

oleícolas. Las unidades vitivinícolas se designan, de forma unívoca y sin ambages, como «lagar».

La personalidad desde la perspectiva funcional de la arquitectura agraria del centro de Andalucía está igualmente respaldada por invariantes en el orden constructivo. Mientras es claro que estas edificaciones se insertan en la corriente general de la arquitectura dispersa de la depresión del Guadalquivir, de cuyos presupuestos básicos participan (ordenación alrededor de patios, predominio de la horizontalidad, construcciones longitudinales bajo cubiertas inclinadas de teja, estructuras de muros de carga de tapial y mampuestos con acabados de revoco y encalado...), se singularizan no obstante por la originalidad con que modulan algunas de estas pautas y recursos, y por la incorporación de otros restringidos al citado territorio de confluencia entre Sevilla, Córdoba y Málaga.

Los edificios son más proclives aquí a adoptar configuraciones más compactas que en el fondo de la cuenca bética, como es obvio por una topografía a menudo más accidentada. La superficie del solar ocupado y los espacios abiertos periféricos e interiores, patios y corrales, se constriñen y reducen, llegando algunas unidades contadas incluso a prescindir de ellos. Paralelamente, se favorece el desarrollo en altura de los volúmenes construidos, siendo corriente que se eleven hasta dos o tres plantas, e incluso más, apreciándose asimismo la sistemática de incrementar su anchura, hasta tres crujías o más de ancho, con el resultado de piezas de fisonomía en bloque sobre plantas de tendencia más cuadrangular que las dilatadas construcciones que articulan los conjuntos de las campiñas bajas. Estas prácticas aminoran el aspecto horizontal de los conjuntos, aumentan en muchos casos su irregularidad volumétrica, al vertebrarse mediante la adición de un mayor número de piezas segmentadas y con más variaciones entre sí, y les confieren una apariencia muy cerrada y consistente. La inclinación a concentrar las construcciones en densas formaciones unitarias para canalizar su crecimiento redonda igualmente en la inexistencia de conjuntos formados por piezas dispersas, cercanas entre sí y relacionadas por mediación de explanadas, como sucede a veces en grandes cortijos de vega y campiña baja.

Junto a estos planteamientos genéricos, cabe aludir, por último, y a modo de simple muestra de entre la amplia variedad de recursos constructivos característicos de los edificios de este área, a la morfología de los tradicionales molinos aceiteros de viga, en los que más que torres, se disponen gruesos muros rectangulares de contrapeso, bajo los que suelen montarse pares de vigas en paralelo, dando lugar a naves de notable anchura para alojarlas. Un ejemplo de detalle, entre tantos otros que podrían avanzarse, que pone de manifiesto las singularidades y contrastes de la arquitectura agrícola del centro de Andalucía con respecto a las de otros ámbitos de la región.

NOTA: Las breves apreciaciones que se proponen en estas líneas toman como base fundamental e indispensable la colección de volúmenes dedicados a las provincias andaluzas publicados por la Consejería de Obras Públicas y Vivienda de la Junta de Andalucía entre el año 2000 y 2009 bajo el título *Cortijos, haciendas y lagares. Arquitectura de las grandes explotaciones agrarias de Andalucía*, y en especial el trabajo de Guillermo Pavón Torrejón y Fernando Quiles García sobre el sector oriental de la provincia de Sevilla, de Gregorio Córdoba Estepa y Juan Cantizani Oliva sobre Córdoba y de Ignacio Molina González y Pablo Moreno Aragón sobre el norte de Málaga. Es de mencionar asimismo la obra de Gema Florido Trujillo *Hábitat rural y gran explotación en la depresión del Guadalquivir*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1996.

## RESTAURACIÓN

### RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO. CÓRDOBA

Por

ANA INFANTE DE LA TORRE



ÁBSIDE DE SAN LORENZO CON SUS FRESCOS TARDOGÓTICOS

#### Reseña histórica

La iglesia parroquial de San Lorenzo de Córdoba, localizada en la Plaza que lleva su nombre forma parte del conjunto arquitectónico de la ciudad, en la zona nororiental de la Ajerquía y erigida sobre la antigua mezquita del arrabal de la Almunia Al-Muguira, transformada en la época de Fernando III *El Santo* en templo cristiano tras la reconquista de la ciudad en el siglo XIII. En este tiempo su misión además de ser un centro espiritual, funcionaba como centro administrativo, ya que las iglesias llamadas “fernandinas” eran cabeceras de los barrios de la ciudad.

De planta rectangular, formada por tres naves separadas entre sí por pilares y columnas en ellos adosadas, en los que se apoyan los arcos formeros sobre los que a su vez se levantan otros ciegos y en la parte superior de los mismos, en los muros que cierran la iglesia se abren ventanas apuntadas. Coronado todo por una techumbre de madera de estilo mudéjar.

El presbiterio, abierto a las naves laterales por dos arcos de medio punto y arcadas ciegas en el muro frontal, cubierta del mismo modo que los ábsides laterales y cuyo arco toral apuntado decorado con dientes de sierra y pintura mural enmascarada por numerosas capas de cal bajo un pequeño rosetón.

Son numerosas las reformas que se han ido sucediendo a lo largo de la historia, cambiando con ello su aspecto original (de mezquita a templo cristiano). Ejemplo de ello; la torre y el añadido de las capillas. Siendo en 1687 cuando esta iglesia sufriría un incendio y hasta cien años después no se reconstruiría siguiendo el estilo barroco (propio de la época). Quedando enmascarado su primitivo estilo gótico con bóvedas de yeso y enlucidos en los muros. Tras numerosas remodelaciones y restauraciones, a mediados del siglo XX (en los años cincuenta) se intentaría recuperar su estado original.<sup>1</sup> Aunque fue en los años sesenta cuando se remodeló en su totalidad, devolviéndole su aspecto gótico original que actualmente contemplamos, desmontando las bóvedas de yeso barrocas y descubriéndose las pinturas murales de la cabecera, retirando el Retablo Mayor (ubicado hoy a los pies de la iglesia, en la nave de la Epístola) y actuando sobre ellas. Eliminando las numerosas capas de cal, además de favorecer la desaparición con el picado de las pinturas que se encontraban en las naves laterales, tanto en las bóvedas como en los muros, de las que hoy sólo se conserva algún vestigio sobre los muros de la cabecera de la nave del Evangelio, posteriores a las localizadas en el presbiterio. Sin olvidar, que sería entonces cuando se reconstruiría la armadura mudéjar oculta hasta entonces por las bóvedas de yeso y restaurada en el 2007.

Del exterior destacar que el edificio se encuentra exento, con un espacio ajardinado en la parte anterior. En la fachada principal (coincidiendo con los pies de la iglesia), se abre un pórtico con tres arcos apuntados y una techumbre de madera, que sirve de soportal a la portada principal. Ésta, abocinada y decorada con dientes de sierra y una cornisa en la parte superior con modillones. Destacando el magnífico rosetón que decora la parte superior del hastial. Uno de los mejores conseguidos de las iglesias de esta época, con decoración basada en elementos góticos y mudéjares. Y de las fachadas laterales: las dos portadas. Una que abre la nave de la Epístola, presentando forma de ojiva decorada con bolas y la de la nave del Evangelio, restaurada siguiendo como modelo y criterio la anterior citada.

La Torre, construida por Hernán Ruiz II sobre la base del alminar de la antigua mezquita, formada por tres cuerpos que arrancan de la cornisa. Los dos primeros son de planta rectangular y el tercero de planta circular rematado este último por una bóveda semiesférica, coronado todo ello con la imagen de San Lorenzo.<sup>2</sup>

En cuanto a las pinturas murales que decoran las bóvedas de la Capilla Mayor son estilo italogóticas con una superficie de unos 212 m<sup>2</sup> aproximadamente. La datación de las mismas parece ser que pudieran pertenecer a la segunda mitad del siglo XIV, aunque se hallan en proceso de un estudio más pormenorizado. Decir que según la *Guía Artística de la Provincia de Córdoba*<sup>3</sup>; sobre el paramento inferior (en las calles), se disponían figuras de santos y profetas enmarcadas en falsas hornacinas realizadas al fresco con terminaciones en seco.

En el inferior: San Esteban, Elías, San Acisclo y Moisés, en la parte superior aparecen distintas escenas de la Pasión de Cristo: El Beso de Judas y el Prendimiento, Las Injurias de los soldados, Jesús camino al Calvario, la Crucifixión, el Descendimiento, el Entierro de Cristo y la Resurrección.



DETALLES DE LOS PROFETAS Y SANTOS, DURANTE LA RESTAURACIÓN



FIGURAS DE PROFETAS Y DE SANTOS SAN ESTEBAN, ELÍAS, SAN ACISCLO Y MOISÉS



<sup>1</sup> VAROS: *Guía artística de la provincia de Córdoba* (Córdoba, 1995), p.181.

<sup>2</sup> VAROS: *Guía artística de la provincia de Córdoba...*, op. cit., p. 182.

<sup>3</sup> VAROS: *Guía artística de la provincia de Córdoba...*, op. cit., pp. 182-183



PROCESO DE RESTAURACIÓN DE LOS ÁNGELES DE LA BÓVEDA

Las bóvedas están pobladas de serafines y ángeles de seis alas descritos por el profeta Isaías como veneradores del Trono de Dios, que llenan cada uno de los plementos, y dragones decorando los nervios de las bóvedas. Destacando la intervención en ellas de distintas manos, ya que unas no tienen nada que ver con otras, en cuanto a ejecución técnica y artística. Mientras que como bien se expone anteriormente las representaciones de las calles inferiores, la técnica de ejecución sería al fresco con terminaciones al temple, claro ejemplo de ello; los detalles imitando a piedras preciosas y perfiles de los dorados de los nimbos, las cenefas que enmarcan a los personajes y ventanas, etc. Las escenas de la Pasión de Cristo y las bóvedas se realizarían al fresco. En esta intervención al igual que éstas, se han rescatado las que se encontraban ocultas por numerosas capas de cal en la zona superior del arco toral y que representan en los extremos a la Anunciación y en el centro a Dios Padre y el Espíritu Santo. Y un fragmento localizado sobre el arco, que comunica el presbiterio con la nave del Evangelio donde aparece representada Santa Victoria, siendo posible que en el frontal pudiese haber estado San Acisclo. Ya que según fuentes orales (el antiguo párroco) en la intervención de los años sesenta «...cuando llegué estaban picando y trozos de pintura estaban caídos en el suelo».



EL BESO DE JUDAS Y PRENDIMIENTO, DURANTE LA RESTAURACIÓN



EL BESO DE JUDAS Y PRENDIMIENTO



DETALLE DE LA RESURRECCIÓN DURANTE LA RESTAURACIÓN



LA RESURRECCIÓN

#### **Proyecto de restauración integral**

El proyecto integral del edificio vendría dado bajo un Convenio de Colaboración entre la Conserjería de Cultura y el Obispado de Córdoba. Iniciando los trabajos en diciembre del 2006 y cuya finalización sería en enero del 2009. Adjudicando los trabajos, en primer lugar a la empresa STVRMIO S.L. (hasta mayo del 2008) y posteriormente a FERNOJOSA S.L. Sin olvidar la adjudicación de la Restauración de las Pinturas murales a la empresa de restauración Ana Infante de la Torre. Todo ello bajo la dirección de los arquitectos: D. Fernando Osorio y D<sup>a</sup> Marián Martínez; arquitecto técnico y gerente de patrimonio del Obispado de Córdoba: D. Rafael Prados; el arqueólogo: D. Pedro Marfil y la restauradora: Ana Infante.

El proyecto englobó la conservación y restauración integral del edificio, realizando trabajos de limpieza, consolda-

ción estructural, técnica y artística, actuando en cubiertas, cambiando partes de ellas, debido al mal estado en el que encontraban, del mismo modo que en muros (tanto exterior como interior), portadas, revisión de la tablazón interior, actuando en diferentes zonas, etc. Con el propósito de mantener y conservar su aspecto original medieval tanto en el interior como el exterior. En la torre que se mantuvo su estilo renacentista, reponiendo algunos sillares, elementos cerámicos, limpieza de las escaleras y enfoscado de muros.

Uno de los principales problemas de conservación que poseía el edificio, sería la presencia de humedad, llegando a peligrar la estructura, debido al mal estado en el que se encontraba el perímetro (bases de muros), pilares y pilastras. Quedando el material de construcción original muy degradado. De ahí, que se optara por la instalación de una barrera antihumedad en la zona inferior, tanto en los muros como en pilares y columnas mediante un método por inyección. Eliminando los revestimientos o enlucidos no originales dejando la fábrica de piedra visible, descubriendo con ello la configuración del alminar musulmán primitivo. Sin olvidar, la intervención en el artesanado mudéjar que corona la nave central, devolviéndole su aspecto original.

Para los trabajos de consolidación y limpieza de la fábrica vista se utilizaron materiales reversibles y de reconocida eficacia, al igual que se sustituyeron numerosos sillares que habían perdido sus propiedades y reintegraciones volumétricas con mortero de reintegración donde el material lo permitió.

Finalizando con la colocación de una solería nueva sobre una solera renovada de hormigón, instalaciones eléctricas, fontanería, megafonía, incendios, etc. No pudiéndonos olvidar de la restauración de las pinturas murales que, en realidad, es lo que nos ocupa en este momento.

En principio, no se tenía previsto la intervención sobre estas pinturas, sería una vez comenzadas las tareas de restauración en el edificio cuando se decidiese su recuperación.

### ***Estudio e intervención de las pinturas murales***

En primer lugar, antes de acometer la restauración se redactó un proyecto que exponía el estado de conservación, propuesta de intervención y metodología a seguir en la obra. Pasando por la supervisión de los técnicos de la Delegación de Cultura y el Obispado de Córdoba, aprobando lo expuesto en el mismo.

#### ***Estado de conservación***

Gran cantidad de factores intervienen en la alteración y deterioro de este tipo de pinturas actuando de una forma conjunta potenciando los distintos daños. Por ello, es de gran importancia conocer la historia del edificio para poder determinar los daños y así poder realizar una posible intervención. Tanto las bóvedas como los muros, forman parte de la arquitectura. De ahí que, si el soporte no se encuentra en buen estado, la superficie que sujeta tampoco.

La técnica de ejecución de los revestimientos murales de la iglesia parroquial de San Lorenzo, es la aplicación de numerosas capas de enlucido o mortero de cal con acabados diferentes. La cal apagada utilizada en este tipo de morteros se viene utilizando desde siempre. Pudiendo decir que es una técnica que viene dada con la arquitectura. Siendo más elásticos, permitiendo la transpiración de aire ocluido en los poros del material cubierto (sillar y ladrillo), etc.

#### ***Soporte***

Debido a la ubicación de este tipo de obras, los daños del soporte interfieren en la degradación de los materiales que sobre él aparecen superpuestos. Destacando la presencia de humedad en la zona inferior (por capilaridad) subiendo por el muro provocando la descohesión y disgregación del material y las bóvedas por la filtración del agua, debido al mal estado de las cubiertas.

### ***Preparación***

Enlucido o base compuesta por cal apagada, arena y paja con un primer enfoscado cubriendo las imperfecciones, sirviendo como base del enlucido éste último aplicado en varias capas. Con grosor total de unos 10 mm aprox. entre el primer mortero y el segundo, sin olvidar un tercero de unos 2 ó 3 mm aprox. En las zonas doradas la preparación es idéntica, sólo que la última capa estaría compuesta por sulfato cálcico hidratado o yeso. En el caso de la humedad, agente importante en la conservación de este tipo de obras, se concentra en distintos porcentajes dependiendo de su localización, siendo las zonas inferiores y puntualmente las superiores, las más afectadas. Provocando esto, una falta de cohesión importante entre los diferentes estratos, mala adhesión entre las capas de enlucido, eflorescencias salinas, grietas generalizadas, pérdidas de soporte, abolsamientos, disgregación de las partículas que componen el enlucido, lesiones ocasionadas por la incorporación de un material no original como es el cemento, superficie enmascarada por numerosas capas de cal que algunas al ser retiradas han causado numerosos daños como: arañazos, oquedades, etc. dejando un aspecto final mate.

### ***Película pictórica***

En su casi totalidad, el tipo de pintura que nos encontramos es al fresco, aunque, como bien se menciona en apartados anteriores, hay en algunas zonas donde también se utilizaría el temple e incluso, ni una cosa ni la otra; directamente la película pictórica sobre la piedra (cenefas que enmarcan las ventanas). Su textura fina donde se transparentan las distintas tonalidades de los colores. Hay zonas donde se ha perdido la cohesión entre enlucido y película pictórica, sobre todo en las zonas bajas, quedando la superficie pulverulenta debido a la presencia de humedad al igual que los demás estratos que componen la obra. En general, las grietas se disponen en distintas zonas por el desplazamiento y movimiento del enlucido con pérdidas de pintura, e incluso eflorescencias salinas formando un velo blanquecino sobre la misma, y numerosos picotazos provocando gran cantidad de daños.

### ***Capas superpuestas a la pintura***

Como depósitos de polvo, restos orgánicos, cal, cemento, etc. En definitiva, la obra se encontraba en muy mal estado de conservación y como bien se dice anteriormente, llegando en diversas zonas a peligrar su integridad, incluso partes a punto de desaparecer, de ahí la urgencia de su intervención.

### ***Propuesta de intervención***

En este caso, no sólo la técnica marca la representación pictórica, también, el soporte desempeña un papel importante a la hora de su realización por su particularidad, sin olvidar alteraciones y envejecimiento.

El criterio principal adoptado, se basó en el respeto a la obra. Recogiendo (este proyecto) las actuaciones de: fijación y/o consolidación del conjunto, retirada de elementos ajenos a ella, limpieza, reintegración volumétrica y cromática.

Para la conservación y restauración de este tipo de obras, fue necesaria la presencia de especialistas, asegurando así el control del material degradado. Teniendo la experiencia suficiente para acometer los trabajos, conociendo sus componentes, mutilaciones, etc. En definitiva, conocer la historia material del edificio y sus anteriores intervenciones. Ya que la restauración de pintura mural es in situ, debido a que arquitectura y pintura están ligadas entre sí. Siendo las actuaciones propuestas reversibles, sin alterar o modificar su aspecto original. Utilizando productos fiables y testados para asegurar su inocuidad y perdurabilidad.

En primer lugar, se comenzó por el soporte, que una vez solucionados los problemas arquitectónicos, se estudió la obra de manera general, para su conocimiento como: actuaciones anteriores, pátinas, etc. Consolidando el soporte y retirando los restos de enlucido añadidos con posterioridad a

su ejecución (cal, morteros de cemento, etc.), ya que estos pueden provocar daños graves, tapando el poro sin dejar respirar el muro y creando tensiones que degradan la materia.

Una vez se actuó sobre el soporte, se procedió con el enlucido y los distintos morteros o revocos: *arriccio e intonaco*. Compuestos por aglutinantes y cargas, desintegrados por los cambios químicos, debidos a la acción del agua con el dióxido de carbono disuelto y así, como por el mecanismo físico del deterioro relacionado con la cristalización de las sales. De esta forma, se consolidó el enlucido en profundidad, fijándolo al muro, actuando a continuación en zonas puntuales donde se hallaba pulverulento. Igualmente, se fijaron los abolsamientos, haciendo presión para su mejor adhesión. Inyectando adhesivo por las fisuras ablandando la superficie para evitar una posible ruptura. Utilizando un polímero vinílico y resina acrílica disuelta en agua desmineralizada, dependiendo de las zonas, ya que en bóvedas y diversas zonas de los muros, hubo que utilizar un mortero con una carga de bajo peso que cumplía dos objetivos: uno, fijar los morteros al soporte rellenando los huecos y otro, para evitar el descuelgue en las bóvedas. Todo ello, de una forma controlada, inyectando anteriormente un vehículo conductor para facilitar su impregnación. Las lagunas se rellenaron con un mortero de reintegración de semejante comportamiento que el original, restableciendo la textura original y a su nivel.

Las grietas, se graparon incorporando un adhesivo, presionándolas y devolviéndolas a su estado, respetando algunas de ellas (las más pequeñas), sellando las de mayor tamaño a bajo nivel. Consolidados y/o fijados los morteros, se procedió a la limpieza del último, puesto que al encontrarse desprovisto de pintura y en contacto con el medio acumulaba gran cantidad de suciedad como: polvo y depósitos orgánicos e incluso algunas manifestaciones de sales solubles e insolubles localizadas en distintas zonas. Mientras que, para la retirada de restos de cal y morteros de cemento, se utilizaron bisturís, escalpelos y formones, siendo ésta una opresión lenta y delicada.

Y por último, la superficie pictórica se consolidó y fijó de forma puntual, sentando parte de la superficie, aunque si bien es cierto, al actuar sobre los morteros igualmente se actuó sobre la pintura, debido a la particularidad de esta técnica (al fresco), manteniendo sus características macroscópicas de color, brillo y textura. En la zona inferior donde la técnica de ejecución es mixta (fresco con toques al seco), se protegió la superficie taponándola, utilizando para ello una resina acrílica disuelta en disolvente. En cuanto a la limpieza, se eliminaron las sustancias que dificultaban la lectura del conjunto: polvo, sedimentos, depósitos, sales, etc. con precaución de no dañar ni alterar su condición. Finalizando con la reintegración cromática con un medio acuoso y protección, facilitando con ello la comprensión del conjunto.

### **Reflexión personal**

En cuanto a las pinturas, qué decir de este magnífico “retablo pictórico” donde se funden arte y religión, ya que como bien sabemos son dos elementos que en nuestra cultura van unidos. Estamos ante una obra pictórica testimonio de un contexto histórico-artístico-político y religioso de España en plena relación con Italia, de ahí su clara influencia en las mismas, muy similares a las localizadas en una localidad del norte de Córdoba: Pedroche, en la iglesia parroquial de la Transfiguración del Salvador, donde se aprecia prácticamente la misma composición tanto técnica como temática. En la ciudad, no se conoce hoy ningún vestigio en cuanto a la cantidad de metros con decoración mural de esta época de tal magnitud. Ya que la mayoría de las grandes superficies pictóricas serían de época posterior. Estamos hablando de más de 212 m<sup>2</sup> de pinturas que decoran muros, arcos y bóvedas donde se representa un programa iconográfico variado. En las bóvedas con decoración al fresco, aparecen representadas escenas del Apocalipsis, rellenando los placentos, una suce-

sión de personajes alados en distintas tonalidades de gran belleza y minuciosa ejecución, tanto técnica como artística-estética, cuidando cada de detalle que favorece el entendimiento del conjunto. En las aristas se conservaban parte de los dragones que actualmente contemplamos, y para su reintegración se propuso reproducir los faltantes tomando uno como muestra y repitiéndolo allí donde había desaparecido, siguiendo el mismo sistema en las cenefas, con ello se pretendió favorecer su comprensión, ya que eran secuencias repetitivas y ante todo es un templo abierto al culto y su entendimiento debe ser completo. En los lunetos, se suceden escenas de la Pasión de Cristo describiendo de izquierda a derecha: en el primer luneto se suceden dos escenas dentro de una; el Beso de Judas, el Prendimiento y Jesús curando la oreja al judío Malco, en la segunda, se observa el momento en el que es conducido y comparece ante Pilatos en el Pretorio, le sucede Jesús camino al Calvario, en el cuarto luneto, coincidiendo con el centro de la composición se dispone la escena de la Crucifixión, la cual se encontraba en muy mal estado, los brazos de Jesús aparecían bajo un repinte de color verdoso y dorado que posiblemente coincidía con la zona superior del retablo, puesto que parecía como una especie de dosel, sin olvidar la zona inferior que, al igual que la superior, se hallaba con numerosas capas de pintura superpuestas. Siguiéndole a ésta; el Descendimiento, el Entierro y por último la Resurrección de Cristo. En esta sucesión de escenas se aprecia claramente esa influencia italiana mencionada por distintos autores, claro ejemplo de ello, la composición, distribución de los personajes, impresión de la pincelada, anatomía, colorido, etc. que nos hacen disfrutar de esta bella obra. En esta parte del conjunto no se apreciaban pérdidas importantes que pudieran alterar la lectura de lo allí representado, de igual forma se seguiría el mismo criterio de diferenciación que en la bóveda, aplicando en primer lugar una tinta plana y posteriormente realizar un estarcido para integrarlo con la zona colindante. Las calles inferiores se hallan pobladas por los Profetas Mayores y Menores, enmarcados a su vez de igual forma que los ventanales, por cenefas que se pudieran interpretar como un perfecto retablo. Esta zona era la que se encontraba en peor estado, pues como se ha explicado en el apartado anterior, fueron numerosos los daños que actuaron, unos de forma fortuita y otros no, que favorecieron la gran cantidad de pérdidas con las que nos encontramos en el primer contacto con la obra. En estas representaciones, podríamos hablar que distinta calidad artística y técnica y como no, de distinta mano. Se actuó como bien se explica en la propuesta, teniendo un problema en cuanto a su integración. En las cenefas se adoptó el mismo criterio que el utilizado en las bóvedas y lunetos, mientras que en las faltas donde no se sabía lo que hubo en su origen, se optó por una reintegración, tomando como referencia el tono predominante para así no distorsionar la visión total del conjunto y ayudar a su mejor lectura. En cuanto a la escena representada en el arco toral, decir que estaba oculta por numerosas capas de cal, retirándolas y rescatando lo que actualmente observamos. En la zona superior, se decidió no reproducir nada, ya que se lee perfectamente su significado.

Al terminar la restauración de las pinturas se propuso (con ayuda de profesionales) la realización de un estudio histórico-artístico e iconográfico más detallado, en el que profundice en cada una de las representaciones, que actualmente se está llevando a cabo, ya que pienso que la obra lo merece. Y por último, decir que personalmente me siento afortunada por haber podido formar parte del equipo que ha participado en la recuperación de la iglesia parroquial de San Lorenzo. Siendo un reto para mí como profesional, no sólo por el placer de tocar una obra de esta calidad artística, sino además haber sido partícipe de una actuación que ha hecho posible la recuperación de este templo tan significativo y simbólico para la ciudad de Córdoba. Y cómo dejar pasar por alto, el agradecimiento a todas aquellas personas anónimas, vecinos del barrio que han trabajado para ver su templo brillar hoy en todo su esplendor.