e itinerario culturales", *Revista Pasos*, 9 (2), pp. 225-236.
- JAVIERRE MUR, A. y GUTIERREZ DEL ARROYO, C. (1949): *Guía de la Sección de Órdenes Militares. Patronato Nacional de Archivos Históricos*, Archivo Histórico Nacional, Madrid.
- JOKILETHO, J. (2016): "Valores patrimoniales y valoración", *Revista Conversaciones*, nº 2, pp. 20-32.

- LASHERAS MERINO, Félix y GARCÍA CASAS, Ignacio (2009): "Patología y reparación de cubiertas" en *Tratado Técnico Jurídico de la Edificación y el Urbanismo*. Tomo I. Patología de la Construcción y Técnicas de Intervención", Thomson Reuters, Aranzadi, S.A, Cizur Menor (Navarra), pp. 567-668.
- LOPEZ DE VARGAS MACHUCA, Tomás (1989): *Diccionario geográfico de Andalucía: Sevilla*, Don Quijote, Granada.
- (1991): *Extremadura: año de 1798*, Asamblea de Extremadura, Mérida, pp. 274-275.
- MADOZ, Pascual (1986): *Diccionario geográfico - estadístico - histórico de Andalucía*, y sus posesiones de Ultramar, Madrid 1845-1850, vol. Sevilla, Sevilla, pp. 88-89.
- MICHALSKI, S. (2009): *Humedad relativa incorrecta*. ICCROM. Canadá: Canadian Conservation Institute. Disponible en [http://www.cncr.gob.cl/611/articulos-56474\\_recurso\\_10.pdf](http://www.cncr.gob.cl/611/articulos-56474_recurso_10.pdf)
- MIRON, A. RODRIGUEZ MARQUES, R. (1989): *Guía de Guadalcanal*, Ayuntamiento de Guadalcanal, Sevilla.
- MORA, Laura; MORA Paolo; VERNAZA, Clemencia y PHILIPPOT, Paul (2003): *La Conservación de Las Pinturas Murales*, Universidad Externado de Colombia.
- MORALES, Alfredo José; SANZ, María Jesús; VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel (1981): *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Diputación Provincial de Sevilla, pp. 578-583.
- MUÑOZ TORRADO, Antonio (2003): *El Santuario de Nuestra Señora de Guaditoca, Patrona de Guadalcanal: notas históricas*, Ayuntamiento de Guadalcanal, Sevilla.
- OROZCO, E. (1977): *Mística, Plástica y Barroco*, Cupsa Editorial, Madrid.
- PACHECO Francisco (1856): *Arte de la pintura*, Sánchez Cantón, Madrid
- PORRAS IBAÑEZ, Pedro (1970): *Guía para visitar los Santuarios Marianos de Andalucía Oriental*.
- RODRÍGUEZ ACHÚTEGUI, Maribel; IZARZUGAZA LIZARRAGA, Iñaki y LUQUE CEBALLOS, Isabel (2004): "Reflexiones sobre la planificación de Proyectos Patrimoniales: ¿Cómo aprovechar el patrimonio en beneficio de la comunidad?", *Congreso Internacional Patrimonio, Desarrollo Rural y Turismo en el Siglo XXI*.
- RODRÍGUEZ MÁRQUEZ, Rafael (2018): *Guadalcanal, un pueblo en la memoria*, Diputación de Sevilla, Sevilla.
- RODORICO Giorgi, DEI Luigi y BAGLIONI Piero (2001): "Nuevo método para la consolidación de pinturas murales basado en dispersiones de cal viva en alcohol", *PH*, n<sup>o</sup> 34, pp. 57-63. [https://www.ge-iic.com/files/Nanorestore/articulo\\_IPHA.pdf](https://www.ge-iic.com/files/Nanorestore/articulo_IPHA.pdf). (Consultado el 16-05-2021. Hora: 20:00).
- ROVIRA I PONS, Pere (2014): *La conservación preventiva de las pinturas murales in situ y en su exposición*, Col. Conservación y Restauración del Patrimonio, Editorial Trea, Gijón.
- SERRANO y ORTEGA (2008): *Guía de Monumentos históricos y artísticos de los pueblos de la provincia de Sevilla*.
- SOLIS RODRIGUEZ, Carmelo (1986): "Escultura y pintura del siglo XVI", *Historia de la Baja Extremadura*, vol. II. Badajoz, p. 582, 596-597 y 604.
- TEJADA VIZUETE, Federico (1995): *El Santuario de Nuestra Señora del Ara de Fuente del Arco*, Excmo. Ayuntamiento de Fuente del Arco y Hermandad de Ntra. Señora del Ara, Badajoz.
- THEOPHILUS (1979): *On divers arts: the foremost medieval treatise on painting, glassmaking and metalwork*, New York, Dover.
- VALDIVIESO, Enrique (2016): *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*. Sevilla: Sevillana Endesa.
- VILCHES, Manuel (2011): *El Templo del Ara. Un diamante perdido en la sierra*, Ed. Hermandad de Nuestra Señora del Ara, Badajoz.
- VILLA NOGALES, Fernando de la, MIRA CABALLOS, Esteban (1994): *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla*, Sevilla, pp. 14, 35, 67, 86, 125 y 166-168.
- ZALBIDEA MUÑOZ, M. Antonia y SAN MARÍN ARMIJO, Andrea (2012): "El uso de la pintura a la cal: ventajas e inconvenientes de su aplicación (con aditivos como la caseína y el aceite) sobre morteros tradicionales", *ARCHÉ. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, n<sup>o</sup> 6 y 7, pp. 505-513.

## PÁGINAS WEB CONSULTADAS

- <http://guadalcanal.es/es/turismo/monumentos-y-lugares-de-interes/ermita-ntra.-sra.-guaditoca/> (Consultado el 16-05-2021. Hora 17:31)
- <http://guadalcanalfundacionbenalixa.blogspot.com/2013/10/apuntes-historico-artisticos-sobre-la.html> (Consultado el 16-05-2021. Hora 17.40)
- <http://guadalcanalpuntodeencuentro.blogspot.com/> (Consultado el 16-05-2021. Hora 17.50)
- <http://guadalcanalarquitecturayurbanismo.blogspot.com/2010/12/la-ermita-de-nuestra-senora-de.html> (Consultado el 16-05-2021. Hora 18.00)
- <https://asociacion-acre.org/acciones/2020-medidas-covid-19/documentacion-relacionada-con-el-covid-19/> Consultado el 16-05-2021. Hora 18.30)
- <http://www.alcazarsevilla.org/wp-content/pdfs/APUNTES/apuntes3/restauracionc/restauracionc2.html> Consultado el 16-05-2021. Hora 19.30)

## ÍNDICE DE FIGURAS

- Esquema 1. Identificación pinturas murales Ermita N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> Guaditoca. Elaboración propia. 2020
- Esquema 2. Datos técnicos del Inmueble. Elaboración propia. 2020
- Esquema 3. Programa iconográfico de las pinturas murales. Elaboración propia. 2020
- Esquema 4. Programa iconográfico de las pinturas murales. Elaboración propia. 2020
- Esquema 5. Comparación iconográfica de las pinturas del sotocoro de la Ermita de Guaditoca con las pinturas de la Iglesia de la Virgen del Ara. Elaboración propia. 2020
- Esquema 6. Datos técnicos estrato policromo Ermita N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> Guaditoca. Lourdes Royo. 2020
- Esquema 7. Datos promedios anuales de temperaturas y precipitaciones en Guadalcanal. Elaboración propia. 2020
- Esquema 8. Análisis del interior de la Ermita, con luz natural y luz artificial. Imágenes Lourdes Royo. 2020
- Esquema 9. Datos de temperatura y humedad en el interior de la Ermita. Lourdes Royo. 2020
- Esquema 10. Síntesis metodología de trabajo. Propuesta elaborada a partir de publicación. Lourdes Royo.
- Tablas 1-2-3. Estado de conservación Inmueble y pinturas murales Ermita N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Guaditoca. Lourdes Royo.
- Tablas 4-5-6. Propuesta de tratamientos. Elaboración propia.
- Tabla 7. Metodología trabajo patrimonial. Autoras: Marta García de Casasola y Beatriz Castellano Bravo, IAPH, 2020.
- Figura 1. Ermita de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Guaditoca Portada. Autora Lourdes Royo Naranjo. 2019.
- Figura 2. Ermita de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Guaditoca. Vista lateral izquierda. Autora Lourdes Royo Naranjo. 2019.
- Figura 3. Ermita de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Guaditoca. Vista trasera. Autora Lourdes Royo Naranjo. 2019.
- Figura 4. Datos del catastro referentes al Bien Inmueble N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> Guaditoca. 2020
- Imagen 5. Normas Subsidiarias municipales de Guadalcanal. Inventario de patrimonio arquitectónico y urbano. 1997.
- Figura 6. Arroyo junto a la Ermita de Guadalcanal. Autora Lourdes Royo Naranjo. 2019
- Figura 7. Primitiva Ermita desaparecida. <http://guadalcanalfundacionbenalixa.blogspot.com/2013/10/apuntes-historico-artisticos-sobre-la.html>
- Figura 8. Ermita de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Guaditoca 1950. <http://guadalcanalpuntodeencuentro.blogspot.com/2016/09/el-patrimonio-monumental-de-guadalcanal.html>
- Figura 9. Romería de la Virgen de Guaditoca en 1957.
- Figura 10. Romería de la Virgen de Guaditoca en 2017.
- Figura 11. Visita técnica a la Ermita N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> Guaditoca para el desarrollo del Trabajo Fin de Grado. Mayo 2019.

## ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA Y MAPAS DE DAÑOS

## ANEXO 1: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA



Figura 1. Ermita de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Guaditoca Portada. Autora Lourdes Royo Naranjo. 2019.



Figura 2. Ermita de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Guaditoca. Vista lateral izquierda. Autora Lourdes Royo Naranjo. 2019.



Figura 3. Ermita de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Guaditoca. Vista trasera. Autora Lourdes Royo Naranjo. 2019.

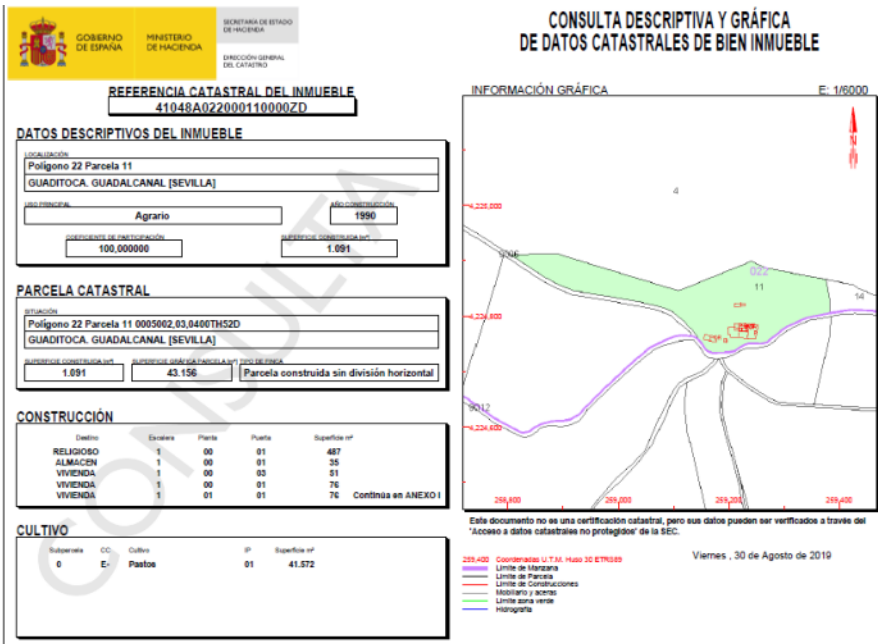


Figura 4. Datos del catastro referentes al Bien Inmueble N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> Guaditoca. 2020

**NORMAS SUBSIDIARIAS MUNICIPALES DE GUADALCANAL**      **INVENTARIO DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO Y URBANO**



Nº	DENOMINACION	ESTADO DE CONSERVACION
11	Ermita de Ntra. Sra. de Guaditoca	Bueno
UBICACION	USO ACTUAL	ESTADO DE CONSERVACION
EPOCA	PROPIEDAD	NIVEL DE CATALOGACION
CONSIDERACIONES ESTILISTICAS	CONDICIONES PARTICULARES DE RENOVACION	
OBSERVACIONES		
NIVEL DE PROTECCION		

Restauraciones del siglo XX, en 1.913 y recientemente.

ESTADO DE CONSERVACION: Bueno

PROPIEDAD: Hermandad

NIVEL DE CATALOGACION: Monumental

ESTILO: Estilo barroco

CONSIDERACIONES ESTILISTICAS: Estilo barroco

OBSERVACIONES: Restauraciones del siglo XX, en 1.913 y recientemente.

NIVEL DE PROTECCION: Nivel I

CONDICIONES PARTICULARES DE RENOVACION:

ASOCIADO ESTRICTAMENTE CON SU UBICACION A LA FUNDACION DE LA COMENDADURA DE GUADALCANAL (ACTUALMENTE EN CONSERVACION)

6 MAR. 1997

AYUNTAMIENTO DE GUADALCANAL

CONSEJO DE Bienes Culturales y Monumentos

EDUCACION Y CULTURA

COMPLISADO 25 JUL. 1997

Figura 5. Normas Subsidiarias municipales de Guadalcanal. Inventario de patrimonio arquitectónico y urbano. 1997.



Figura 6. Arroyo junto a la Ermita de Guadalcanal. Autora Lourdes Royo Naranjo. 2019



Figura 7. Primitiva Ermita desaparecida.



Figura 8. Ermita de Nª Sª de Guaditoca 1950.



Figura 9. Romería de la Virgen de Guaditoca en 1957.



Figura 10. Romería de la Virgen de Guaditoca en 2017.

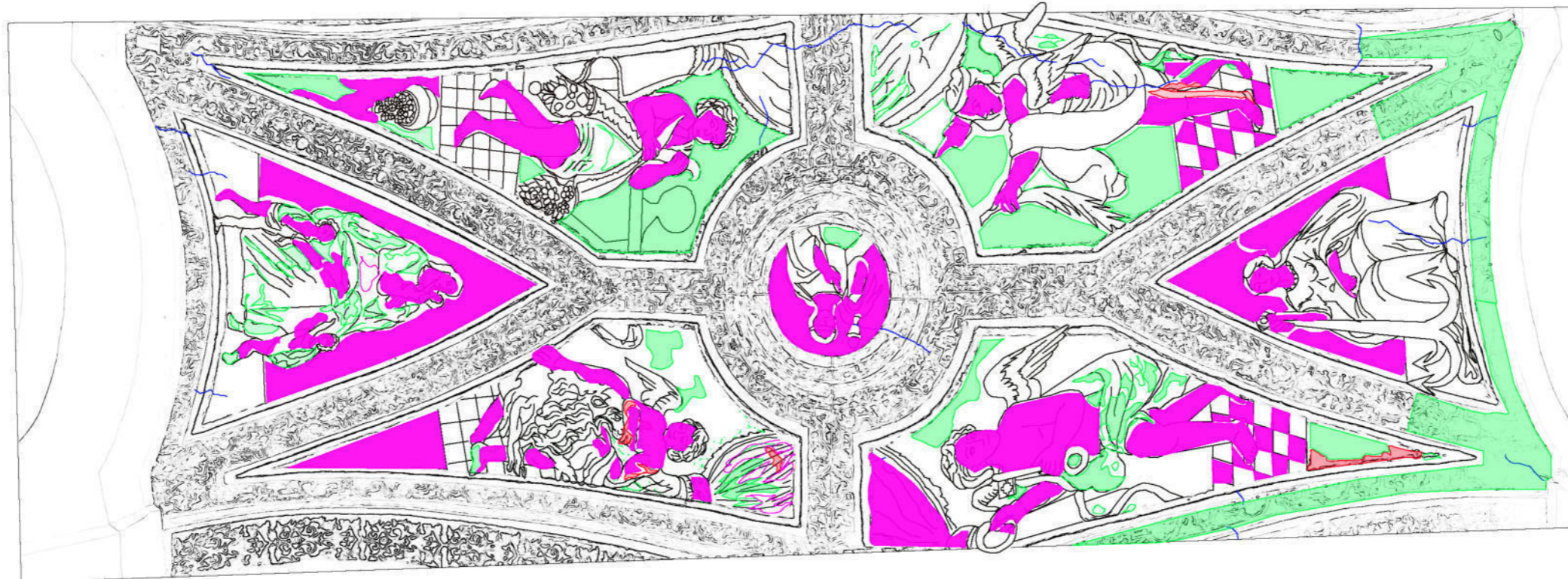








Figura 11. Visita técnica a la Ermita Nª Sª Guaditoca para el desarrollo del Trabajo Fin de Grado. Mayo 2019.









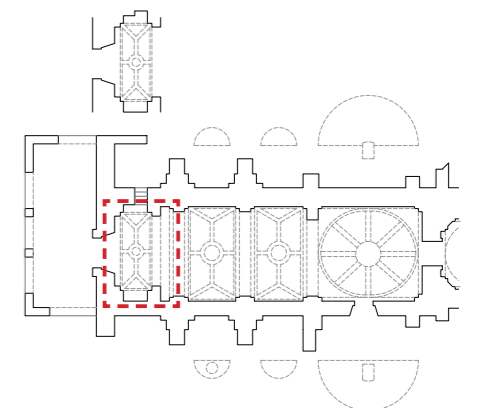
## ANEXO 2 MAPAS DE DAÑOS ESTADO DE CONSERVACIÓN PINTURAS MURAL

1. MAPA DE DAÑOS ESTADO DE CONSERVACIÓN PRIMER TRAMO – SOTOCORO	67
2. MAPA DE DAÑOS ESTADO DE CONSERVACIÓN TRAMO CORO	68
3. MAPA DE DAÑOS ESTADO DE CONSERVACIÓN SEGUNDO TRAMO	69
4. MAPA DE DAÑOS ESTADO DE CONSERVACIÓN TERCER TRAMO	70
5. MAPA DE DAÑOS ESTADO DE CONSERVACIÓN PRIMER TRAMO LATERALES	71
6. MAPA DE DAÑOS ESTADO DE CONSERVACIÓN SEGUNDO TRAMO LATERALES	72
7. MAPA DE DAÑOS ESTADO DE CONSERVACIÓN LATERAL IZQUIERDO CRUCERO	73
8. MAPA DE DAÑOS ESTADO DE CONSERVACIÓN LATERAL DERECHO CRUCERO	74
9. MAPA DE DAÑOS ESTADO DE CONSERVACIÓN BÓVEDA – ZONA DERECHA	75
10. MAPA DE DAÑOS ESTADO DE CONSERVACIÓN BÓVEDA – ZONA IZQUIERDA	76
11. MAPA DE DAÑOS ESTADO DE CONSERVACIÓN BOVEDA – CENTRAL	77
12. MAPA DE DAÑOS ESTADO DE CONSERVACIÓN PECHINAS A	78
13. MAPA DE DAÑOS ESTADO DE CONSERVACIÓN PECHINAS B	79

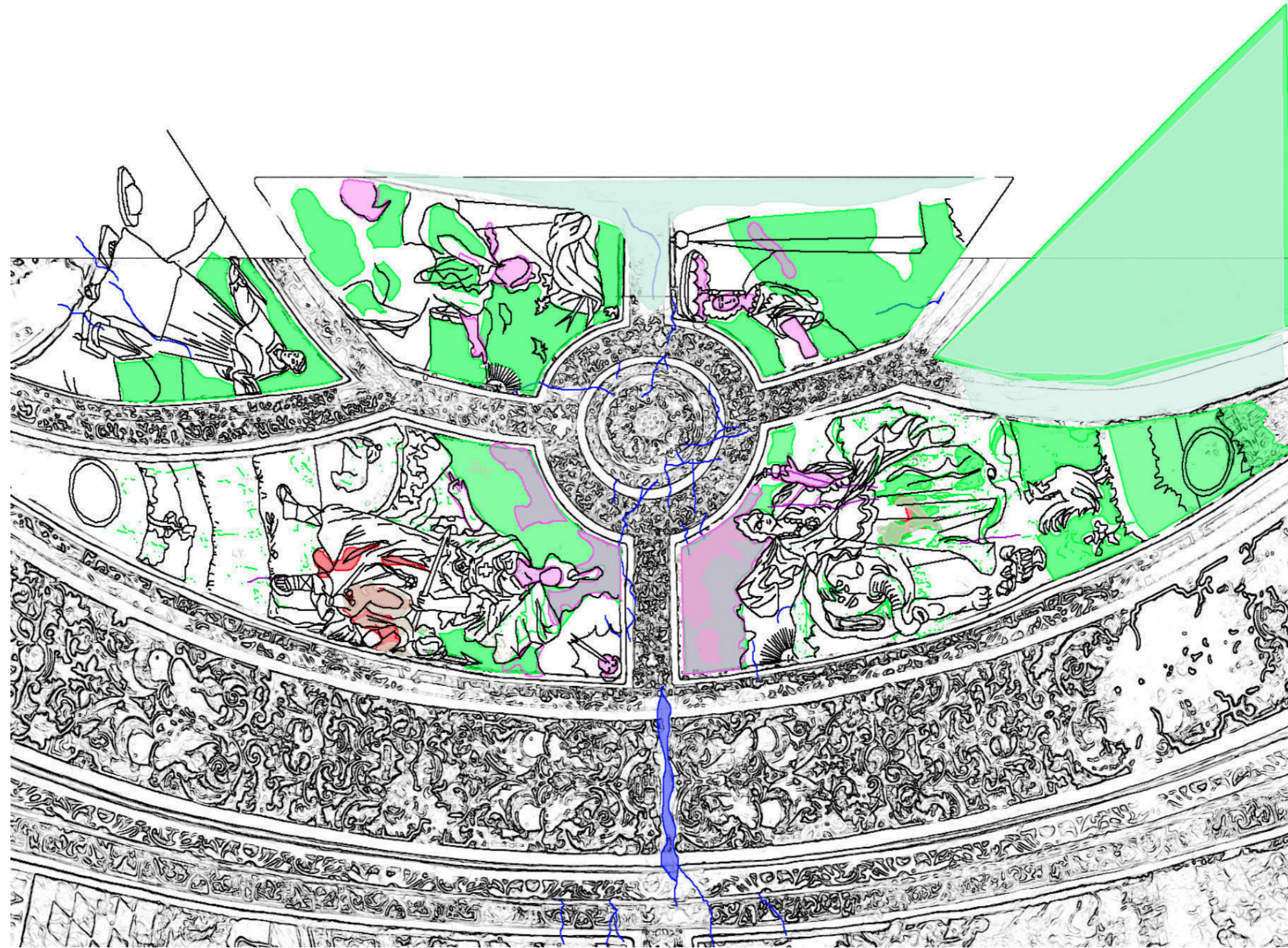


-  GRIETAS Y FISURAS
-  PÉRDIDA DE ADHERENCIA Y SEPARACIÓN DE ESTRATOS
-  PÉRDIDA DE POLICROMÍA
-  CRISTALIZACIÓN
-  PULVERIZACIÓN
-  ESCAMACIONES

-  ALTERACIONES CROMÁTICAS
-  MANCHAS DE HUMEDAD
-  MANCHAS DE CAL
-  SUCIEDAD SUPERFICIAL
-  AGUIJEROS Y ARAÑAZOS
-  INTERVENCIONES ANTERIORES

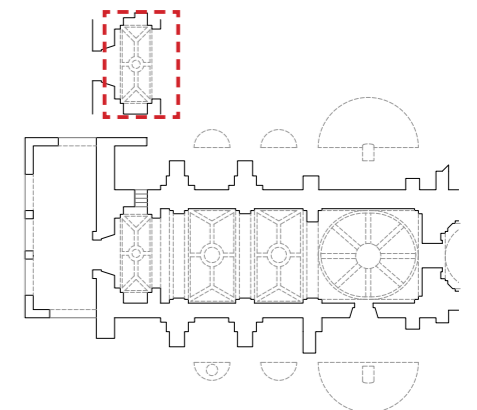


Recuperación Patrimonial Pinturas Murales Ermita Nº 3ª de Guaditoca en Guadalcanal (Sevilla). Trabajo Fin de Grado. Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad de Sevilla. Curso 2020-2021. Lourdes Royo Naranjo

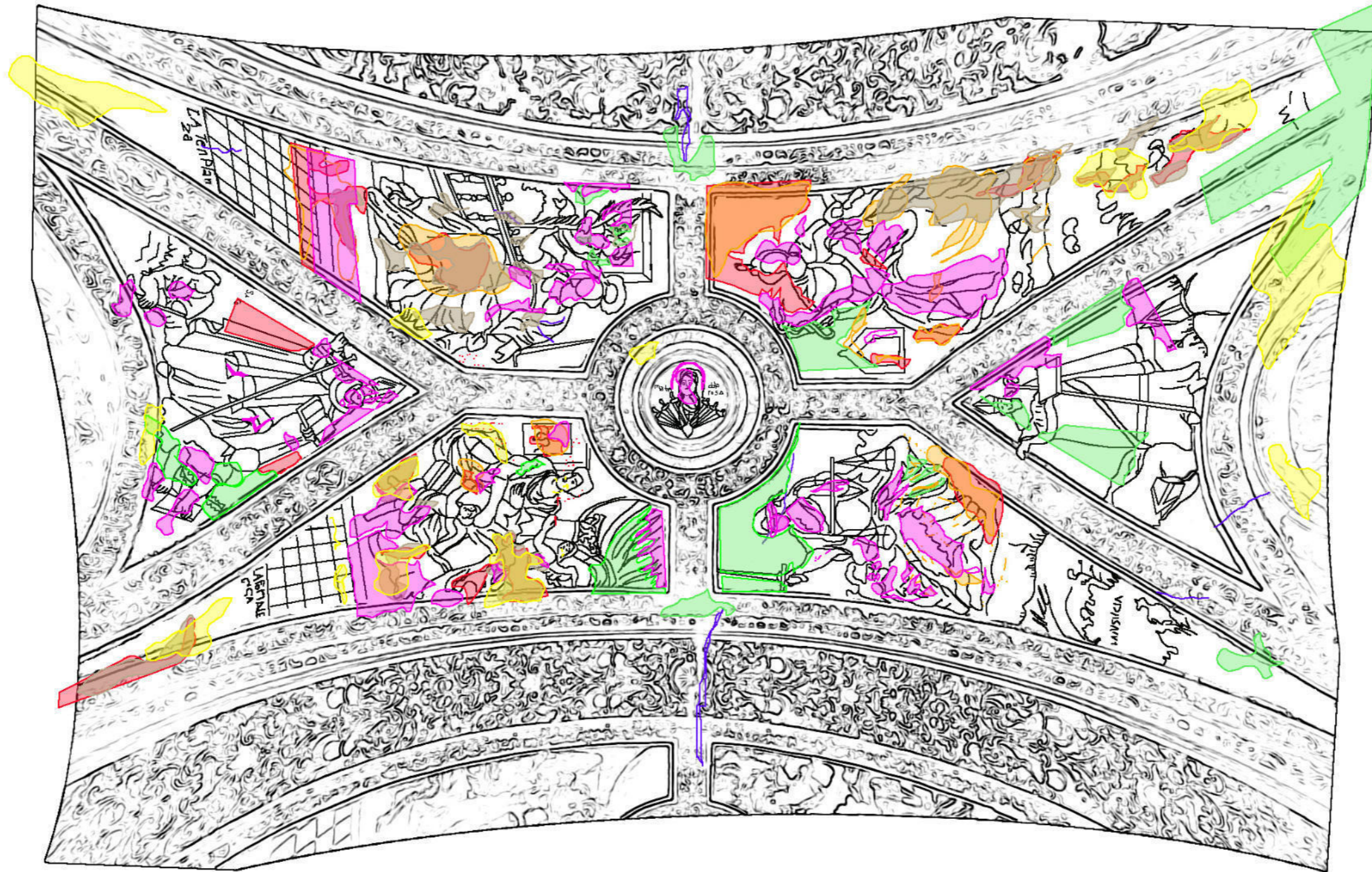


- GRIETAS Y FISURAS
- PÉRDIDA DE ADHERENCIA Y SEPARACIÓN DE ESTRATOS
- PÉRDIDA DE POLICROMÍA
- CRISTALIZACIÓN
- PULVERIZACIÓN
- ESCAMACIONES

- ALTERACIONES CROMÁTICAS
- MANCHAS DE HUMEDAD
- MANCHAS DE CAL
- SUCIEDAD SUPERFICIAL
- AGUIJEROS Y ARAÑAZOS
- INTERVENCIONES ANTERIORES

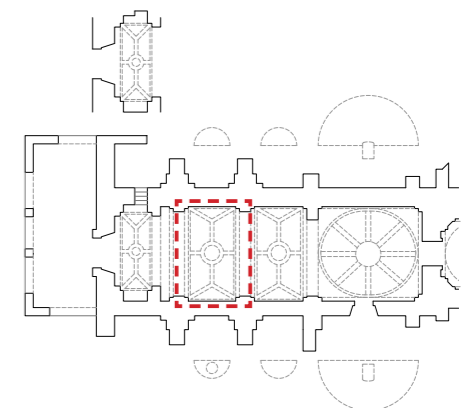


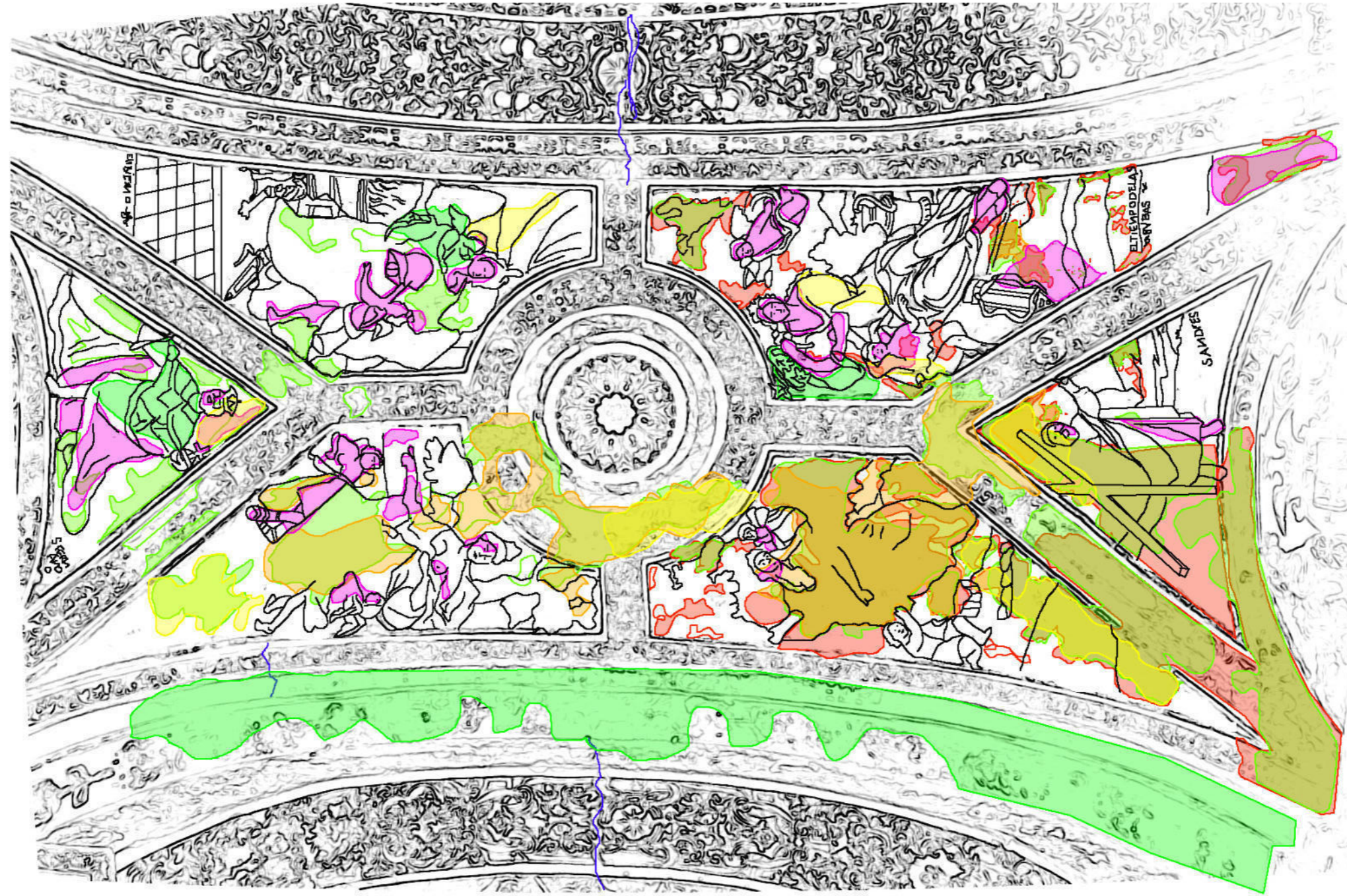
Recuperación Patrimonial Pinturas Murales Ermita Nº 3ª de Guaditoca en Guadalcanal (Sevilla). Trabajo Fin de Grado. Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad de Sevilla. Curso 2020-2021. Lourdes Royo Naranjo



- GRIETAS Y FISURAS
- PÉRDIDA DE ADHERENCIA Y SEPARACIÓN DE ESTRATOS
- PÉRDIDA DE POLICROMÍA
- CRISTALIZACIÓN
- PULVERIZACIÓN
- ESCAMACIONES

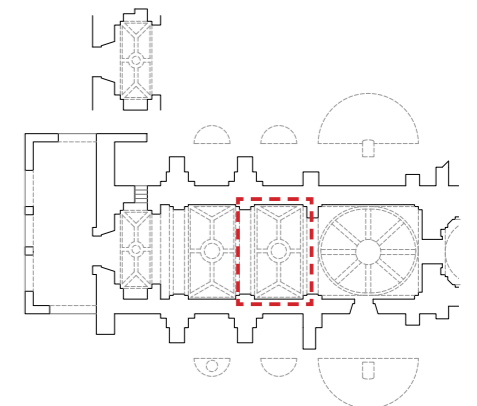
- ALTERACIONES CROMÁTICAS
- MANCHAS DE HUMEDAD
- MANCHAS DE CAL
- SUCIEDAD SUPERFICIAL
- AGUIJEROS Y ARAÑAZOS
- INTERVENCIONES ANTERIORES



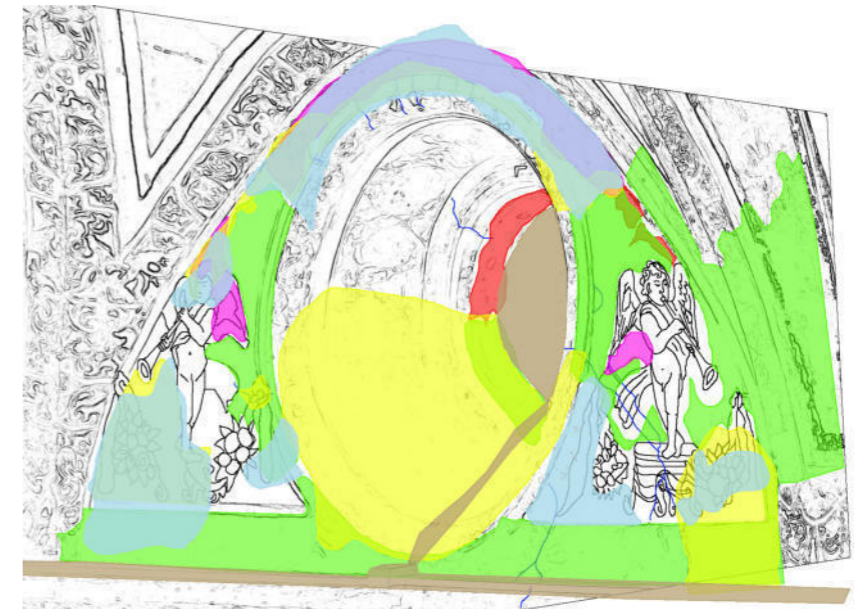
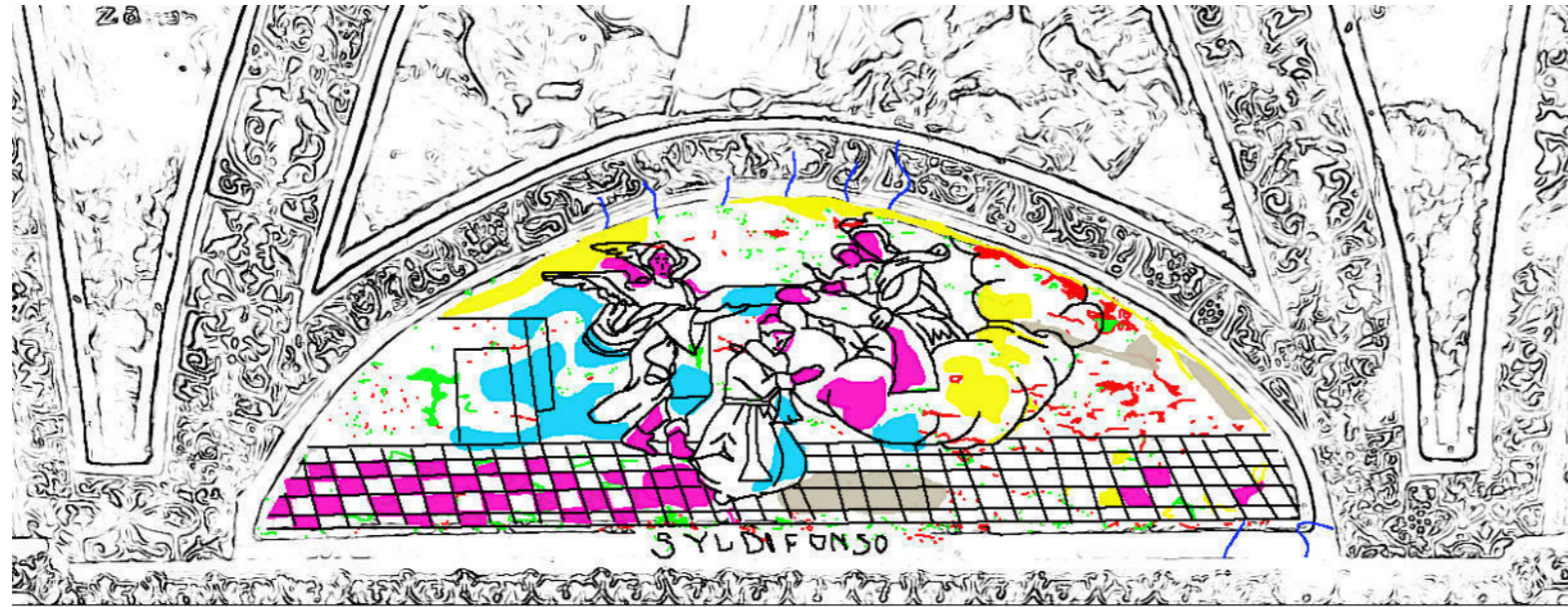


- GRIETAS Y FISURAS
- PÉRDIDA DE ADHERENCIA Y SEPARACIÓN DE ESTRATOS
- PÉRDIDA DE POLICROMÍA
- CRISTALIZACIÓN
- PULVERIZACIÓN
- ESCAMACIONES

- ALTERACIONES CROMÁTICAS
- MANCHAS DE HUMEDAD
- MANCHAS DE CAL
- SUCIEDAD SUPERFICIAL
- AGUJEROS Y ARAÑAZOS
- INTERVENCIONES ANTERIORES

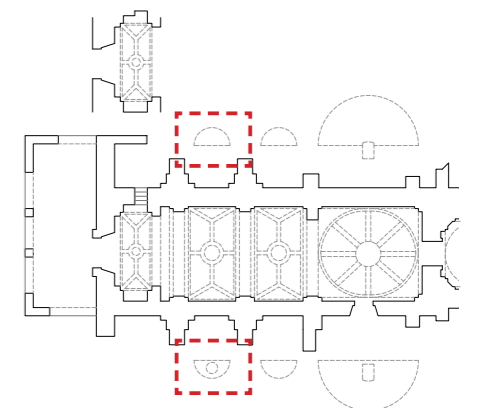


Recuperación Patrimonial Pinturas Murales Ermita Nº 3ª de Guaditoca en Guadalcanal (Sevilla). Trabajo Fin de Grado. Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad de Sevilla. Curso 2020-2021. Lourdes Royo Naranjo

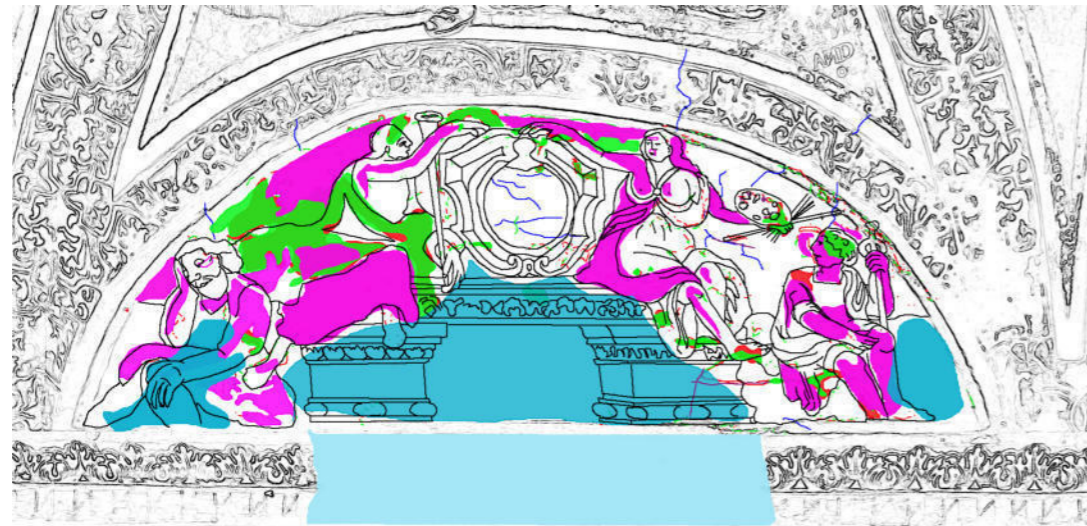


- GRIETAS Y FISURAS
- PÉRDIDA DE ADHERENCIA Y SEPARACIÓN DE ESTRATOS
- PÉRDIDA DE POLICROMÍA
- CRISTALIZACIÓN
- PULVERIZACIÓN
- ESCAMACIONES

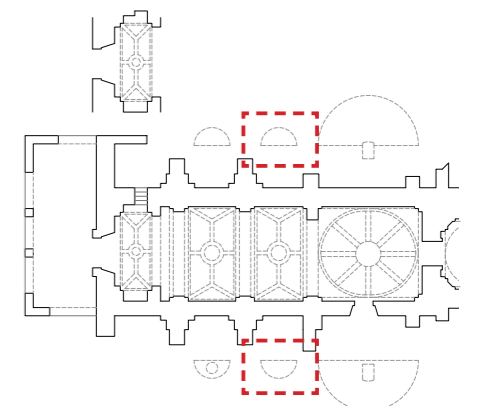
- ALTERACIONES CROMÁTICAS
- MANCHAS DE HUMEDAD
- MANCHAS DE CAL
- SUCIEDAD SUPERFICIAL
- AGUIJEROS Y ARAÑAZOS
- INTERVENCIONES ANTERIORES



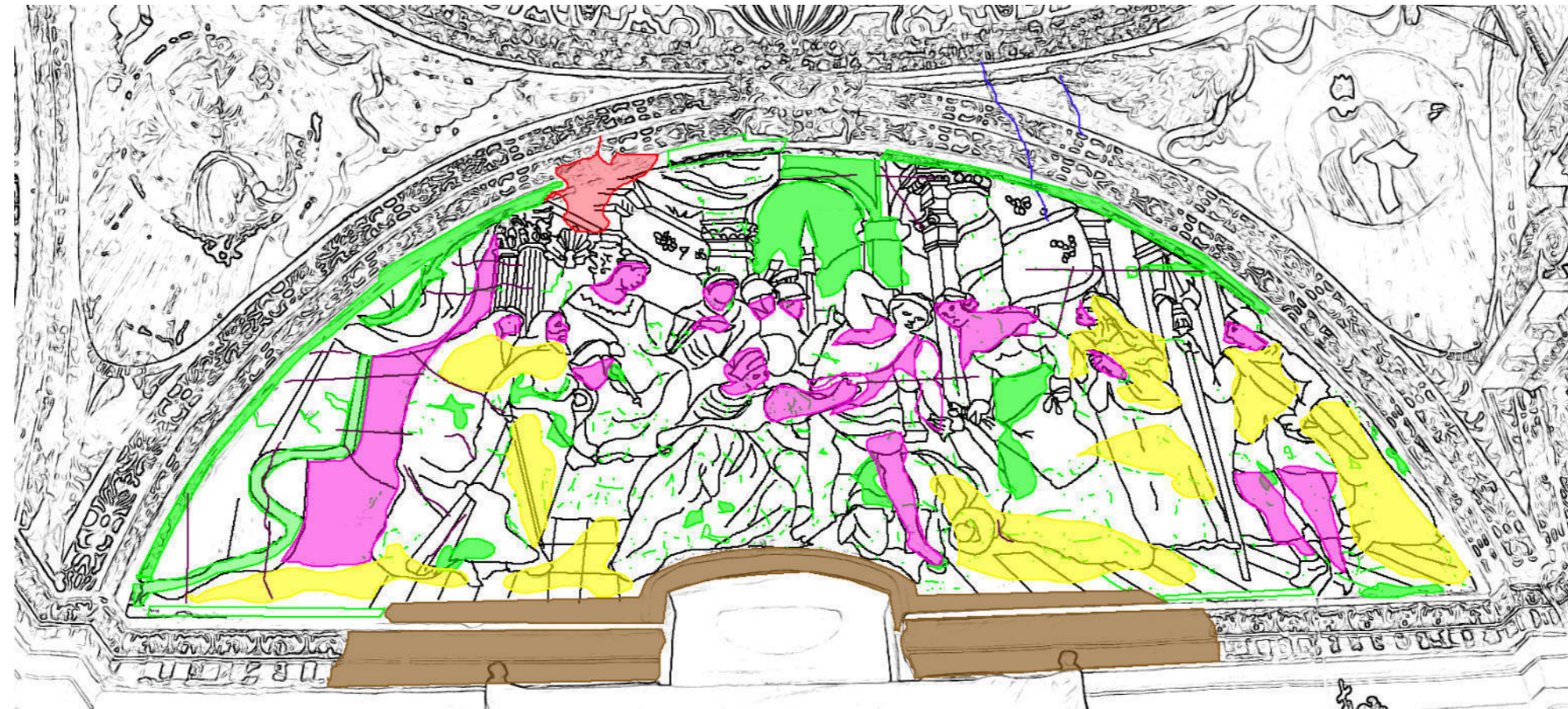
Recuperación Patrimonial Pinturas Murales Ermita Nº 5ª de Guaditoca en Guadalcanal (Sevilla). Trabajo Fin de Grado. Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad de Sevilla. Curso 2020-2021. Lourdes Royo Naranjo



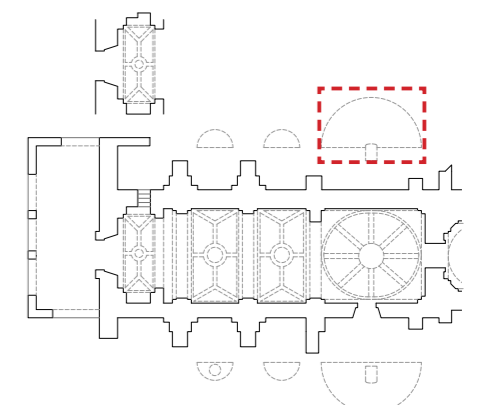
- |   |   |
|---|---|
| <span style="color: blue;">■</span> GRIETAS Y FISURAS                             | <span style="color: magenta;">■</span> ALTERACIONES CROMÁTICAS      |
| <span style="color: red;">■</span> PÉRDIDA DE ADHERENCIA Y SEPARACIÓN DE ESTRATOS | <span style="color: yellow;">■</span> MANCHAS DE HUMEDAD            |
| <span style="color: green;">■</span> PÉRDIDA DE POLICROMÍA                        | <span style="color: lightgrey;">■</span> MANCHAS DE CAL             |
| <span style="color: cyan;">■</span> CRISTALIZACIÓN                                | <span style="color: bluegrey;">■</span> SUCIEDAD SUPERFICIAL        |
| <span style="color: orange;">■</span> PULVERIZACIÓN                               | <span style="color: purple;">■</span> AGUIJEROS Y ARAÑAZOS          |
| <span style="color: brown;">■</span> ESCAMACIONES                                 | <span style="color: darkorange;">■</span> INTERVENCIONES ANTERIORES |



Recuperación Patrimonial Pinturas Murales Ermita Nº 3ª de Guaditoca en Guadalcanal (Sevilla). Trabajo Fin de Grado. Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad de Sevilla. Curso 2020-2021. Lourdes Royo Naranjo

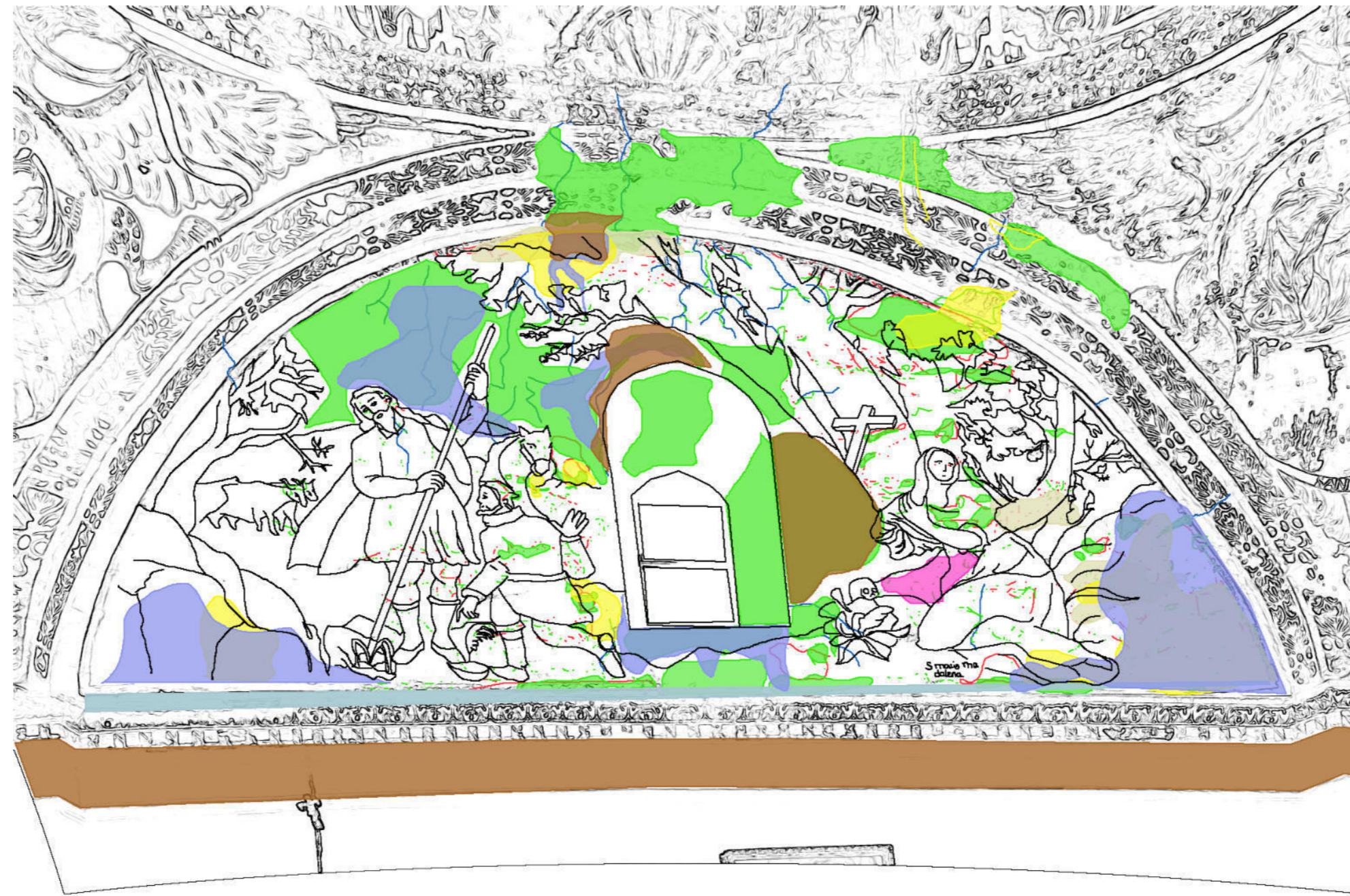


- |   |   |
|---|---|
| <span style="color: blue;">■</span> GRIETAS Y FISURAS                             | <span style="color: magenta;">■</span> ALTERACIONES CROMÁTICAS  |
| <span style="color: red;">■</span> PÉRDIDA DE ADHERENCIA Y SEPARACIÓN DE ESTRATOS | <span style="color: yellow;">■</span> MANCHAS DE HUMEDAD        |
| <span style="color: green;">■</span> PÉRDIDA DE POLICROMÍA                        | <span style="color: lightblue;">■</span> MANCHAS DE CAL         |
| <span style="color: cyan;">■</span> CRISTALIZACIÓN                                | <span style="color: blue;">■</span> SUCIEDAD SUPERFICIAL        |
| <span style="color: brown;">■</span> PULVERIZACIÓN                                | <span style="color: purple;">■</span> AGUIJEROS Y ARAÑAZOS      |
| <span style="color: darkred;">■</span> ESCAMACIONES                               | <span style="color: orange;">■</span> INTERVENCIONES ANTERIORES |

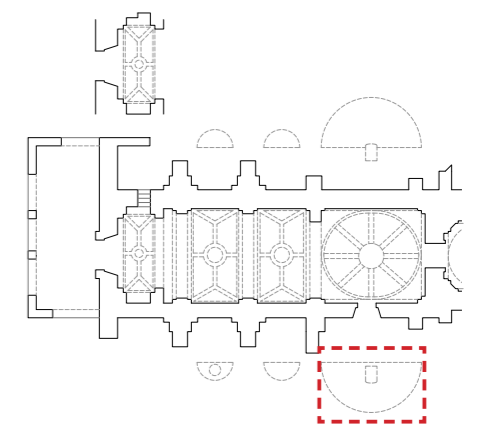




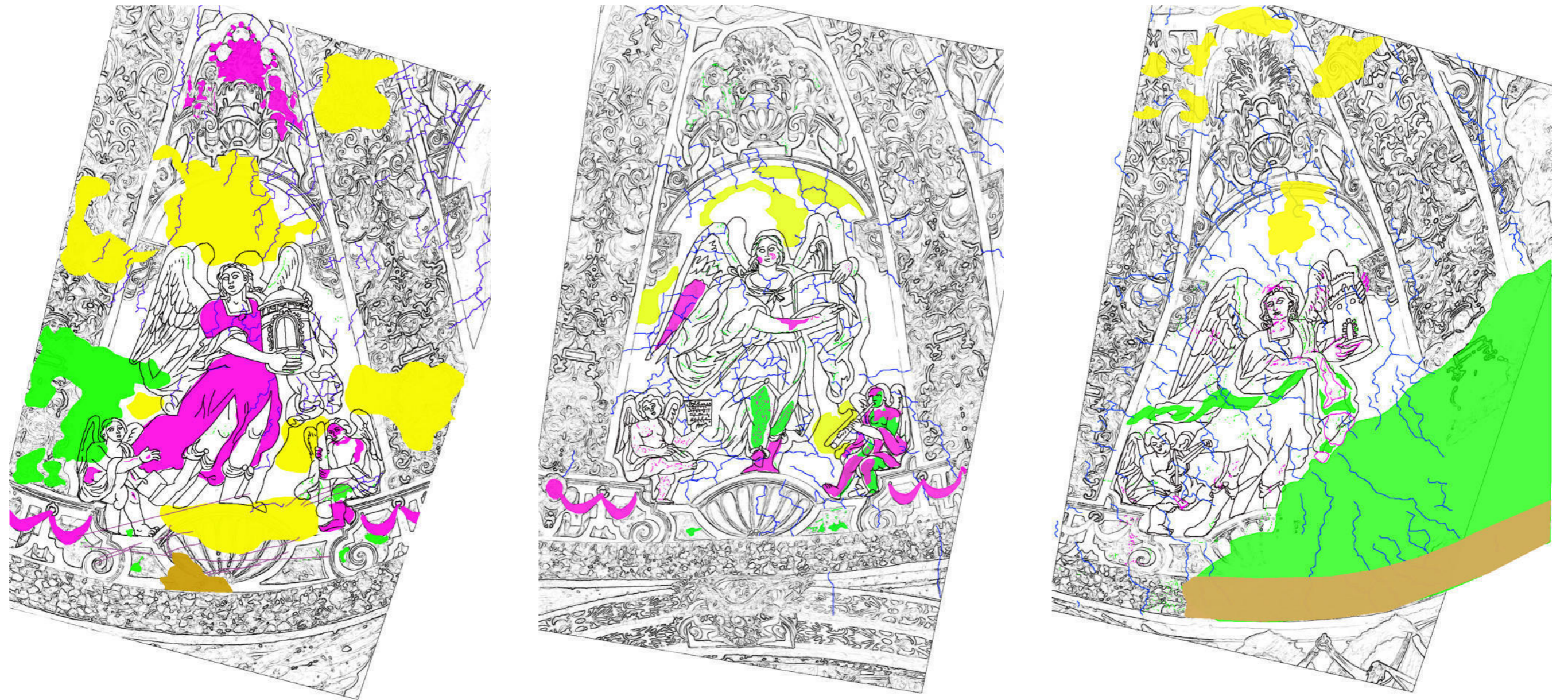
Recuperación Patrimonial Pinturas Murales Ermita Nº 3ª de Guaditoca en Guadalcanal (Sevilla). Trabajo Fin de Grado. Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad de Sevilla. Curso 2020-2021. Lourdes Royo Naranjo



- |   |   |
|---|---|
| <span style="color: blue;">■</span> GRIETAS Y FISURAS                             | <span style="color: pink;">■</span> ALTERACIONES CROMÁTICAS     |
| <span style="color: red;">■</span> PÉRDIDA DE ADHERENCIA Y SEPARACIÓN DE ESTRATOS | <span style="color: yellow;">■</span> MANCHAS DE HUMEDAD        |
| <span style="color: green;">■</span> PÉRDIDA DE POLICROMÍA                        | <span style="color: lightblue;">■</span> MANCHAS DE CAL         |
| <span style="color: cyan;">■</span> CRISTALIZACIÓN                                | <span style="color: bluegrey;">■</span> SUCIEDAD SUPERFICIAL    |
| <span style="color: tan;">■</span> PULVERIZACIÓN                                  | <span style="color: purple;">■</span> AGUIJEROS Y ARAÑAZOS      |
| <span style="color: brown;">■</span> ESCAMACIONES                                 | <span style="color: orange;">■</span> INTERVENCIONES ANTERIORES |

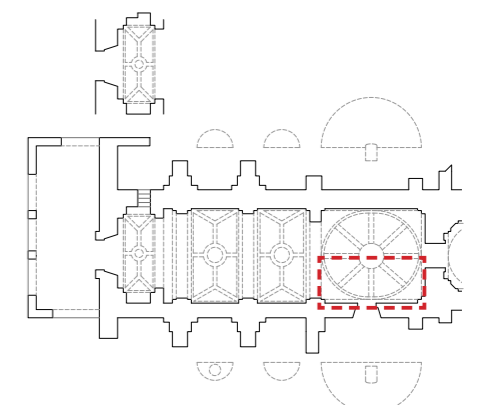


Recuperación Patrimonial Pinturas Murales Ermita Nº 3ª de Guaditoca en Guadalcanal (Sevilla). Trabajo Fin de Grado. Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad de Sevilla. Curso 2020-2021. Lourdes Royo Naranjo

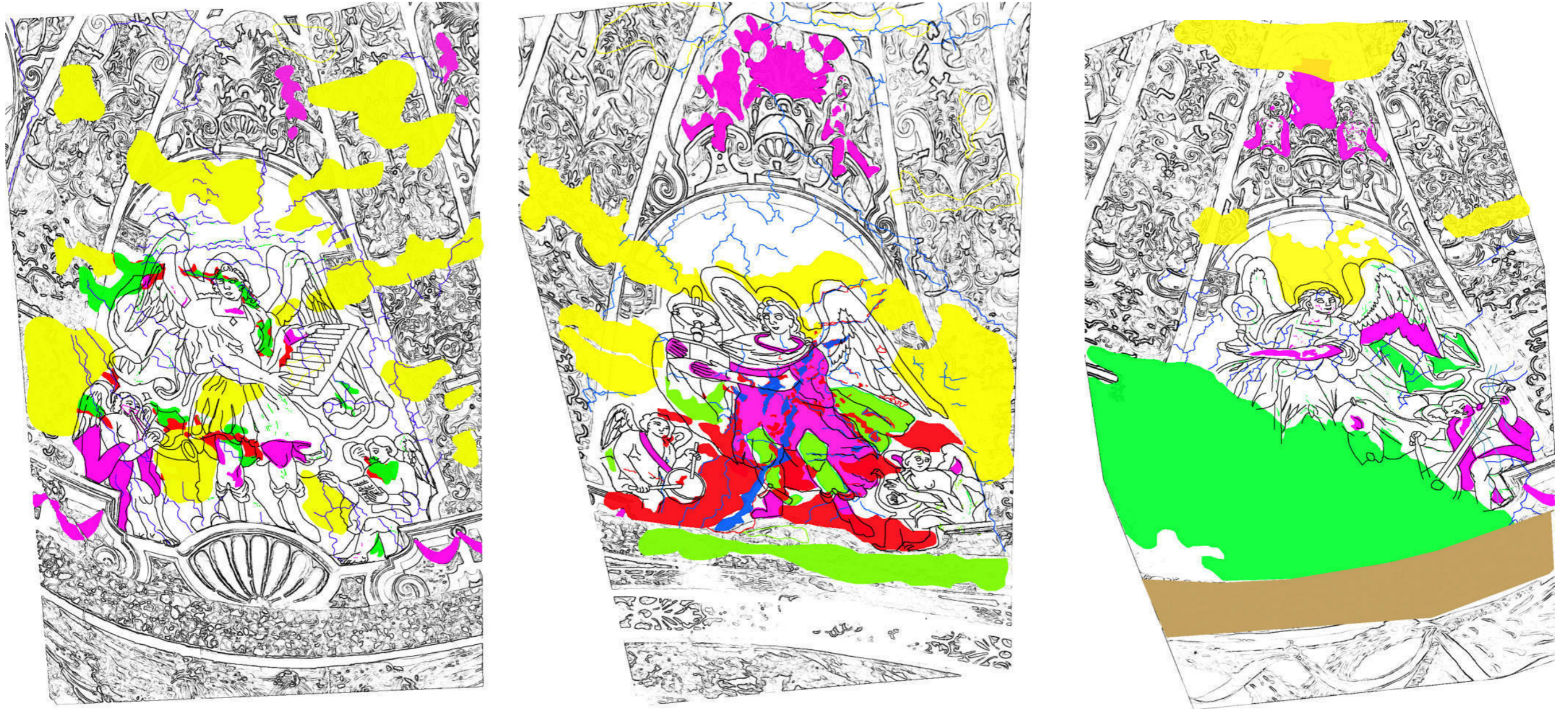


- GRIETAS Y FISURAS
- PÉRDIDA DE ADHERENCIA Y SEPARACIÓN DE ESTRATOS
- PÉRDIDA DE POLICROMÍA
- CRISTALIZACIÓN
- PULVERIZACIÓN
- ESCAMACIONES

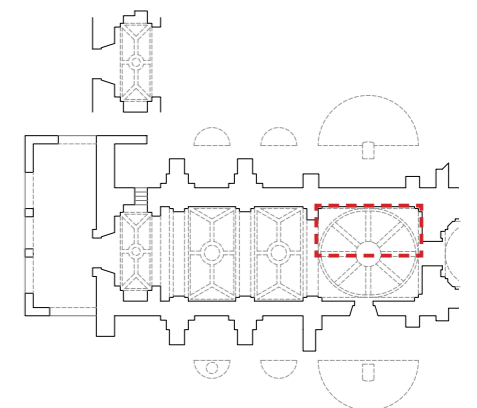
- ALTERACIONES CROMÁTICAS
- MANCHAS DE HUMEDAD
- MANCHAS DE CAL
- SUCIEDAD SUPERFICIAL
- AGUJEROS Y ARAÑAZOS
- INTERVENCIONES ANTERIORES



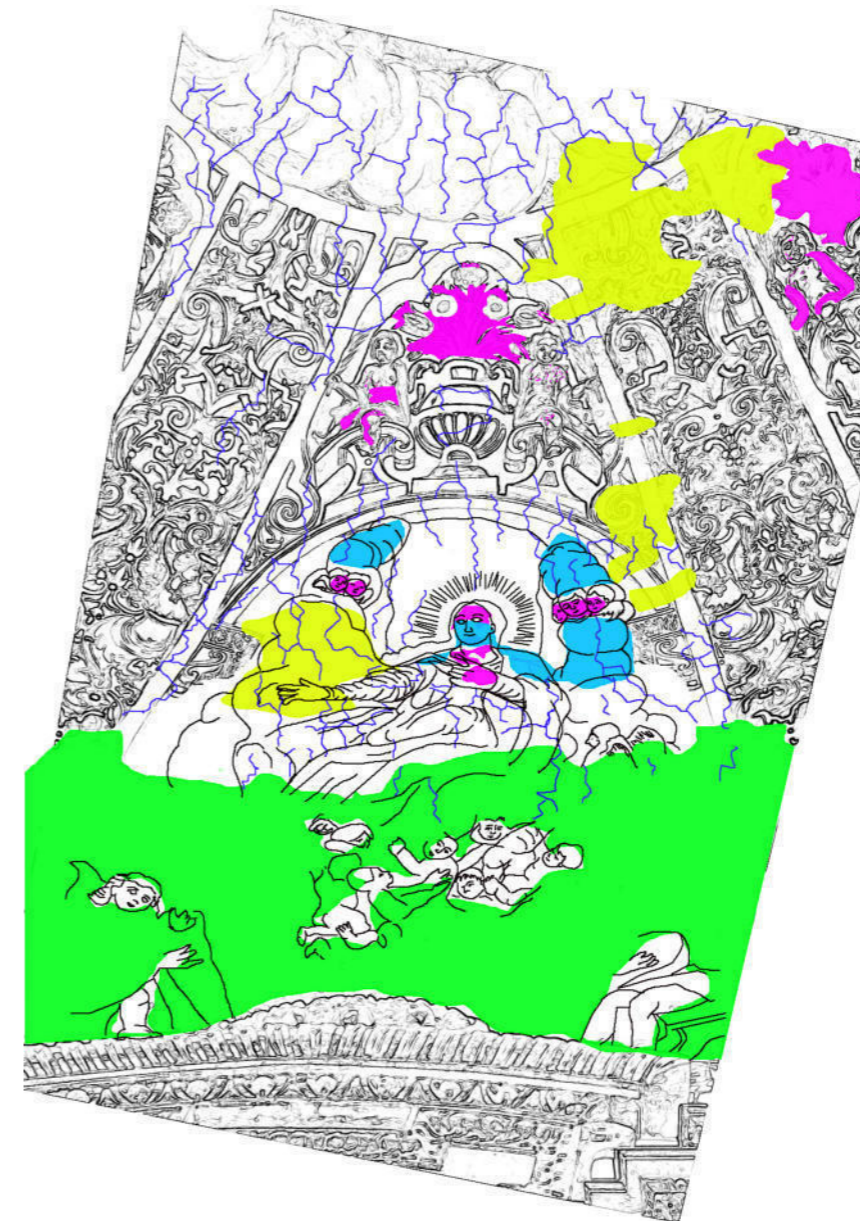
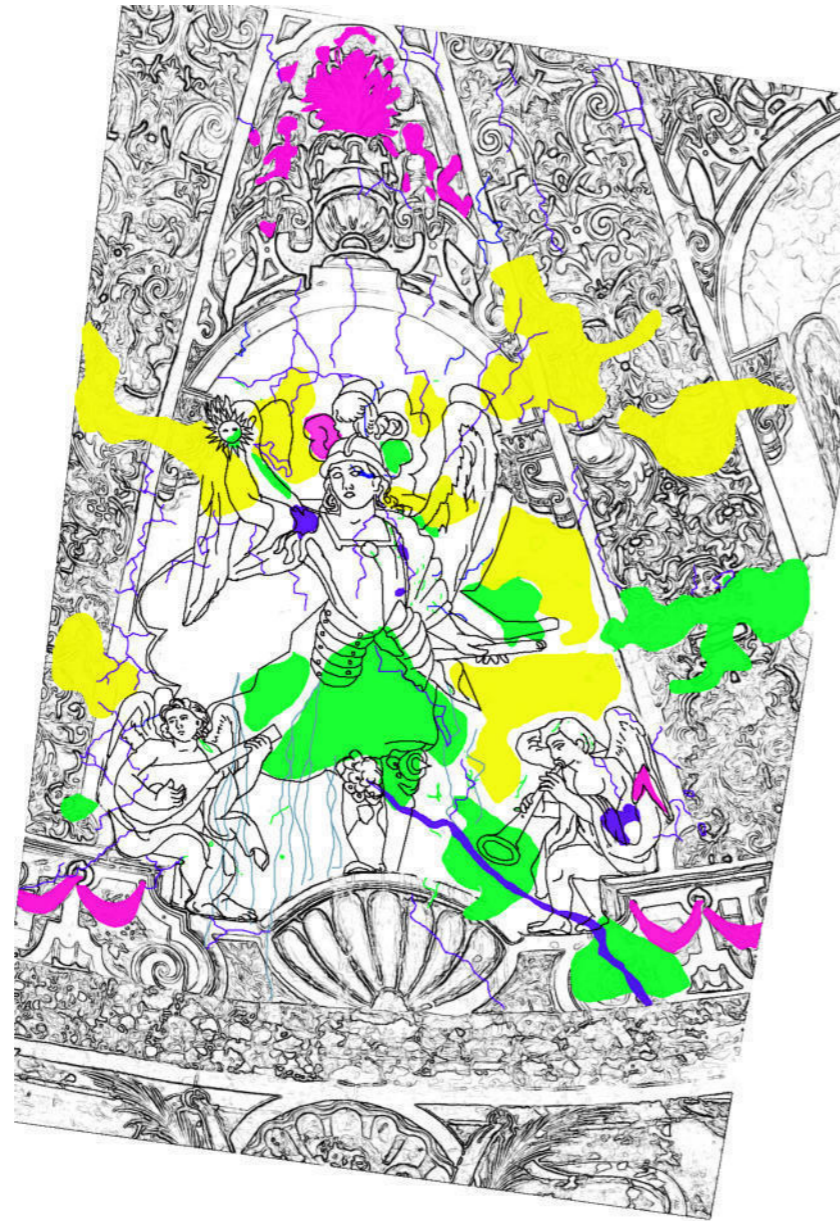
Recuperación Patrimonial Pinturas Murales Ermita Nº 3ª de Guaditoca en Guadalcanal (Sevilla). Trabajo Fin de Grado. Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad de Sevilla. Curso 2020-2021. Lourdes Royo Naranjo



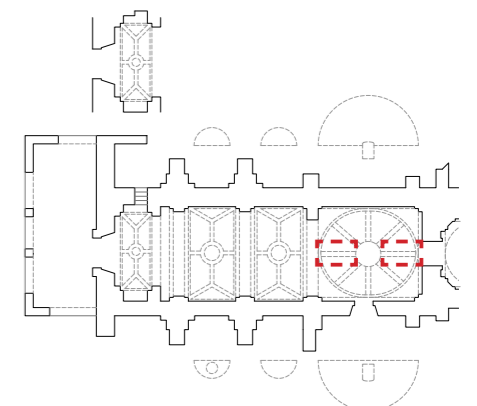
- |   |   |
|---|---|
| <span style="color: blue;">■</span> GRIETAS Y FISURAS                             | <span style="color: pink;">■</span> ALTERACIONES CROMÁTICAS     |
| <span style="color: red;">■</span> PÉRDIDA DE ADHERENCIA Y SEPARACIÓN DE ESTRATOS | <span style="color: yellow;">■</span> MANCHAS DE HUMEDAD        |
| <span style="color: green;">■</span> PÉRDIDA DE POLICROMÍA                        | <span style="color: lightblue;">■</span> MANCHAS DE CAL         |
| <span style="color: cyan;">■</span> CRISTALIZACIÓN                                | <span style="color: blue;">■</span> SUCIEDAD SUPERFICIAL        |
| <span style="color: tan;">■</span> PULVERIZACIÓN                                  | <span style="color: purple;">■</span> AGUIJEROS Y ARAÑAZOS      |
| <span style="color: brown;">■</span> ESCAMACIONES                                 | <span style="color: orange;">■</span> INTERVENCIONES ANTERIORES |



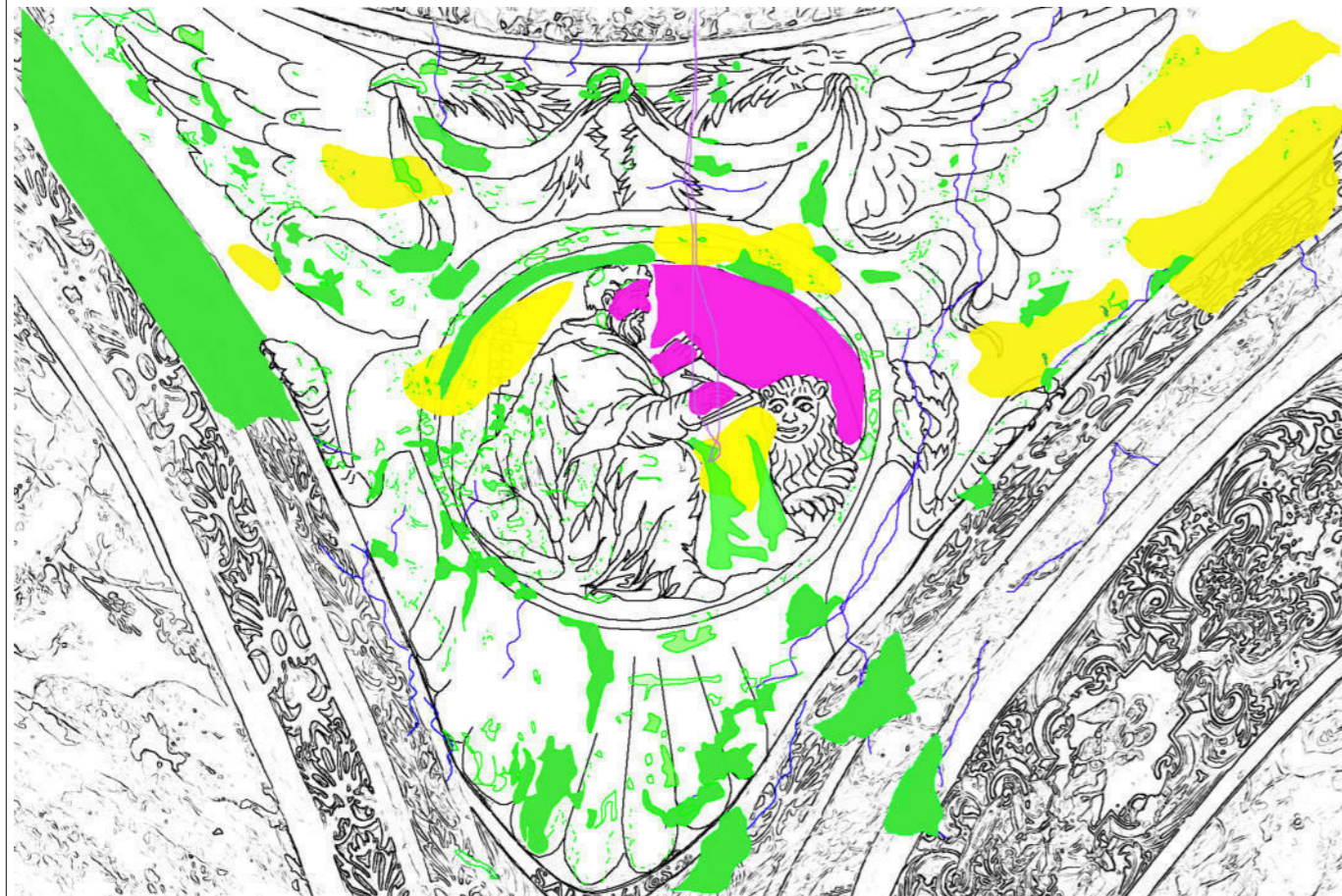
Recuperación Patrimonial Pinturas Murales Ermita Nº 3ª de Guaditoca en Guadalcanal (Sevilla). Trabajo Fin de Grado. Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad de Sevilla. Curso 2020-2021. Lourdes Royo Naranjo



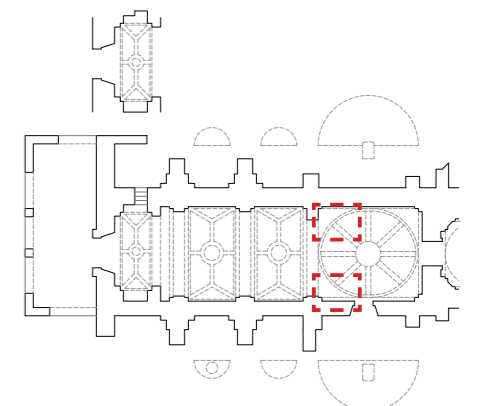
- |   |  |  |                           |
|---|--|--|---------------------------|
|  | GRIETAS Y FISURAS                              |  | ALTERACIONES CROMÁTICAS   |
|  | PÉRDIDA DE ADHERENCIA Y SEPARACIÓN DE ESTRATOS |  | MANCHAS DE HUMEDAD        |
|  | PÉRDIDA DE POLICROMÍA                          |  | MANCHAS DE CAL            |
|  | CRISTALIZACIÓN                                 |  | SUCIEDAD SUPERFICIAL      |
|  | PULVERIZACIÓN                                  |  | AGUIJEROS Y ARAÑAZOS      |
|  | ESCAMACIONES                                   |  | INTERVENCIONES ANTERIORES |



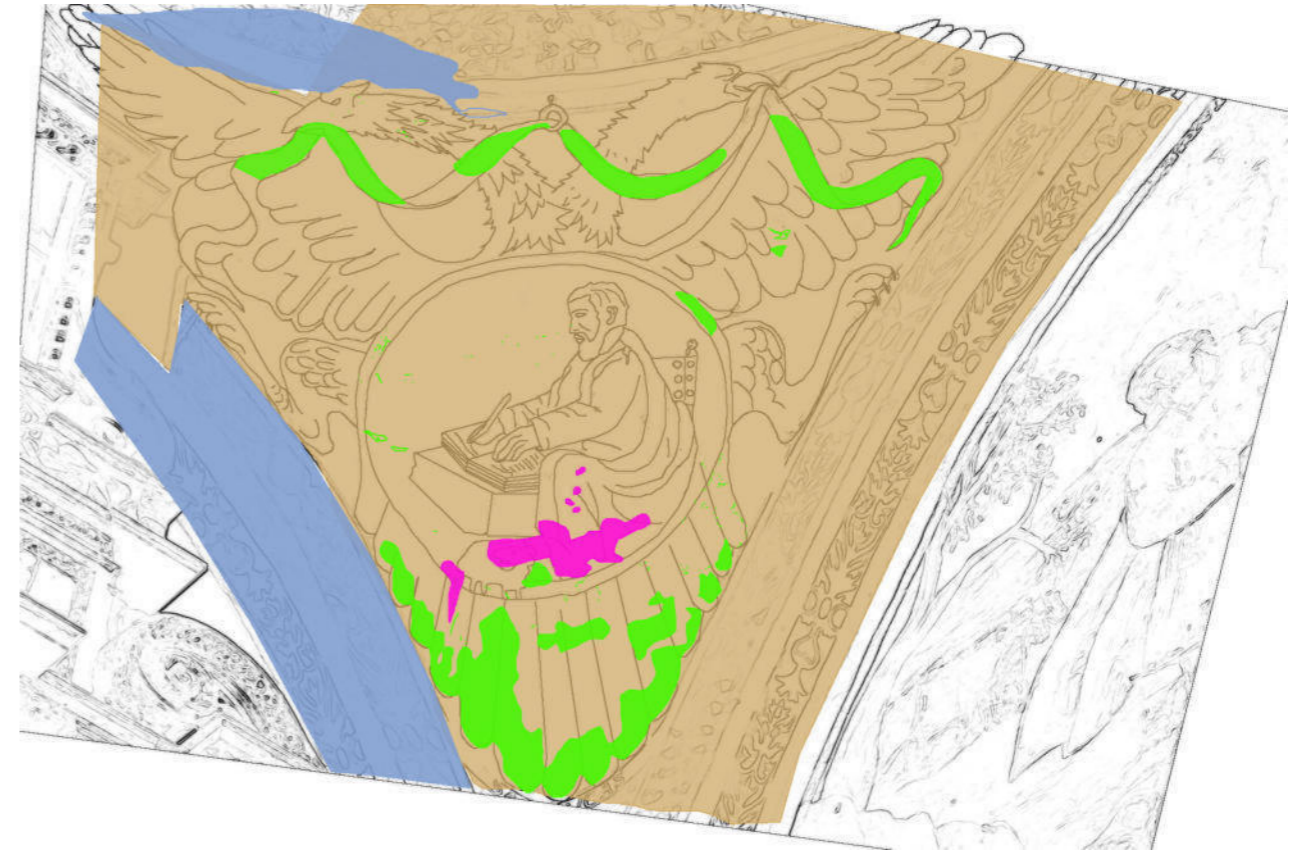
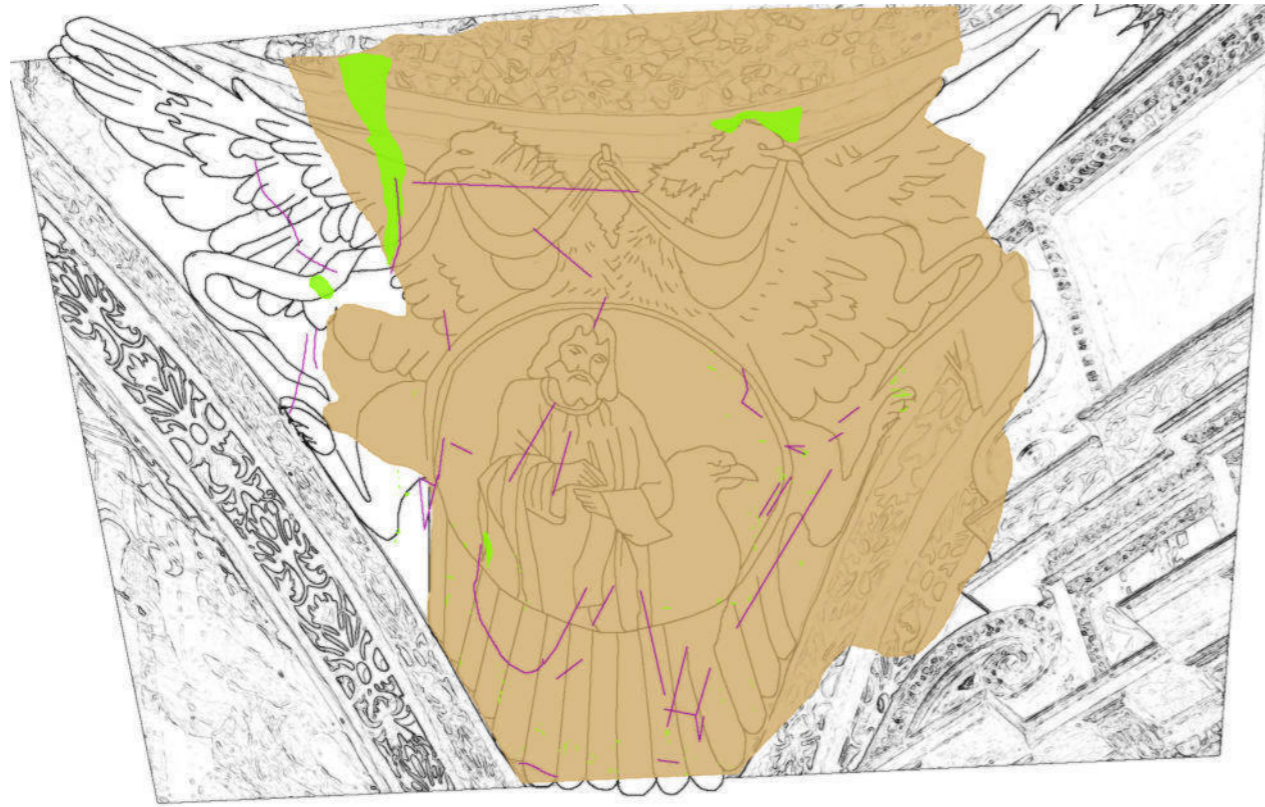
Recuperación Patrimonial Pinturas Murales Ermita Nº 8ª de Guaditoca en Guadalcanal (Sevilla). Trabajo Fin de Grado.  
 Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad de Sevilla. Curso 2020-2021. Lourdes Royo Naranjo



- |   |  |  |                           |
|---|--|--|---------------------------|
|  | GRIETAS Y FISURAS                              |  | ALTERACIONES CROMÁTICAS   |
|  | PÉRDIDA DE ADHERENCIA Y SEPARACIÓN DE ESTRATOS |  | MANCHAS DE HUMEDAD        |
|  | PÉRDIDA DE POLICROMÍA                          |  | MANCHAS DE CAL            |
|  | CRISTALIZACIÓN                                 |  | SUCIEDAD SUPERFICIAL      |
|  | PULVERIZACIÓN                                  |  | AGUIJEROS Y ARAÑAZOS      |
|  | ESCAMACIONES                                   |  | INTERVENCIONES ANTERIORES |



Recuperación Patrimonial Pinturas Murales Ermita Nº 3ª de Guaditoca en Guadalcanal (Sevilla). Trabajo Fin de Grado. Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad de Sevilla. Curso 2020-2021. Lourdes Royo Naranjo



- |   |   |
|---|---|
| <span style="color: blue;">■</span> GRIETAS Y FISURAS                             | <span style="color: purple;">■</span> ALTERACIONES CROMÁTICAS   |
| <span style="color: red;">■</span> PÉRDIDA DE ADHERENCIA Y SEPARACIÓN DE ESTRATOS | <span style="color: yellow;">■</span> MANCHAS DE HUMEDAD        |
| <span style="color: green;">■</span> PÉRDIDA DE POLICROMÍA                        | <span style="color: lightblue;">■</span> MANCHAS DE CAL         |
| <span style="color: cyan;">■</span> CRISTALIZACIÓN                                | <span style="color: blue;">■</span> SUCIEDAD SUPERFICIAL        |
| <span style="color: brown;">■</span> PULVERIZACIÓN                                | <span style="color: purple;">■</span> AGUIJEROS Y ARAÑAZOS      |
| <span style="color: darkred;">■</span> ESCAMACIONES                               | <span style="color: orange;">■</span> INTERVENCIONES ANTERIORES |

