

Actas de las XIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija



Actas de las XIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija

“Arquitecturas pintadas.
Policromía en la ciudad”

(Celebrado en Écija, los días 30 y 31 de octubre de 2015)

Dirección y coordinación:
Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez

Écija, 2016

© Asociación de Amigos de Écija

Dirección y coordinación de la publicación: Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez

Autores: Varios autores

Diseño y maquetación: Juan Jesús Aguilar Osuna

Diseño de cubiertas: Julio Arturo Cerdá Pugnaire

Portada: Iglesia de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, «Los Descalzos» (Écija)

ISBN-13: 978-84-09-04728-4

Impreso en España — Printed in Spain

ÍNDICE

PRESENTACIÓN PRESENTATION

Juan Jesús Aguilar Osuna. *Presidente de la Asociación de Amigos de Écija*

PRÓLOGO INTRODUCTION

Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez. *Directores de las Jornadas*

CONFERENCIA INAUGURAL INAUGURAL CONFERENCE

PATRIMONIO CULTURAL Y RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA.

CUANDO MÁLAGA NO ERA BLANCA

CULTURAL HERITAGE AND MEMORY RECOVERY.

WHEN MALAGA WAS NOT WHITE

Rosario Camacho Martínez. *Universidad de Málaga*

ARTÍCULOS ARTICLES

LAS ARQUITECTURAS PINTADAS EN EL CALLEJERO ECIJANO:

PROTECCIÓN, GESTIÓN Y DIFUSIÓN EN EL PLANEAMIENTO URBANÍSTICO MUNICIPAL

PAINTED ARCHITECTURES ALONG THE STREETS OF ÉCIJA:

PROTECTION, MANAGEMENT AND DIFFUSION IN THE MUNICIPAL URBAN PLAN

Fernando J. Beviá González. *Ayuntamiento de Écija*

LAS POLICROMÍAS EN LAS FACHADAS ECIJANAS.

APROXIMACIÓN AL INVENTARIO DEL COLOR

THE POLYCHROMIES ON ÉCIJA'S FACADES.

AN APPROACH TO COLOR INVENTORY

Antonio Martín Pradas. *Centro de Intervención del IAPH*

Inmaculada Carrasco Gómez. *Universidad Pablo de Olavide*

UNA INTRODUCCIÓN A LA PINTURA MURAL EN LA COLONIA AUGUSTA FIRMA ASTIGI

AN INTRODUCTION TO MURAL PAINTING IN COLONIA AUGUSTA FIRMA ASTIGI

Inmaculada Carrasco Gómez. *Universidad Pablo de Olavide.*

Antonio Martín Pradas. *Centro de Intervención del IAPH*

Alejandro Jiménez Hernández. *Universidad Otto-Friedrich de Bamberg.*

EL MÁRMOL DE COLOR EN LA ARQUITECTURA PRIVADA

DE LA COLONIA AUGUSTA FIRMA ASTIGI

COLORED MARBLE IN THE PRIVATE ARCHITECTURE

OF THE COLONIA AUGUSTA FIRMA ASTIGI

Ana Santa Cruz Martín. *Técnico en Arqueología*

ESCRITORES, FOTÓGRAFOS Y LA ARQUITECTURA PINTADA DE ÉCIJA

WRITERS, PHOTOGRAPHERS AND THE PAINTED ARCHITECTURE FROM ÉCIJA

M^a del Carmen Rodríguez Oliva. *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*

ITINERARIOS CULTURALES Y TURISMO
APLICADOS A LA ARQUITECTURA DEL COLOR EN ÉCIJA
CULTURAL ITINERARIES AND TOURISM
DEVOTED TO THE ARCHITECTURE OF COLOR IN ÉCIJA

M^a del Carmen Romero Paredes. *Universidad Pablo de Olavide*

PINTURAS MURALES EN EL INTERIOR DE LAS IGLESIAS PARROQUIALES DE ÉCIJA
APROXIMACIÓN A SU INVENTARIO
WALL PAINTINGS IN THE INTERIOR OF PARISH CHURCHES OF ÉCIJA.
AN APPROACH TO THEIR INVENTORY

Antonio Martín Pradas. *Centro de Intervención del IAPH*

PINTURAS MURALES EN EL INTERIOR DE LAS IGLESIAS CONVENTUALES DE ÉCIJA
APROXIMACIÓN A SU INVENTARIO
WALL PAINTINGS IN THE INTERIOR OF THE CONVENT CHURCHES OF ÉCIJA.
AN APPROACH TO THEIR INVENTORY

Antonio Martín Pradas. *Centro de Intervención del IAPH*

PINTORES, DORADORES, ESTOFADORES DURANTE LOS SIGLOS XVII AL XIX
EN LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE LA ASUNCIÓN DE ÉCIJA
PAINTERS, GILDERS, ENGRAVERS FROM THE 17TH TO THE 19TH CENTURIES
IN THE PARISH OF SANTA MARIA DE LA ASUNCIÓN DE ÉCIJA

Antonio Martín Pradas. *Centro de Intervención del IAPH*

Inmaculada Carrasco Gómez. *Universidad Pablo de Olavide*

PRESENTACIÓN

ARQUITECTURA PINTADA. POLICROMÍA EN LA CIUDAD

Juan Jesús Aguilar Osuna

*Presidente de la Asociación
de Amigos de Écija*

Es para mí un placer darles la bienvenida a las actas de las *XIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija*. Este encuentro tiene lugar cada año gracias al esfuerzo conjunto de la Asociación de Amigos de Écija y de los directores de las Jornadas, Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez. Desde hace ya casi tres lustros, estas Jornadas de Patrimonio han propuesto temas originales, han arrojado luz sobre aspectos novedosos, han hecho advertencias sobre elementos en riesgo, han abierto, en definitiva, nuevos caminos o nos han invitado a transitar por otros que dábamos por olvidados, todos ellos vinculados a nuestro rico patrimonio, material e inmaterial.

Las Jornadas más recientes versaron sobre el turismo, los acontecimientos naturales y sobrenaturales, y la monumentalidad erigida en torno a la muerte. En este caso hablaremos de arquitectura pintada. Todas estas aproximaciones durante los últimos encuentros se suman a una visión poliédrica de un mismo todo social y cultural que ha ido superponiéndose a lo largo de los siglos, de estratos que dialogan en el momento contemporáneo y que dan forma al referente de la palabra Écija.

Con respecto al eje temático vertebrador de las presentes Jornadas, tituladas «Arquitectura pintada. Policromía en la ciudad», podríamos empezar a abordarlo mediante el paralelismo que existe entre el uso estético y semiótico que el ser humano ha hecho de su piel y de su cuerpo, y aquel que ha ejercido sobre su entorno, ambos desde tiempos inmemoriales. La piel y el color siempre han estado estrechamente ligados, no solo como característica y diversidad evolutiva, sino como alteración o intervención cromática que obramos sobre nuestro sustrato orgánico original. Desde muy temprano, el ser humano ha recreado la policromía de la naturaleza para hacerla suya, en ocasiones con fines estéticos —lo que hoy en día entendemos como mero maquillaje—, aunque en la mayoría de los casos con una carga semántica, como un modo de escritura. Así se crearon identidades grupales, o se adoptaron apariencias belicosas, que además aspiraban a atemorizar y ahuyentar al contrincante. Así se otorgó notoriedad y estatus a algunos individuos, pero también se estigmatizó a otros. Hoy en día asistimos a una proliferación de tatuajes en la que lo estético vuelve a anteponerse a otras relaciones referenciales más complejas, formando parte de una versión de mensaje social que atiende a determinadas modas.

Pues bien. Toda esta manipulación o alteración ornamental, semántica, étnica, del sustrato que envuelve a la persona, a su conciencia, y que forma un todo con ella, viene históricamente emparejada a una maniobra similar sobre ese otro entorno físico que habitamos. No en vano, ese exterior, ese mundo que nos rodea, se convierte en una extensión de nosotros mismos, de nuestras maneras de significar, y se torna, en cierto modo, en otro organismo que nace y evoluciona —y que puede llegar a morir—, en otro cuerpo que también empleamos para inventar y reinventar nuestras identidades.

La policromía aplicada a la arquitectura, a la piel que recubre nuestra ciudad, se manifiesta, igualmente, como un medio para entretejer redes de significados socioculturales, como un vestigio de esa huella definitoria de nosotros mismos que nos legaron nuestros antepasados. La pintura mural ha servido para disimular el deterioro ocasionado por el transcurso del tiempo; ha camuflado lo obsoleto; ha creado la ilusión de cambio; ha readaptado lo existente a unos nuevos gustos que sucedían a los anteriores. Hablamos, por tanto, de maniobras de adaptación, de maneras de sobrevivir y de sobreponerse a la voracidad de los siglos. Y no se trata únicamente de hallar un elixir de la eterna juventud, sino de idear un recurso para incorporarse a nuevas dominantes culturales o a los sucesivos virajes en la configuración estética de una sociedad.

El tiempo presente es una trama dialogada —en una conversación no siempre fácil de interpretar y de entender—, es una urdimbre tejida por el tiempo y las personas que discurrieron entre sus veneros. Las pinturas murales romanas conviven en nuestra ciudad con otras que surgieron hace varios siglos, pero también con los grafitis contemporáneos. Se trata de discursos, a veces superpuestos, en ocasiones colocados en una compleja e incómoda horizontalidad, que añaden elementos a la piel arquitectónica de una misma época. Por esta razón, la policromía mural de la ciudad no debe ser obviada, pues, al igual que otros legados patrimoniales, también es un objeto de la memoria, es el testigo de una actitud y manera de ver, interpretar y, en última instancia, de conformar y dar sentido al mundo que nos rodea y del que somos parte. Compone, así, un crisol que resuena con la polifonía diacrónica en que se sustenta una sociedad, y, si hilamos más fino, la identidad colectiva de una ciudad.

En las presentes Jornadas se habla de protección y restauración, de modos de gestión y planeamiento municipal, de difusión y puesta en valor de otro tipo de elemento histórico o monumentalidad: la arquitectura pintada. El papel de los investigadores y profesionales que se dan cita en estas actas será el de aproximarse a una Écija vista desde la policromía de sus muros y edificios. Abriremos así otro cauce desde el que acercarnos a nuestro extenso patrimonio, herencia de la que no solo debemos complacernos y sentirnos orgullosos; también nos demanda una responsabilidad, una indagación en las mejores vías para gestionarla, con el fin de evitar que se nos escape entre los dedos como lo han hecho otros tantos granos que discurrieron por la estrecha cintura de un implacable reloj de arena.

Disfruten de estas actas de las *XIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija*, tituladas «Arquitectura pintada. Policromía en la ciudad», y obtengan el mayor provecho de ellas.

PRÓLOGO

Antonio Martín Pradas
Inmaculada Carrasco Gómez
*Directores de las XIII Jornadas
de Protección del Patrimonio
Histórico de Écija*

Con las XIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico, la Asociación de Amigos de Écija, pretende realizar un repaso por la arquitectura que conserva restos de policromía en la ciudad, revelar a modo de estratos, el color de los edificios históricos y manifestar la importancia de estas arquitecturas pintadas en el contexto de la ciudad de Écija.

Partiendo de la premisa que la propia ciudad es un organismo vivo que muda y cambia su piel constantemente, podemos hacernos una idea de la gran cantidad de estratos de color que determinados edificios de la ciudad han ido acumulando con el paso del tiempo. Estos cambios son consecuencia directa de la llegada de los nuevos gustos estéticos que, cada cierto tiempo, se extendían desde los centros artísticos hacia la periferia. Con esta irradiación se producía un cambio de mentalidad, adaptando el nuevo gusto no solo a la arquitectura y al mobiliario, sino enmascarando la visión de edificios de aspecto obsoleto, readaptándolos, al menos en el exterior y en ocasiones interiormente, a la nueva moda del momento.

Con estas jornadas se dan a conocer por tanto las arquitecturas pintadas de la ciudad, las que se conservan, las que han sido restauradas, las profundamente modificadas o cambiadas y las que han desaparecido. De igual forma queremos hacer hincapié en las actuaciones que, en materia de pintura mural en el exterior de edificios, están llevando a cabo otras localidades como Málaga, así como las ventajas e inconvenientes de su puesta en valor, de su recuperación, todo ello desde la protección, gestión y difusión en el planeamiento municipal.

Para conseguir los objetivos planteados por la Asociación, los organizadores han convocado a investigadores y profesionales que desarrollan su trabajo en el ámbito de la Historia, Historia del Arte, Restauración y Conservación de bienes culturales, en su mayoría relacionados con la pintura mural y la policromía y con la ciudad de Écija.

Las ponencias de las XIII Jornadas se desarrollaron en sesiones monográficas durante los días 30 y 31 de octubre de 2015.

Tras la presentación por parte del Presidente de la Asociación de Amigos de Écija, seguida del Alcalde de la ciudad y los directores de las jornadas, dieron comienzo las sesiones.

En primer lugar, Rosario Camacho Martínez, Catedrática emérita de la Universidad de Málaga, inició el ciclo de conferencias con una puesta al día de las numerosas intervenciones que, sobre arquitecturas pintadas, han tenido lugar en Málaga, quizá la ciudad andaluza que más ha intervenido, desde la propia Administración Municipal, en la recuperación del color en su casco histórico.

Acto seguido continuó Fernando Beviá González, Arquitecto del Ayuntamiento de Écija, quien expuso la problemática de la protección, gestión, y difusión de las pinturas murales de la ciudad desde la perspectiva del planeamiento urbanístico municipal.

El sábado 31 de octubre la sesión fue iniciada por David Asencio Padilla, Restaurador y Beatriz Taboada Villanueva, Diplomada en Conservación-restauración de material arqueológico.

gico, quienes expusieron en su conferencia la problemática de la conservación de la pintura mural, así como los trabajos de recuperación que se están llevando a cabo en la actualidad.

A continuación Antonio Martín Pradas, Doctor en Historia del Arte y Periodista del Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico e Inmaculada Carrasco Gómez, Profesora de la Universidad Pablo de Olavide, fueron los encargados de sacar a la luz una serie de pinturas murales que se conservan bajo incontables capas de cal, haciendo referencia a las desaparecidas y a las que se han encontrado recientemente, con la finalidad de hacer un inventario lo más exhaustivo posible sobre las pinturas murales en el callejero ecijano.

Tras ellos, Inmaculada Carrasco Gómez, Profesora de la Universidad Pablo de Olavide, expuso sus investigaciones derivadas de aquellas excavaciones en las que se había encontrado pintura mural de época romana en la ciudad de Écija.

A última hora de la mañana Ana Santa Cruz Martín, Arqueóloga, nos puso al día sobre la utilización del mármol de color en la arquitectura privada de la Colonia Augusta Firma Astigi.

Después María del Carmen Rodríguez Oliva, Doctora en Historia del Arte del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, nos ilustró sobre la visión que, viajeros románticos del siglo XIX y fotógrafos, tuvieron sobre las arquitecturas pintadas de Écija.

A continuación Carmen Romero Paredes, Arqueóloga, expuso la importancia de los itinerarios culturales locales aplicados a las pinturas murales que se encuentran en las calles de la ciudad.

Por último, Luis Francisco Martínez Montiel, Doctor en Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, expuso un tema muy actual: los graffiti como una nueva piel pictórica que decora las viejas ciudades.

Para completar estas actas hemos introducido tres nuevos artículos, ya que hay dos ponentes que no ha redactado su correspondiente artículo. Los nuevos artículos complementan lo visto en las jornadas: por un lado una aproximación al inventario de pinturas murales en el interior de las iglesias parroquiales, otro inventario sobre las pinturas murales en el interior de las iglesias conventuales y por último, Pintores, doradores y estofadores de los siglos XVII, XVIII y XIX que trabajaron para la fábrica de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de esta ciudad.

Nos encontramos ante un nuevo esfuerzo de la Asociación de Amigos de Écija, que nos brinda un espacio y un tiempo para la reflexión y la discusión, a través de estas Jornadas de Protección de Patrimonio Histórico.

Desde estas líneas, queremos mostrar nuestro más sincero agradecimiento a todos los ponentes y a las instituciones que representan y, una vez más, felicitar a la Asociación de Amigos de Écija por apostar cada año por esta iniciativa, en especial a Pedro Sánchez González, Juan Méndez Varo y Juan Jesús Aguilar Osuna, por su entusiasmo.

XIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija

Arquitecturas pintadas. Policromía en la ciudad



Palacio de Santaella (Tenis Club)
Calle Ignacio de Soto, nº 8
Días 30 y 31 de octubre, Écija 2015



Asociación Amigos de Écija - Programa Cultural 2015

PATRIMONIO CULTURAL Y RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA: CUANDO MÁLAGA NO ERA BLANCA

CULTURAL HERITAGE AND MEMORY RECOVERY: WHEN MALAGA WAS NOT WHITE

Rosario Camacho Martínez

Universidad de Málaga

El patrimonio cultural constituye una de las muestras más expresivas del ser humano. Hasta mediados del siglo XX el concepto de Patrimonio se ha definido por las piezas relevantes que aluden a la huella dejada por el hombre en cada época, los monumentos, y así se recoge en las definiciones dadas por las leyes de protección del patrimonio, tanto en España como en otros países europeos, queriendo con ello preservar los bienes más representativos de su identidad. Pero a veces la necesidad de inventariar la riqueza cultural de una ciudad u otros factores, como la degradación de la misma, la expoliación del patrimonio o, incluso, el azar nos permiten descubrir aspectos de ese legado, nuevas identidades que pueden jugar un papel esencial en la recuperación de la memoria de la ciudad, en la reconstrucción de su imagen pasada, su recreación y conocimiento para la sociedad de hoy, a través de su rescate en un contexto temporal muy diferente al que le dio origen, que además se renueva constantemente y permite ir descubriendo algo que podía haber pasado desapercibido, posibilitando redimensionar la significación de cada momento histórico.

Los objetos de la memoria, con su alcance y proyección hacia una mayor participación en la sociedad, son algo que hemos recibido de forma generacional, como un derecho propio, una herencia, que hay que conocer en profundidad, para comprender y asimilarlos como constituyentes de ese legado con el que nos sentimos identificados. Además, la identidad, al ser un valor esencial de la noción de cultura, es asimismo una búsqueda de respuestas y justificaciones del hombre ante el pasado, que se construye de forma generacional, imprimiéndole un sentido diferente, según las circunstancias sociopolíticas en que se desenvuelve el individuo y/o la colectividad¹. Sobre esa base cada generación ha creado sus propias identidades urbanas que, a través de un proceso temporal y de diferente valoración, en este caso de la arquitectura, establece diversas secuencias generacionales y, por tanto, diferentes apreciaciones de lo que es o no es patrimonio, es decir de lo que tiene o no tiene valor². Así desde la forma y la materialidad de los inmuebles se nos comunica el grado de identidad que la sociedad ha alcanzado en unos momentos de su desarrollo cultural, económico, técnico, etc.

La arquitectura posee una serie de valores en los que se implica la sociedad, no sólo porque es un arte en el que debe primar lo funcional y utilitario sino porque tiene la capacidad de integrar otras diferentes artes en su propio proyecto, de modo que la escultura, la pintura y las

¹ CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ASENJO RUBIO, E.: "Nuevas identidades del patrimonio cultural. La pintura mural y el color de la Málaga Barroca. Políticas renovadoras de la imagen urbana", en *I Congreso Internacional Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Dir: Ana M^a Aranda, Ramón Gutiérrez, Arsenio Moreno, Fernando Quiles. Universidad Pablo de Olavide, 2001, vol. I p. 304.

² ASENJO RUBIO, Eduardo: "La ciudad vieja. Apuntes para una mirada desconcertada", *Boletín de Arte* nº 20, Universidad de Málaga, 1999, pp. 667-672.

artes decorativas se convierten en elementos que completan su valor y significación, vinculándose también al contexto urbano en el que se inscribe³.

La confluencia de conceptos, pintura, escenografía y ambiente urbano ya era evidente en la Italia del siglo XVI, y fue destacada por Simoncini en su libro sobre la ciudad y la sociedad en el Renacimiento⁴, donde destaca la “dependencia” de la pintura y de la escenografía respecto a la arquitectura, durante la primera mitad del *Cinquecento*, insistiendo en la idea de la arquitectura como reina de las artes, como ya había sido definida por Alberti. Como demostración de ese intercambio entre pintura, arquitectura y escenografía Serlio nos proporciona una relación de arquitectos y pintores famosos que lo eran también por el dominio de la perspectiva, intervinendo ésta en la realización de escenas teatrales. La influencia de la escenografía en la configuración del ambiente urbano está presente asimismo en planteamientos de Palladio, cuando expone el sentido ilusionista de la invención escenográfica, es decir, el tratar de aparentar algo más allá de la realidad.⁵ Juan Antonio Ramírez ya nos señaló el carácter de decorado que se desprende de este concepto urbanístico y considera que, aunque Palladio habla más de la ciudad que Serlio, “se nota siempre la deformación profesional del arquitecto que orienta su trabajo cada vez más hacia el efecto visual, traduciendo todos los problemas en términos de decorado urbano”⁶.

Pero evidentemente la arquitectura, como objeto de consumo, se deteriora, se transforma o desaparece, y esas otras artes vinculadas a su propia estructura, como una segunda piel, una nueva indumentaria, son las primeras en acusarlo. Y la ciudad, como un organismo vivo, estará abocada a cambiar de piel en diferentes circunstancias.

Málaga, desde la mediación del siglo XIX, ha ofrecido una imagen de color uniforme, una ciudad blanqueada que no respondía a su verdad histórica, porque en los siglos de la Edad Moderna Málaga no era blanca⁷. Durante los siglos XVI a XVIII, Málaga fue una ciudad de color, vivo y llamativo. Sin embargo, desde finales del siglo XVIII y en el XIX, dentro de la corriente que entendía a la arquitectura como forma, en la cual el color podía romper el equilibrio⁸, y por razones higiénicas, en general se tendió a una arquitectura más rigurosa, a la monocromía en los nuevos edificios, blanqueándose las fachadas decoradas existentes. Y aquella Málaga policroma desapareció de nuestra memoria.

Hoy, después de un proceso de deterioro del conjunto urbano, previo a una fase de recuperación que tuvo lugar a partir de los años 80 del siglo XX, cuando se redactaban nuevos planes de ordenación de la ciudad así como de rehabilitación y conservación, inicialmente las operaciones de mantenimiento quedaron paralizadas y, al ir cayendo las capas de cal que cubrieron sus muros durante más de dos siglos, ha ido apareciendo ante nuestros ojos, especialmente en el sector del centro histórico, una nueva imagen de la ciudad, colorista y ornamentada que, aunque no se ha recuperado en su totalidad sino a través de fragmentos, se nos presenta con tal arraigo que se ofrece como un nuevo paisaje urbano y se convierte en seña de identidad de la ciudad. Pero la evolución urbana, nuevas necesidades de circulación y comunicación, han

³ MORENTE DEL MONTE, M.: “Fragmentos del Patrimonio. Reflexión sobre la protección de las pinturas murales”, *PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 34, Sevilla 2001, p. 191.

⁴ SIMONCINI, Giorgio: *Città e Società nel Rinascimento*. Turín. Piccola Biblioteca Einaudi, 1974, pp. 232 y ss.

⁵ GONZÁLEZ ROMÁN, C.: “La ciudad soñada, la ciudad pintada. Influencias de la escenografía en la configuración urbana durante el Antiguo Régimen”, *Boletín de Arte* nº23, Universidad de Málaga, 2002, pp. 177-178.

⁶ RAMÍREZ, Juan Antonio.: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid, Alianza Forma, 1983, p. 60.

⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: “Cuando Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII”, *Boletín de Arte* nº 13-14, Universidad de Málaga 1992-93, p. 143-170. ASENJO RÚBIO E.: “El valor patrimonial de las pinturas murales de Málaga”, *Boletín de Arte* nº 21, Universidad de Málaga, 2000, pp. 131-148.

⁸ COLLINS, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*. Barcelona, G. Gili, 1973, pp. 11-113.

llevado a la desaparición de muchos de esos inmuebles y, a la vez que se recuperaba, iba perdiéndose paulatinamente esa imagen, ya considerada tradicional, de la ciudad.

Estas pinturas murales de Málaga presentan una serie de valores que no podemos obviar: el valor histórico que nos remite a unos parámetros temporales, el conmemorativo, los valores estéticos de las diferentes tipologías, los sociales, el valor urbano ya que son conformadoras del paisaje de la propia ciudad; porque estas pinturas que se presentaban aisladas y generalmente en fragmentos, inicialmente no lo estuvieron y las sucesivas secuencias creaban una escenografía, demostrando esa relación entre la arquitectura y la pintura. Y no olvidemos el valor de identidad, uno de los principales valores que podemos considerar en estas pinturas porque la sociedad se identifica con las manifestaciones de su pasado, se reconoce en estos signos, como testimonios de la construcción de su propio ser como nación o ciudad, y comienza a elaborar los mecanismos necesarios para reconocer ese legado, recuperarlo y tener la capacidad de transmitir lo heredado⁹.

Así Málaga, que siempre se ha planteado la modernidad como un reto y, quizá como fruto de una peculiar idiosincrasia, junto a las aspiraciones de modernidad reivindica esta tradición, concepto éste muy complejo ya que no existe más tradición que las que un colectivo quiera asumir en la perspectiva de la conciencia moderna, y el mejor ejemplo de esa reivindicación es el respeto y conservación del patrimonio cultural heredado, porque éste es el sostén de la memoria histórica, la huella fehaciente de nuestras señas de identidad¹⁰.

Llegados a este punto cabe hablar del **paisaje cultural urbano**.

Para los especialistas en patrimonio y en los tratados y normas realizados sobre la materia, el tema del paisaje se ha convertido en un tipo particular de patrimonio, como expresión morfológica, funcional, percibida y simbólica de las relaciones históricas y actuales entre la sociedad y la naturaleza. La protección del Paisaje estaba ya implícitamente planteada, desde 1972, en la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Natural y Cultural de la UNESCO a través del concepto de Sitio, aunque el Paisaje Urbano Histórico no ha sido definido por UNESCO hasta 2014.

Sin embargo los paisajes culturales reconocidos por la UNESCO e inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial, son aquellos que deben poseer un “valor excepcional universal”, algo difícil de alcanzar. Pero en 1978 la IUCN (International Union for Conservation of Nature) incluyó la categoría de “Paisaje Protegido”, con una definición algo confusa pero que ampliaba el ámbito de protección ya que no se requieren méritos tan excepcionales, y pueden nombrarse en el contexto de valoraciones regionales o incluso locales.

A finales del año 2000 (30-octubre), el Consejo de Europa aprobó en Florencia el Convenio Europeo del Paisaje (CEP). Trece años más tarde 37 países lo habían ratificado, entre ellos España que ratificó el Convenio el 26-11-2007, entrando en vigor 1-3-2008.

Este Convenio ha supuesto un hito importante en cuanto a la protección, preservación y puesta en valor del paisaje europeo, amenazado inicialmente por el hombre que es el gran depredador de la naturaleza y de la ciudad, al imponer un desarrollo urbanístico descontrolado. Y es importante el Convenio porque es la primera vez que Europa consigue fijar normas comunes para la gestión, protección, ordenación, puesta en valor y disfrute del paisaje. Criterios comunes que están produciendo una aproximación de las legislaciones de los países que han ratificado el Convenio y lo han puesto en vigor. Su reconocimiento jurídico supone el nacimiento de derechos, obligaciones y responsabilidades para los ciudadanos, tanto los propietarios como los usuarios del mismo¹¹.

⁹ ASENJO RUBIO, E.: “El valor...”, p. 142.

¹⁰ CAMACHO, R., CARMONA, E y MONTIJANO, J. M^a: “Málaga pintada. Recuperación de unas señas de identidad”, SUR 30-5-1999.

¹¹ HERNÁNDEZ LAVADO, Alejo: “Tutela jurídica y fiscalidad del paisaje en Italia”, en LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M. y MÉNDEZ HERNÁN, V.: *Patrimonio Cultural vinculado con el agua. Paisaje, urba-*

En su artículo 1, el Convenio define paisaje como “cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos”¹². En esta definición el paisaje trasciende el concepto convencional de territorio, manejando diversas escalas que dan cabida a “cualquier parte del territorio”, considerándolo como componente fundamental del patrimonio cultural europeo. Y es loable la labor del Consejo de Europa que, también en el campo del paisaje, haya promovido una norma marco de protección del paisaje en la que destaca la necesidad de la participación ciudadana. Porque el paisaje es el entorno donde se desarrolla la vida del hombre y evoluciona fundamentalmente por la utilización o intervención del hombre sobre el espacio en el que desarrolla su vida.

Trabajando sobre esto, en noviembre de 2011 la UNESCO aprobó una “Recomendación sobre el Paisaje Urbano Histórico” respondiendo a la “necesidad de integrar y articular mejor las estrategias de conservación del patrimonio urbano respecto de los objetivos más amplios de desarrollo sostenible global, a fin de sustentar las medidas públicas y privadas de preservación y mejora de la calidad del medio humano. En ella se propone un planteamiento paisajístico de selección, conservación y gestión de conjuntos históricos en su contexto urbano general, que se caracteriza por tener en cuenta las interrelaciones entre las formas físicas, la organización y las conexiones espaciales, las características y el entorno naturales, y los valores sociales, culturales y económicos de estos conjuntos”¹³.

Para la ratificación del Convenio en España se apoyaron en diferentes iniciativas:

- Ley del Patrimonio Natural y Biodiversidad (Ley 42/2007, 13 Dic.) que asume la definición de Patrimonio del Convenio.
- Ley de Desarrollo Sostenible y del Medio Rural (Ley 45/2007 13 Dic.) que introduce el Patrimonio como recurso con tareas de protección y conservación.
- Ley del Suelo (Ley 8 /2007 de 28 mayo), una nueva redacción de la ley que establece el principio de desarrollo territorial y urbano sostenible. Incorpora como derechos y deberes de los ciudadanos el disfrutar del paisaje natural y urbano, y la necesidad de respetarlo.

Consciente de las obligaciones adquiridas en el contexto de los compromisos del Convenio Europeo, la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, a través del Instituto de Patrimonio Cultural de España, puso en marcha la elaboración de un “Plan Nacional de Paisajes Culturales”, un instrumento de gestión que desarrolla criterios y métodos de actuación unificados sobre un determinado conjunto de Bienes Culturales.

Este Plan Nacional define Paisaje Cultural como “el resultado de la interacción en el tiempo de las personas y el medio natural, cuya expresión es un territorio percibido y valorado por sus cualidades culturales, producto de un proceso y soporte de la identidad de una comunidad”. Y le asignan diferentes categorías, una de las cuales son los “Sistemas urbanos o asentamientos históricos”, con protagonismo en la construcción de determinados paisajes a lo largo del tiempo. Aunque la ciudad y otras formas de asentamiento constituyen estructuras o patrones paisajísticos integrales y/o integrados en paisajes dominantes, se consideran en el Plan de forma específica cuando desempeñan un papel protagonista en el modelo y la imagen histórica de determinados paisajes¹⁴.

La historia de la ciudad nos ha transmitido una información amplia y diversa, a veces confusa, que determina valores no todos reconocidos institucionalmente, y muchas veces no han sido comunicados de forma correcta. Cuando esto ocurre, como ha indicado Belén Calderón,

nismo, arte, ingeniería y turismo. Gobierno de Extremadura, 2014, p. 323.

¹² *Convenio Europeo del Paisaje*, 2000, <http://www.cidce.org/pdf/Convenio%20Paisaje.pdf> (fecha de consulta: 23/03/2014).

¹³ Decisión nº 1194/2011/UE del Parlamento Europeo y del Consejo.

¹⁴ *Plan Nacional de Paisajes Culturales*, p. 22.

se interrumpe el diálogo entre el individuo y la tradición. La arquitectura, la trama viaria, las perspectivas, el equilibrio entre naturaleza y el espacio antropizado, integran una serie de relaciones que, aparentemente, sólo generan sensaciones estéticas. Pero estos enlaces constituyen imágenes de la ciudad, por la transición de la arquitectura aislada a la globalidad del espacio urbano, un paisaje que es testigo del significado de la ciudad histórica. El paisaje urbano esconde profundas raíces antropológicas, espirituales, filosóficas que afectan a la memoria, porque la ciudad histórica es lugar de la memoria, y ésta constituye una parte fundamental de nuestro legado cultural. Pero al tratarse de paisaje urbano son muchas las disciplinas que intervienen como agentes de la ciudad histórica: Geografía, Historia, Arte, Urbanismo, Economía, etc.; además es un concepto donde la dimensión espiritual encuentra su hueco, “conci-liando los valores culturales objetivos y subjetivos, que es donde reside su valor auténtico, que es su valor patrimonial”. El reconocimiento del proceso de interrelaciones de las diferentes partes será el vehículo que “otorgue significación a la realidad del paisaje urbano y favorecerá la consolidación de la identidad cultural de una comunidad”¹⁵.

La ciudad histórica se compone de sus monumentos y sobre todo, del tejido formado por los edificios mal denominados “menores”, que definen el perfil de sus calles y su atmósfera. La calle ha sido protagonista de la vida de la ciudad, crece sobre sí misma colmatando los espacios vacíos y añadiendo pisos a los edificios existentes, una labor continuada de construcción, reforma, adecuación, transformación, que ha sedimentado a lo largo de los siglos gran cantidad de arquitecturas y materiales: memoria construida del proceso de crecimiento y mutación de la ciudad. Es la evolución de las calles de nuestras ciudades una preciosa herencia de los siglos, de la historia¹⁶.

Málaga no está considerada una ciudad monumental, aunque cuenta con algunos importantes monumentos, pero en su patrimonio urbano existen valores que no han sido reconocidos institucionalmente. Es una ciudad que ha acumulado estratos históricos y en la que predomina una arquitectura vinculada a otros componentes patrimoniales del paisaje urbano, especialmente inmateriales, que en gran parte no traspasan el ámbito de lo íntimo y resulta difícil transmitir su significado y valor a la totalidad de la sociedad, a veces desconocedora de su herencia patrimonial más próxima. Muchos de esos valores hacen referencia a la cotidianidad, un factor que puede vulnerar el paisaje urbano dificultando su lectura, la interpretación de los valores patrimoniales del territorio que puede no haber sido aprehendido y reconocido por sus propios habitantes, pero que son parte integrante del conjunto patrimonial, igualmente identitario¹⁷. La identidad es un valor esencial en la construcción de cultura.

Abordar la identificación y conceptualización del patrimonio desde la identidad generacional ha sido lenta, y ha sido posible conforme la educación y la cultura se hacían más accesibles para la sociedad, hasta llegar a una etapa de madurez. En la práctica esta madurez se ha manifestado tardíamente, y hay que abordar el problema con respuestas inmediatas encaminadas a evitar pérdidas irreversibles, y acciones educativas que tienen como objetivo sensibilizar a la población. Hay que educar, fomentar el conocimiento como elemento clave para implicar a los ciudadanos. El compromiso con la educación es una fórmula eficaz para la conservación del Patrimonio¹⁸.

Antes de alcanzar esa madurez educacional las intervenciones en el patrimonio histórico

¹⁵ CALDERON ROCA, B.: “Viajeros ilustrados en el siglo XXI: Difusión de los valores patrimoniales del paisaje urbano de Málaga como producto turístico”, en ASENJO RUBIO, E. y CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Las arquitecturas pintadas en Málaga, ayer y hoy. Arte, Patrimonio y Turismo*, Málaga, OMAU, Programa Potefec, 2014, pp. 247-249.

¹⁶ GALLEGO ROCA, F. J.: “Las arquitecturas pintadas de Granada y la Carrera del Darro: estrategia para la conservación del palimpsesto urbano”, en ASENJO RUBIO, E. y CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Las arquitecturas pintadas...* p. 136.

¹⁷ CALDERÓN ROCA, B.: Op. Cit. pp. 255-256.

¹⁸ ÁVILA ÁLVAREZ, A. y ESPÍN GUTIÉRREZ, A.: “Asociación de profesores Ben Baso para la difusión y protección del Patrimonio Histórico”, en AA. VV.: *Actas de VI Jornadas de Difusión del Patrimonio Histórico*. Junta de Andalucía, Sevilla 2002, p. 196.

de Málaga, y en general en las ciudades, se centraban en la tutela de los elementos más significativos, los monumentos, es decir los bienes culturales que para las generaciones de los dos primeros tercios del siglo XX constituían, y para algunos constituyen, los únicos elementos destacados de la identidad urbana¹⁹.

Las áreas centrales de las ciudades españolas, que básicamente ocupaban el espacio de la ciudad histórica, con el inicio del desarrollismo económico de los años setenta, vivieron un profundo cambio motivado por los nuevos planteamientos de zonificación espacial, que marcaban usos diferentes a los que la ciudad clásica había tenido, y Málaga también participó en sus espacios centrales de esa pretensión²⁰. La crisis de los 70-80, como ya he indicado, nos afectó y nuestro patrimonio arquitectónico quedó estancado, no se renovaba, los planes de ordenación urbana y los de recuperación del centro histórico se retrasaban y empezaron a deteriorarse las superficies blanqueadas, y fue entonces cuando aparecieron restos pictóricos bajo la cal. Sin embargo no se acogieron con manifestaciones de júbilo estos hallazgos, porque no estaban solucionados los problemas, ya que económicamente no se pensó en recuperar unas pinturas que estaban sobre unos edificios fuertemente intervenidos en los dos últimos siglos, mucho de ellos ruinosos y que iban a ser demolidos, en una nueva reestructuración de la ciudad. Y pudieron constatarse otros problemas muy importantes, como eran el no reconocimiento de sus valores patrimoniales y la no identificación de éstos por parte de la sociedad. Entre otras cosas porque se carecía de un discurso de lo que representaba su presencia en la ciudad. No se conservaban en Málaga monumentos que ostentasen este lenguaje pictórico que caracterizó al siglo XVIII especialmente, donde la imagen, las formas y los colores ejercen como valores transformadores de la imagen urbana. Porque la Málaga del Barroco era una ciudad colorista que en la actualidad había perdido su tonalidad.

Así, al presentarse casi de golpe hubo que ir elaborando ese discurso, pero el deterioro y la picota avanzaban más aprisa que el poder confeccionar esas pautas de conocimiento y comprensión. ¿Y qué se sacrificaba? lo que se creía secundario. La piel de la arquitectura, del monumento, fue lo primero en caer, cuando no todo. Y esa parte era muy importante para comprender el todo. Las arquitecturas pintadas de Málaga permiten conocer mejor la ciudad barroca, profundizar en sus significados, e identificarnos con ellos.

La pintura mural barroca de exteriores en Málaga había sido excluida, por diversas circunstancias, de su merecido reconocimiento, y había llegado al momento actual sólo lo monumental. Únicamente y con el paso del tiempo la decoración mural se ha visto favorecida en los ajustes de los criterios de intervención, y también se ha conseguido la implicación de las administraciones para su recuperación, organizando mecanismos que cambiaron el rumbo de una situación que, no hace mucho tiempo, parecía no tener marcha atrás. Con esta reflexión quiero aludir a la deficiencia de las intervenciones, cuando no están respaldadas suficientemente por una metodología clara y fundamentada, o no se aplican los criterios y recomendaciones de los documentos internacionales sobre el patrimonio edificado y las áreas urbanas históricas, y sobre todo, cuando no se practica algo tan básico como la interacción del lenguaje arquitectónico y decorativo, provocando segmentaciones del mismo, hasta tal punto que nos motivó desde nuestro ámbito formativo, la historia del arte, a la valoración de este patrimonio indisoluble y consustancial de la ciudad de Málaga, a través de proyectos de investigación, que empezamos en 1996 y actualmente se desarrollan en su tercera fase²¹.

¹⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ASENJO RUBIO, E.: "Nuevas identidades del patrimonio ...", p. 306.

²⁰ MARÍN COTS, P.: "Estrategias y mecanismos de recuperación del Centro Histórico", en MARÍN COTS, P.: *Viva la calle, las actuaciones de revitalización del centro histórico de Málaga desde 1994 a 2005* Ayuntamiento de Málaga, 2006, p. 19.

²¹ El primer proyecto "La pintura mural en Málaga y Melilla. Siglos XVI – XX", nº PB 95-0477 de la DGCYT se ha desarrollado entre 1996 a 1999, en sus fases de inventario y análisis, aunque ya desde 1986 se tenía constancia del valor de esta singularidad ornamental, plasmado en algunos trabajos. I. P.: R. Camacho. El segundo proyecto I + D + I BHA 2000 - 1033 "Pintura mural y Patrimonio Histó-

Afortunadamente, las administraciones también iban sensibilizándose. En 1995 el Ayuntamiento de Málaga aprobó la iniciativa comunitaria PLAN URBAN (1993), el cual consolidaba los objetivos del PEPRI (1992) que apostaba por la mejora del medio ambiente de Málaga, con la campaña “Ponle color al Centro”. En este contexto, en 1996 se encargó al arquitecto Joan Casadevall la redacción de un *Estudio del Color del Centro Histórico de Málaga*²² que, al integrar a algunos miembros del proyecto para redactar la memoria histórica, se logró que, como antecedente, se integraran viviendas del siglo XVIII con pinturas, ya que inicialmente estaba concebido sobre la arquitectura decimonónica de Málaga. Asimismo fue interesante la publicación que llevó a cabo el Observatorio de Medio Ambiente Urbano (OMAU) en 2005, para dar a conocer los resultados de las operaciones de recuperación y rehabilitación del Centro Histórico de Málaga durante la década de 1994 a 2005 y valorar el esfuerzo inversor del Ayuntamiento, *Viva la calle, las actuaciones de revitalización del centro histórico de Málaga desde 1994 a 2005*²³ y en él se integraba un amplio artículo sobre estas pinturas murales²⁴. Y fundamentalmente en el momento actual se puede constatar una implicación muy activa por parte de la Oficina de Rehabilitación del Centro Histórico al abordar la protección de estas pinturas desde el ámbito de la Administración asumiendo el reconocimiento de este patrimonio cultural en una normativa definida en el Planeamiento Municipal; aplicando los fondos FEDER, las subvenciones municipales apoyan el desarrollo privado conduciendo a la rehabilitación del edificio y a un cambio de imagen al recuperar el color y ornato de la superficie. También hay que destacar el interés de arquitectos y propietarios.

Así en el momento presente, el diálogo establecido con los diferentes agentes que intervienen en la rehabilitación de la imagen de la ciudad está permitiendo afrontar interesantes alianzas que legitiman el valor patrimonial de esos ornatos, al mismo tiempo que se ponen los medios para su salvaguardia y transmisión a las generaciones futuras. De este modo, es posible que la pintura mural se contemple como un agente esencial y testimonial de una cultura lejana, en donde nosotros como sociedad podamos leer y reconocer una parte del pasado que hemos recibido, al mismo tiempo que equiparamos esos objetos con nuestra propia realidad y necesidad cultural. Y se están poniendo las bases para hacer realidad la presencia de este legado en la ciudad de Málaga, no sólo en el sector del centro histórico sino en otras zonas próximas²⁵.

¿Y cómo era esa Málaga de color? En nuestra ciudad se desarrolló durante los siglos XVII y XVIII una arquitectura doméstica funcional, que buscaba su atractivo por el impacto del color, una especie de camuflaje que integra una variedad de temas que viene a coincidir con lo que hemos encontrado en otras ciudades, como Écija. Y esos ornatos, en su secuencia cronológica y territorial, han generado paisajes urbanos.

rico. Configuración urbana e imagen simbólica”, del Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento del Ministerio de Cultura, se desarrolló a partir del 2000, con un enfoque y valoración más amplia. I. P.: R. Camacho. El tercer proyecto I+D+I HAR 2012-34163 “Puesta en valor, materiales didácticos e itinerarios culturales en torno a las arquitecturas pintadas en Málaga. Siglos XVII-XVIII”, se orienta fundamentalmente a la difusión. (Ministerio de Economía y Competitividad)..I.P.: E. Asenjo.
²² CASADEVALL SERRA, J.: *Estudio del color del centro histórico de Málaga*. Ayuntamiento de Málaga, 1999.

²³ MARÍN COTS, P.: *Viva la calle, las actuaciones de revitalización del centro histórico de Málaga desde 1994 a 2005*. Ayuntamiento de Málaga 2006. Con la misma coordinación el libro ha tenido una edición ampliada en 2010.

²⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: “La incorporación de nuevos patrimonios. La arquitectura pintada como agente dinamizados del Centro Histórico”, en MARÍN COTS, P.: *Ibidem*, pp. 227-251.

²⁵ Por ejemplo, en la capilla de la Piedad del barrio del Molinillo, se han arrancado las pinturas y restaurado, para aplicarla a la nueva capilla que se construyó una vez reurbanizado el sector. (Vid: CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ARCOS VON HAARTMAN, E.: “La ermita de la Cruz del barrio del Molinillo (capilla de la Piedad) y sus pinturas murales”, *Boletín de Arte* nº 21, Universidad d Málaga 2000, pp. 79-104. Y hay otros ejemplos como el sector que rodea a la iglesia y antiguo convento de San Felipe Neri (uno de los más notables), o las de El Perchel (aunque han desaparecido muchas con la rehabilitación del barrio).

Los motivos ornamentales responden a diferentes **tipologías**:

a) Resalte de materiales, abundando más el ladrillo que la cantería.

Las pinturas más antiguas conservadas de materiales fingidos son las de San Julián y la cabecera del santuario de la Victoria, donde también hay guirnaldas y angelitos, ambos de finales del XVII, aunque es habitual también en el siglo XVIII (Iglesia de San Agustín, Plaza de la Constitución nº 5). Es más, cuando se construyó la Aduana de Málaga muy a finales del siglo XVIII, terminando las obras ya avanzado el siglo XIX, los materiales se cubrieron de un revoco que diseñaba piezas de piedra o ladrillo de mayor tamaño y calidad que los de su propia fábrica. Al llevar a cabo la restauración después del incendio, en 1929, el arquitecto Manuel Llorens Díaz, recuperó la textura de la fábrica inicial. Este hecho motivó una polémica en la ciudad en la que intervino incluso la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, aunque el arquitecto se enfrentó a la institución, contestando que las reclamaciones provenían del desconocimiento²⁶.

b) Geométrica, policromada, con técnicas próximas al fresco y con incisiones que delimitan los campos de color, generalmente limitados al negro, blanco, ocre y rojo. La mayoría de los ornamentos geométricos que hemos recogido responden al esquema de lacería, entroncando con la decoración musulmana.

Así, con incisiones geométricas, en una sucesión de octógonos, se decoraron los muros de la parroquia del Sagrario, pero también hay otros motivos religiosos; consagrada en 1714, ha sido restaurada en los años 90 del siglo pasado, conservando su ornato. Con otra trama geométrica, de clara raigambre mudéjar, más complicada se decoró la cabecera de la iglesia de San Felipe, construida como capilla de la casa principal del conde de Buenavista entre 1720-30 y que se vincula al hacer del arquitecto Felipe de Unzurrunzaga, siendo cedida posteriormente a los filipenses para su fundación²⁷. Del mismo tipo era la decoración que cubría el exterior del palacio de Villalcázar, conservada únicamente en la fachada lateral, que no se ha restaurado. La huella de las incisiones se ha mantenido en la llamada Casa del Obispo en el Perchel, que ha sido rehabilitada recientemente y ha recuperado su hermosa decoración, donde el ritmo de la trama es diferente en sus tres pisos. O las diferentes pinturas de las fachadas de la parroquia de San Juan. Y cabe citar, por su originalidad, la ermita de la Piedad en el barrio del Molinillo, donde los esquemas geométricos se limitan en atractivos tramos curvos. **(1, 2, 3)**

c) Ornamentación floral, generalmente en guirnaldas pendientes de impostas o balcones. Un ejemplo magnífico había en la calle Pasillo de Atocha nº 5. Asimismo la Casa de Expósitos, que fue de las primeras en recuperarse, muestra una ornamentación más austera, limitada a las formas arquitectónicas y guirnaldas. Aún más austera, si cabe hablar en estos ornatos de austeridad, es la decoración de guirnaldas de la Casa del Consulado, realizada en grisalla. **(4)**

d) Decoración arquitectónica, pintada sobre el revoco para componer la fachada, introduciendo, las más tardías, rocallas, jarrones o guirnaldas de colores. Habitualmente se articula la fachada entre grandes columnas o pilastras, utilizándose también los órdenes arquitectónicos, con mayor profusión y a otra escala, para el recercado de los vanos. Casi podríamos hablar de un orden particular de las decoraciones de esta ciudad, un corintio o toscano en cuyo fuste se enrollan pámpanos con racimos, que puede suponer un uso alegórico en relación con la riqueza de la vid propia de Málaga. ¿Se podría hablar de un orden malagueño?

²⁶ Datos procedentes de la tesis doctoral inédita de Carlos GUTIÉRREZ DE PABLO: *La Aduana de Málaga como imagen de la historia de la ciudad*. Universidad de Málaga, 2016.

²⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ROMERO MARTÍNEZ, J. M^a: *La iglesia de San Felipe Neri de Málaga*. Col. Asuntos de arquitectura. El Barroco. Colegio de Arquitectos de Málaga, 1986.

Son muchos los ejemplos a citar: Alameda, C/ Fresca, C/ Granada, C/ San Jacinto (demo-lida), C/ Hinestrosa, C/ Compañía, Plaza de Las Penas. O la C/ Cobertizo del Conde con unos atractivos termes²⁸. **(5, 6)**

e) Figurativa con muy diferentes motivos: religiosos, mitológicos, heráldicos e históri-cos, que se integran en los diseños arquitectónicos. (C/ Torregorda). **(7)**

En el Perchel, el P. Lamothe señalaba un conjunto importante de viviendas decoradas en una cuadrícula formada por calles perpendiculares al río Guadalmedina:C/ de la Puente, Polvoristas, Cañaveral, Agustín Parejo, Cerrojo, San Jacinto, cruzadas con las que le son paralelas:C/ Gimbarde, Zurradores, Imagen, Fuentecilla, Llano de la Trini-dad, que vienen a demostrarnos la riqueza inicial de este barrio, hoy degradado, demo-lido y transformado²⁹. Quizá la más hermosa era la llamada Casa del Administrador (C/ San Jacinto, 4), fechada en una cartela en 1779, cuyas tres fachadas se ordenaban con un orden gigante de columnas y ventanas recercadas de rocallas, y entre ellas diversas figuras componiendo un programa iconográfico, con alusiones a temas mitológicos y a los oficios de Málaga; demolida en 1993, sus pinturas se arrancaron y restauraron para recolocarlas en otro lugar. **(8, 9, 10).**

Pero no se limitan al Perchel. Al otro lado del río Guadalmedina, en Pasillo de Atocha, se conservaba una fachada (hoy también derribada), compuesta arquitectónicamente y con unas hermosas figuras que representaban a los tres continentes. Era una de las más significativas por su complejo programa iconográfico. **(11)**

Y tampoco se limitan a la calle, ya que penetran en los patios invadiéndolos como en la antigua Casa de Estudios del convento de San Felipe (hoy Instituto de Enseñanza Secun-daria "Vicente Espinel"). Las pinturas del patio, se han restaurado en el verano de 1999 y lucen con brillantez. La primera planta muestra los vanos recercados entre columnas y retropilastras con buenos efectos de perspectiva y entre las curvas de los frontones se dis-ponen medallones con personajes alusivos a la religión, la historia, las ciencias y las artes; en la segunda planta recercados prismáticos integran angelitos y mascarones, y el friso, con guirnaldas, cestillos y pájaros ha quedado interrumpido por un alero colocado con anterio-ridad a la restauración. Las figuras de los medallones son fundamentales para la interpre-tación iconográfica de este conjunto, ya que parecen representar a personajes del Oratorio o relacionados con éste, mostrando el mensaje teológico de la Congregación, lo que unido a las citas bíblicas de las enjutas y los emblemas, parecen aludir a su proyecto educativo³⁰. La iglesia se amplió, inaugurándose en 1785, y en sus muros laterales así como en las torres, la decoración es arquitectónica, pero en éstas unas vistosas panoplias musicales señalan los objetivos de educación por la música del Oratorio de San Felipe Neri. **(12, 13)**

También figurativa, y de gran calidad, son los fragmentos con imágenes de las Virtudes, encontrados en 1999 al realizar una obra en la fachada principal de la iglesia de los Mártires.

Muy recientemente, en las obras de rehabilitación de la parroquia de Santiago, en la cripta de la capilla de la Ánimas, se han descubierto restos de pinturas figurativas que permiten reconocer a un noble, un obispo y un esqueleto; posiblemente una Danza de la Muerte, perfectamente comprensible en este lugar. **(14)**

²⁸ ASENJO RUBIO, E.: *Urbs Picta. El legado cultural de las pinturas murales de Málaga*. Cajamar y Universi-dad de Málaga. 2008.

²⁹ LAMOTHE, j.: "Las casas pintadas", SUR 16-4-1992. SESMERO, J.: "La aparición de unas pinturas confirman al Perchel como primer barrio organizado de Málaga", SUR 3-2-991.

³⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, R.y AGUILAR GUTIÉRREZ, J.: "La Casa de Estudios de San Felipe (Insti-tuto Vicente Espinel de Málaga). Consolidación de las pinturas murales y elementos pétreos", *Boletín de Arte* nº 19, Universidad de Málaga, 1998, pp. 325-353. AGUILAR GUTIÉRREZ, J., HASBACH, B. ARE-NILLAS, J. A. y PARRA, E.: *Pinturas murales y elementos pétreos del Instituto Vicente Espinel de Málaga. Restauración, Estudio histórico-artístico, Estudio científico*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2000.

Objetivos de estos ornatos.

La finalidad que cumple la pintura aplicada al muro puede ser muy diferente según la temática y procedimiento, y aunque generalmente se consideran recursos de pobreza, no siempre lo fueron

La piedra, material rico por excelencia, se mantenía en su color y calidad, pero protegida con un lechazo de cal, adquiriría mayor consistencia³¹. Y así se aplicó a nuestra Catedral pues el canónigo Medina Conde indicó como, entre 1769-70, se le borró a la capilla mayor su antigua decoración y “se le renovó el color de la piedra”³².

El ladrillo también se usó como material visto, y las piezas permitían un vistoso juego según su disposición, o combinando con piedra. A veces estos materiales se fingían resaltando las posibles piezas con hendiduras en la argamasa. La mampostería solía revestirse, o se atravesaba con hiladas de ladrillo, y se respetaban éstas en su color, o se revocaban con mayor insistencia, dejando el revoco de la mampostería para decoraciones de esgrafiados o resaltadas con pinturas, como hemos visto en la Parroquia del Sagrario, o en la fachada del Museo del Vidrio, recientemente recuperada.

El tipo de ornamentación, por lo tanto, estaba condicionado muchas veces por el material, y cuando el edificio se revocaba en su conjunto, quedaba una amplia superficie como campo para la decoración, que podía ser muy diversa, como hemos visto, y cargada de significados.

Para lograr una aplicación duradera de los motivos la técnica por excelencia era la de la pintura al fresco, pero no siempre se guardaban las condiciones ideales para su fijación y prácticamente era una técnica “a secco”, retocando con temple o pintando sobre el enfoscado, con lo que las pinturas no han mantenido la brillantez de color. En el caso de motivos geométricos, generalmente las pinturas se aplicaban por medio de plantillas que se perfilaban con un punzón marcando la hendidura las diferencias de color y, a veces, si éste ha desaparecido es la huella del grabado lo que permanece sobre el muro. Aunque a este tipo de pintura las designamos como esgrafiados, no deja de ser un falso esgrafiado si las comparamos con la elaborada técnica utilizada en Segovia o Cataluña de rascar la capa exterior para que aparezca el fondo como contraste. No obstante, en Málaga las pinturas del edificio de Administración del Museo Picasso, o las de la primera fase de C/ de Los Mártires (edificio de Administración del Museo Carmen Thyssen), sí son verdaderos esgrafiados. (15).

Así pues la decoración floral, geométrica, arquitectónica y de materiales puede cumplir unos fines estéticos y es asimismo recurso de pobreza o de consolidación. La temática figurativa, por el contrario tiene una función ideológica, y ya sea religiosa, heráldica o histórica señala sus intenciones, así como los motivos mitológicos que podrían responder también a una fantasía, a un gusto por lo clásico no extraño en ciertos ambientes culturales que, incluso, se hacen comunes en algunas circunstancias.

Hay que pensar en la costumbre de travestir la ciudad con motivo de la fiesta y convertir la calle en el escenario de una representación, con figuras pintadas en lienzos que tienen como puntos de referencia poemas, imágenes grabadas, otras procedentes de los tratados. Y ese mismo origen podrían tener también las pinturas y arquitecturas fingidas. Durante las solemnidades públicas la ciudad, que generalmente no cuenta con buenas condiciones higiénicas o estéticas, se reviste de tapices y lienzos pintados y con ellos se trazan las fórmulas que propor-

³¹ GÁRATE ROJAS, I.: *Artes de la cal*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, pp. 86-88.

³² MEDINA CONDE, C.: *Descripción de la Catedral de Málaga desde 1487 de su erección hasta el presente de 1785*. Málaga, Imprenta El Correo de Andalucía (Edición facsímil de Editorial Arguval con estudio introductorio de Rosario Camacho), Málaga 1984, p. 110. Afortunadamente esa pintura, magnífica decoración manierista realizada por César Arbassia, no se le borró al presbiterio sino que se conservó bajo el revestimiento del siglo XVIII. ARCOS VON HAARTMAN, E.: “¿Recuperar el altar del siglo XVI?”, en ARCOS VON HAARTMAN, E. (Coord.): *Retrato de la Gloria. Restauración del altar mayor de la Catedral de Málaga*. Málaga, Winterthur, 1999, pp. 111-125.

cionan la idea de una nueva urbe a través de novedosas arquitecturas y otros recursos, con los que se cubre y rechaza la ciudad existente.

Cabe recordar la obra *Ocios de Castalia* de Juan de Ovando Santarem, el más fino y olvidado de nuestros poetas manieristas, cuando describe la fiesta del Corpus Christi de 1655 en Málaga³³.

*Hallolo todo mudado,
la Plaza era calle Nueva
que, con los quadros fardada
estaba de lienços llena...
Jamás vi, entre copias mudas,
a figuras tan parleras
que éstas de misterio hablaron
a quantos fueron a verlas...*

De este modo, la calle se convierte en escenario, después el decorado se hace estable y la ciudad ya no parece hermosa sino que lo es³⁴.

Juan Antonio Ramírez señaló el papel precursor desempeñado por la pintura cuando indicó que durante las primeras décadas del siglo XV “la arquitectura de la pintura se adelanta a la arquitectura de los arquitectos” y siempre, a lo largo de los siglos siguientes, mantendrá una mayor apertura para las investigaciones de vanguardia y para las visiones utópicas³⁵. Se refiere a la arquitectura pintada en los lienzos. Pero también esa función “visionaria” de la pintura Carmen González la ha hecho extensible a la escenografía³⁶.

Asimismo son fórmulas ideales de la problemática urbana. Los más ambiciosos proyectos pueden ser pretendidos y plasmados como imagen más duradera de lo que permite el espacio temporal de la festividad. Estas pinturas aparecían por fragmentos pero no estuvieron aisladas en su origen y la sucesión de todas las fachadas decoradas reordenaba y creaba un paisaje diferente en la ciudad.

Así las fachadas pintadas ofrecían una imagen deseada cuyos objetivos podían suponer una respuesta coherente al rechazo de lo existente. Este nuevo paisaje se nos muestra mediante la pintura y otros recursos, el soporte de los anhelos de una gran ciudad, ofreciéndonos una imagen utópica: la ciudad soñada, la ciudad deseada³⁷.

³³ OVANDO SANTAREN, Juan: *Ocios de Castalia en diversos poemas*. (edición, introducción y notas de Cristóbal Cuevas). Diputación Provincial de Málaga, 1987, p. 264.

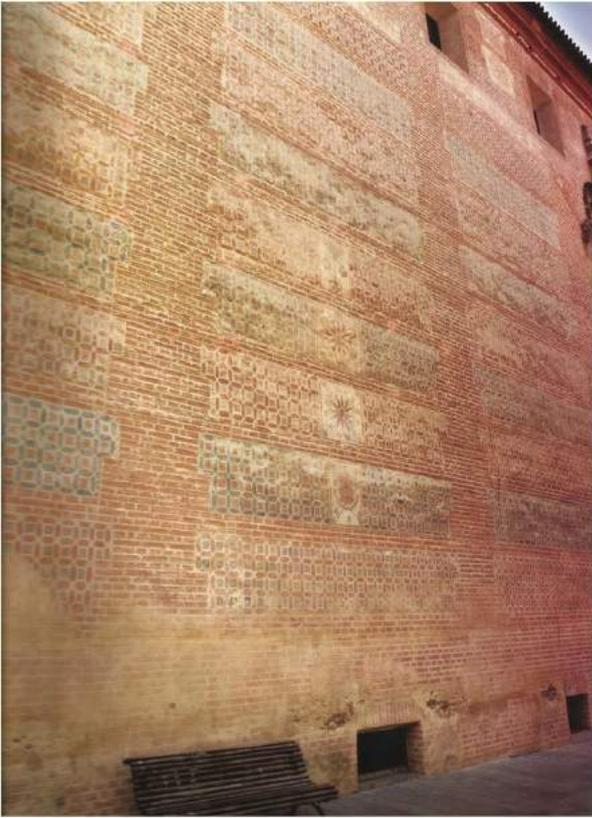
³⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: “Málaga pintada. La arquitectura barroca como soporte de una nueva imagen”. *Atrio, Revista de Historia del Arte*, nº 8, Sevilla, 1996, p. 34.

³⁵ RAMÍREZ, Juan Antonio.: Op. cit., p. 45.

³⁶ GONZÁLEZ ROMÁN, C.: Op. Cit., pp. 175-190. –*Spectacula. Teoría, arte y escena en la Europa del renacimiento*. Universidad y Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, 2001.

³⁷ Un nuevo deseo ha regido la transformación que se está dando desde 2013 en el llamado barrio de las Artes de Málaga, que abarca fundamentalmente un precioso ensanche sobre terrenos ganados al río Guadalmedina configurado entre finales del XVIII y el XIX, entre el sur de la Alameda, el río y el puerto. Reivindicando el espacio público como espacio para la vida artística y cultural, se está construyendo una imagen, la marca MAUS (Málaga, arte urbano en el SOHO), para dotar de identidad a esta zona y englobar todas sus calles bajo un mismo concepto. Es una iniciativa nacida de los propios ciudadanos, dicen, para rehabilitar la zona situada en un enclave privilegiado de la ciudad, que con el paso del tiempo ha ido presentando preocupantes muestras de degradación urbanística y comercial. Pero ésta es otra historia. Ver. CAMACHO MARTINEZ, R.: “La pintura mural como elemento configurador del paisaje cultural de Málaga”, en CALDERÓN ROCA, Belén (Dir. y coord.): *Valores e identidad de los paisajes culturales: instrumentos para el conocimiento y difusión de una nueva categoría patrimonial*. (En prensa).

LÁMINAS



Lám. 1: *Fachada de la parroquia del Sagrario*



Lám. 2: *Exterior de la capilla mayor de la parroquia de San Felipe*



Lám. 3: *Casa del Obispo, en el Perchel*



Lám. 4: *Casa del Consulado*



Lám. 5: *Casa de C/ Hiestrosa*

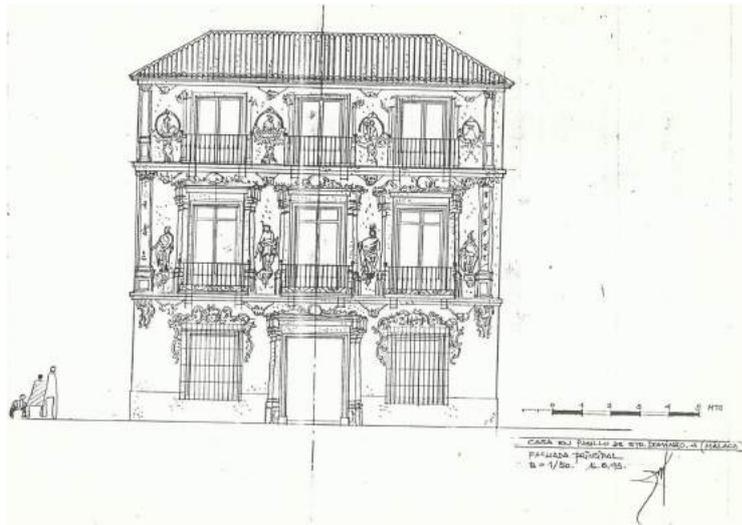


Lám. 6: *Casa C/ Cobertizo del Conde*



Lám. 8: *Casa de C/ San Jacinto
(antes de la demolición)*

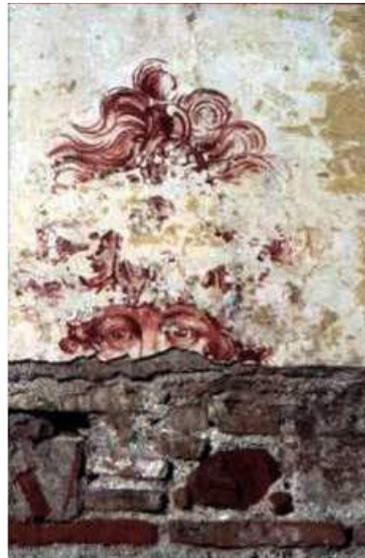
Lám. 7: *Casa en C/ Torregorda*



Lám. 9: Casa de C/ San Jacinto. Composición de una de las fachadas (s. Carlos Gutiérrez de Pablo)



Lám. 10: Casa de C/ San Jacinto. Detalle



Lám. 11: Casa de C/ Pasillo de Atocha



Lám. 12: Patio del convento de San Felipe (Instituto Vicente Espinel)



Lám. 13: *Parroquia de San Felipe.*
Ornato de las torres



Lám. 14: *Parroquia de Santiago.* Restos de
pintura en la cripta de las Ánimas



Lám. 15: *Museo Picasso Málaga (C/ Postigo de San Agustín 9).* Decoración de esgrafiados

LAS ARQUITECTURAS PINTADAS EN EL CALLEJERO ECIJANO: PROTECCIÓN, GESTIÓN Y DIFUSIÓN EN EL PLANEAMIENTO URBANÍSTICO MUNICIPAL

PAINTED ARCHITECTURE ALONG THE STREETS OF ÉCIJA: PROTECTION, MANAGEMENT AND DIFFUSION IN THE MUNICIPAL URBAN PLAN

Fernando J. Beviá González
Excmo. Ayuntamiento de Écija

RESUMEN

La ciudad es un organismo vivo que va cambiando constantemente. Écija no ha sido históricamente una ciudad blanca. Las arquitecturas pintadas conforman uno de los signos de su identidad. Es uno de los bienes artísticos menos conocidos y con más riesgos de desaparecer. Para proteger la identidad es fundamental una regulación para la conservación del color de la arquitectura. La regulación en la legislación es vaga e insuficiente, por lo que es necesaria la visión y protección desde el planeamiento urbanístico local. Este artículo analiza la aplicación del planeamiento anterior y el vigente en materia del color de la arquitectura y los retos y su tratamiento en el que se encuentra actualmente en redacción.

PALABRAS CLAVE

Écija (Sevilla) / Ciudades históricas / Pintura mural / Color / Planeamiento urbanístico

SUMMARY

The city is a living organism that is constantly changing. Écija has not historically been a white city. Painted architecture is part of its local identity, although it is one of its least known art assets and most likely to disappear. In order to protect that identity, a regulation is fundamental for the conservation of color in architecture. The regulation in the legislation is vague and insufficient; therefore, a vision and protection from the local urban planning is necessary. This article analyzes the application of the previous and the current plannings with regard to color in architecture, as well as the challenges and their treatment in the documents which are currently being written.

KEY WORDS

Écija (Seville) / Historical cities / Mural painting / Colour / Urban planning

En la pintura aplicada a la arquitectura ocurre como en una composición musical que, para entenderse, debe ser escuchada varias veces.

EUGÈNE VIOLLET LE DUC

Superado siglo y medio de esta cita de Viollet-le-Duc, los acabados cromáticos de la arquitectura histórica siguen sin ser familiares. En la era de las telecomunicaciones, de imágenes fijas y en movimiento, de los *mappings* proyectados en los edificios y, por supuesto, en color, la Historia de la Arquitectura sigue ignorando lo definitorio de estos revestimientos en los ambientes urbanos. La arquitectura se sigue estudiando y conociendo en blanco y negro; restringida y, por tanto errónea e incluso, irresponsablemente, si se piensa en las consecuencias derivadas de este sesgado conocimiento en las actuaciones sobre el patrimonio histórico edificado.

INTRODUCCIÓN

Partiremos de la misma premisa del díptico que convoca estas Jornadas: *una ciudad es un organismo vivo que muda de piel constantemente*. Se trata de un hecho nada baladí, a tener muy en cuenta a la hora de abordar por parte de todos los agentes que participamos en la conservación y protección del patrimonio local, y específicamente en la planificación urbanística, con el fin de adoptar decisiones adecuadas para continuar el proceso evolutivo y vital de este organismo. Además, si queremos hacerlo con todas sus consecuencias, hay que comenzar a contemplar la realidad histórica con una visión que no sea ni parcial ni sesgada.

La ciudad es un conjunto de elementos dinámicos, en un permanente cambio ligado a su pasado histórico y a su cultura, un ente que constantemente se va modificando, evolucionando o involucionando. Los colores en la ciudad son el reflejo de un espacio vital urbano, que no solo se percibe con los ojos, sino que está presente en la cultura, las costumbres, la historia. Es un hecho cultural.

Si hemos definido las ciudades como organismos vivos, son sus centros históricos los espacios urbanos donde late con más fuerza el corazón de las mismas. Écija cuenta con uno de los más importantes de Andalucía. Esa Écija que difundimos como ciudad barroca por antonomasia, no fue nunca una ciudad blanca, como tampoco lo fueron otras, con muros pintados de cal, sino un espacio que ha sobrecogido a sus habitantes y viajeros que han transitado por ella.

Muchos núcleos urbanos andaluces son conocidos por la blancura de sus casas. Los *pueblos blancos* les llaman. Esto no ha sido siempre así ni tampoco en todos los casos. Écija fue decorada al gusto barroco durante el siglo XVIII. Sus edificios fueron pintados con motivos decorativos o lisos, de todo tipo y cromatismo: rojo almagra, ocres, estucos... todo menos dejar la pared desnuda. Así, se decoraron y enmarcaron elementos arquitectónicos como pilastras, cornisas, molduras, terrajas; se engalanaron guardapolvos y fachadas con motivos ornamentales, angelotes, rocallas, guirnaldas, paisajes; se falsearon con trampantojos ventanas y muros; se imitaron materiales como ladrillos y sillares, etc.

Es con la llegada de la nueva centuria y sus epidemias cuando, por motivos higienistas, a la par que se derribaban puertas y murallas de la ciudad y se ensanchaban vías para que la ventilación imperase, cuando la colorida ciudad se va ocultando, disfrazando y maquillando bajo múltiples capas de cal. En los mejores casos que no han sucumbido y desaparecido bajo la picota, aún permanecen ocultas para ser descubiertas y mostrarse con todo su esplendor histórico.

La identidad de una ciudad puede definirse como la capacidad que posee un entorno urbano para hacer referencia al grupo humano que lo constituye y lo habita. No solo lo construido forma parte de esta identidad, sino lo intangible, las costumbres, la tradición culinaria, la música, la decoración... Las arquitecturas pintadas conforman uno de los signos de identidad, y se trata de uno de los bienes artísticos menos conocidos y, por ello, que más riesgo tiene de desaparecer. En Écija existen varios ejemplos murales diseminados por todo su callejero, si bien no suelen gozar de un perfecto estado de conservación. Su cronología abarca todas las épocas, destacando por su calidad las obras barrocas. Una buena gestión y difusión y una adecuada protección en el planeamiento urbanístico son claves para evitar su desaparición.

La destrucción de los edificios conlleva la muerte, con ellos, de las pinturas realizadas sobre los mismos. En otras ocasiones, solo se aniquilan las pinturas, al blanquear sobre ellas o picar el muro para aplicar un nuevo revestimiento. Es curioso que la primera medida que se lleva a cabo al rehabilitar un edificio, *manteniendo* su fachada, es picarla. Todo va contribuyendo a que la ciudad cambie, bajo razones higienistas y de profilaxis, por cambios de estilos arquitectónicos o simplemente por modas y falta de criterio.

Si el *cambio climático* es un desastre medioambiental a nivel mundial, el *cambio cromático* también lo es en el medio ambiente urbano de un centro histórico.

LA PIEL MUDADA

A lo largo de la historia, los arquitectos y urbanistas, junto con los agentes que han auto-construido sus propios edificios, hemos utilizado el color, de forma consciente, o no. Si bien no ha sido siempre el punto de partida, ha sido una variable a tener en cuenta en el diseño del entorno urbano, al cual contribuye definiendo el espacio vital cotidiano, que también exterioriza el interior (Lám. nº 1).

El uso de distintas paletas cromáticas sirve de soporte a la forma, realzando o revalorizando una obra de arquitectura, en principio, de manera individual, sin tener en cuenta la incidencia de su cromatismo en el ambiente. Si su uso es, además, el correcto, enriquece la espacialidad aportando un mayor significado e incrementando el contenido identificador en lo que respecta a la visualización y entendimiento urbano. En algunos casos, el color busca un efecto que produzca distintas motivaciones simbólicas o comunicativas con el fin de decorar, resaltar o abstraer ciertos aspectos de las obras.

Dependiendo de la localización geográfica, y por tanto, de las gamas de color de los materiales del lugar, la incidencia de la luz solar, las sombras y otros agentes climáticos, distintas ciudades pueden ser identificadas por sus diferentes gamas cromáticas.

Por ejemplo, la utilización del color rojo en la capital británica en sus autobuses, cabinas telefónicas, carpinterías, fábricas de ladrillo, etc. es característica. Turín es conocida como la ciudad amarilla, por el uso de revestimientos de dicha tonalidad. Júzcar se conoce por el color *azul pitufo* que ha permanecido en sus edificios tras el rodaje de una película sobre estos personajes.

La Naturaleza le ha dado a Écija un gran regalo, que es la luz. Por la latitud de la ciudad, su luminosidad es muy intensa y limpia, lo que hace que los colores tengan mucha fuerza. (Lám. nº 2). El cerebro de los ecijanos, por tanto, está acostumbrado a una visión de mucha viveza de luz y color, algo que no pasa, por ejemplo, en Cádiz, donde el vapor de agua hace que los colores sean más lechosos. Los colores de Écija son los del cielo, la vegetación y los de los materiales constructivos: la cal, el albero, la cerámica... (Lám. nº 3).

Hay que decir también que la aplicación cromática en los edificios no se puede separar del material de construcción elegido y, en algunos casos, el del material que se quiere imitar para parecer más noble.

Lo interesante que tienen los colores históricos de Écija es que, al producirse con pigmentos naturales, tienen mucha fuerza y luminosidad intrínseca, vibran en los paramentos. Hay que tener en cuenta también que el color no sólo fue un añadido estético, sino que en muchas ocasiones nuestros antepasados fueron conscientes de la capacidad de reflexión o absorción térmica del color: los climas cálidos como el de Écija, utilizaron colores reflectantes, desde el blanco puro a otros teñidos con añil o tonos tierra, colores aplicados en tersas texturas. Esta limitación de materiales y pigmentaciones, y las particularidades y costumbres constructivas, dan a la ciudad un cromatismo que le da su singularidad.

Hoy en día, con los colores sintéticos, muchas de las casas parecen muertas: solo hay que darse un paseo por las calles y comparar los paramentos pintados con técnicas tradicionales y aquellos a los que se les han aplicado pinturas acrílicas. La diferencia es llamativa.

El blanco siempre ha existido, pero su predominio se debe a razones concretas. Un factor fue la oleada de epidemias, ya que la cal tiene propiedades desinfectantes. Hay que tener en cuenta también la influencia de la arquitectura contemporánea, donde el uso del blanco es muy importante.

Los paramentos que se veían desde las terrazas que las casas romanas tenían en el Cerro del Alcázar, desde la ciudadela medieval, en cotas altas de la ciudad y desde las torres mudéjares y luego barrocas mostraban la piel de la ciudad, que siempre tuvo un predominio multicolor, al igual que el lugar desde donde se miraba.

Acostumbrados a estudiar la Historia de la Arquitectura en imágenes en blanco y negro, el valor de sus acabados cromáticos ha pasado desapercibido hasta la actualidad. Ello ha supuesto un conocimiento deficiente y, por lo tanto, erróneo de los edificios, a su vez causa de la destrucción de los revestimientos de color en las intervenciones de restauración. Se nos abre un ambicioso objetivo a plasmar en el planeamiento municipal: el de cambiar la percepción de la Arquitectura histórica incorporando la consideración de su apariencia última, la que le ha proporcionado el tratamiento cromático de sus superficies, en cada período, con su sentido estético y su significado correspondientes.

Encontramos en Écija, a lo largo de toda su historia, antecedentes cromáticos en su arquitectura, con edificios con una rica y continua superposición en muchos de ellos, que tienen elementos neoclásicos sobre los barrocos, barrocos sobre renacentistas, renacentistas sobre góticos y mudéjares. El estudio de sus revestimientos, estratos y elementos arquitectónicos es imprescindible para la documentación del patrimonio existente y para establecer prioridades sobre los períodos históricos a revalorizar en tareas de conservación y rehabilitación. La decoración pictórica responde al gusto de la época, al sentir y pensar de la misma, y se refleja en sus edificios. Cada estilo arquitectónico tiene un modo de decorarse.

¿Dónde queda esa ciudad que, ya entrado el siglo XIX y a pesar de las corrientes higienistas era descrita desde el color y *el calor*? Hoy Écija lo sería como uno de los pueblos blancos de Andalucía, (Lám. nº 4, 5 y 6), aunque siga conservando a la vista excepcionales decorados y algunos ocultos a la mirada, pero subyacentes (Lám. nº 7), fundamentalmente en los edificios más representativos, cuyos titulares han sido más sensibles a este componente.

En nuestros días se ha producido una doble y contradictoria situación en lo que se refiere al tratamiento policromo de las fachadas. Primero, la actuación agresiva motivada por el desprecio de un hecho que en lo conceptual tuvo su trascendencia, aunque materialmente fuera superficial. Algunos técnicos, movidos por criterios personales y erradamente históricos, al considerar la existencia de paramentos limpios de revocos y con el ladrillo visto, o en todo caso influidos por cuestiones meramente crematísticas, han permitido la destrucción de lienzos completos en edificios antiguos.

Por fortuna, hay una línea más seria de intervención con fundamento científico que defiende la recuperación de los restos existentes como testimonios históricos con suficiente carga significativa (Lám. nº 8 y 9).

Como curiosidad, encontramos en la *web*¹ una serie de prendas de vestir, relativa a la ciudad filipina de Nueva Écija, que incluye un lema: “*Nueva Ecija has no color*”. Nosotros podríamos decir: “*New Ecija has no color*”, esto es: “*la nueva Écija – la Écija de ahora – no tiene color*”. En este artículo, además de la nueva Écija, vamos a hablar de la histórica, la de siempre, la que no ha sido blanca, la que no tenía nada desnudo, la fiesta barroca hecha permanente, la que nos enorgullece y vendemos, la que debemos proteger, recuperar, gestionar y difundir.

ARQUITECTURAS PINTADAS: PINTURA MURAL Y COLOR

Las técnicas para el color empleadas en las arquitecturas que hoy ocupan nuestro centro histórico son las propias de los revocos coloreados en masa, para las más modestas, y los estucos más o menos enriquecidos y pulidos para las de carácter señorial o palaciego. Son acabados tremendamente duraderos, tanto en lo que se refiere a la conservación del revestimiento como a la persistencia del color. La generalización de productos estándar anula buena parte de las posibilidades expresivas de este color. Las pinturas sintéticas tienen malos resultados y duración temporal corta, y terminan produciendo a corto plazo deterioros y roturas. Las consecuencias negativas se agravan cuando las pinturas utilizadas son compuestos inadecuados, pinturas plásticas, epoxídicas o gomosas, incompatibles con el soporte al impedir la transpiración de las humedades. Se trata de una incompatibilidad que no solo es química y mecánica, sino sensible, cultural y estética.

Aunque, en principio, parece que estamos tratando acerca de lo mismo al hablar de color y pintura mural, existen muchos matices que los diferencian. El concepto de color es muy generalista, en el que cabe tanto el paramento liso como el que tiene ornamentación. La pintura mural es un concepto más preciso; implica forma, es decir, motivos ornamentales, diseño y tratamiento específico del muro.

Écija ha conservado muestras de decoración mural o de color en sus fachadas como algo característico. Algunas han caído al picar los paramentos. Otras, afortunadamente, se encuentran bajo capas de cal esperando a mostrarse. Con todo el bagaje proteccionista y conservacionista que llevamos recorrido, no hemos sido lo suficientemente sensibles a estos componentes del patrimonio edificado, y se hace necesario formar a la población y a los agentes que intervienen en la protección y conservación del patrimonio en el reconocimiento, la valoración y la implicación en el tema que nos ocupa.

Pintura mural y color no son términos contrarios, ya que ambos conviven armónicamente. Sin embargo, hemos de diferenciarlos, pues cada uno de ellos lleva consigo formas de aproximarse a la ciudad y a sus mensajes. Basta observar el edificio de la Cilla del Cabildo y la fachada del Palacio de Peñaflor. Son edificios no lejanos en el tiempo, pero cuyos léxicos son diferentes. En el primero, el color resalta y perfila su sencillo volumen y enmarca sus elementos arquitectónicos. El segundo, aunque comparte en alguno de sus volúmenes los mismos principios, construye una forma de ornato a la que superpone un mensaje dirigido a procurar unos sentimientos y unos valores transmitidos generacionalmente y ligados a la nobleza. Decididamente, la intencionalidad de sus formas en un contexto urbano está condicionada por su interpretación.

No vamos a extendernos en las diferencias técnicas, de ejecución, de imagen, de cualificación, de sus lecturas, a la creación de ambientes, a la cultura de la que proceden, a sus patologías, a los costes económicos y personal cualificado para su conservación, etc.

Sobre esta diferenciación de conceptos, solo diremos que el planeamiento deberá diferenciar ambas acepciones, lo cual redundará en la mejor consideración de este patrimonio, una mayor claridad en beneficio de la sociedad y la instrumentación de medios por parte de la administración y los particulares.

¹ <http://www.idakoos.ca/hoodie/nueva-ecija-has-no-color,1010570> (Consultado el 01-10-2015).

PROTEGER LA IDENTIDAD: LA NECESIDAD DE UNA ESPECIAL REGULACIÓN PARA LA CONSERVACIÓN DE LAS ARQUITECTURAS PINTADAS

La revitalización de los centros históricos es una prioridad en todos los planes y programas urbanísticos municipales. Desde hace tiempo en varios países europeos, el poder público ha ido tomando conciencia de la importancia del color del paisaje urbano, y que el mismo constituye un patrimonio cultural de la ciudad. Esto ha llevado a implementar normativas y ordenanzas urbanísticas en cuanto a la determinación de una paleta de color a aplicarse en las nuevas construcciones como así también en la rehabilitación de las antiguas. Por ejemplo, en Alemania, estos reglamentos se impusieron de la mano de Bruno Taut alrededor del 1973, mientras que en Italia, en el caso de Turín, el plan del color data del 1800. La actuación del color en la ciudad es fundamental para establecer la identidad y la estructura de su imagen.

Para elaborar un plan urbanístico de protección es fundamental preservar y conservar la identidad colectiva cultural del ámbito. Para este tipo de trabajo, ya existen antecedentes en la metodología de investigación. La elaboración de paletas de policromías tradicionales basadas en el estudio detallado de los barrios y los cascos históricos, son aplicables únicamente a la zona estudiada. Por otra parte, es de gran importancia la realización de estudios de los tipos de materiales comúnmente utilizados en la zona dado que no hay que olvidar que por cada elemento utilizado en la construcción viene asociado el color natural del material, ya sea el color de las tejas, de los revestimientos, etc.

El Conjunto Histórico-Artístico ecijano ha sido objeto de planificación bajo distintas ópticas sectoriales, y es ordenado urbanísticamente de una manera pormenorizada en el vigente Plan Especial de Protección, Reforma Interior y Catálogo del Conjunto Histórico-Artístico (PEPRICCHA)². Actualmente se encuentra en proceso de Revisión y actualización. Sus líneas generales fueron expuestas en un Avance del mismo, el cual contó con el apoyo unánime de toda la Corporación Municipal y abierto a la participación pública³.

El Plan vigente cuenta con estrategias de recuperación del ambiente urbano, y regula el color en su ámbito, como veremos más adelante, aunque muchos hayan pensado lo contrario. Veremos cómo el nuevo Plan ampliará estas medidas, recogiendo e integrando los distintos tratados y acuerdos internacionales sobre la materia y mejorando la regulación que la Ley de Patrimonio andaluza de 2007 establece y que, si bien es más sensible al medio ambiente urbano, sigue siendo escasa, genérica e insuficiente en lo que se refiere a la piel de la ciudad histórica.

LA REGULACIÓN EN LA LEGISLACIÓN EN MATERIA DE PATRIMONIO HISTÓRICO

La Ley 1/1991, de 3 de julio, *del Patrimonio Histórico de Andalucía*, anterior a la vigente, y conforme a la que se tramitó el actual PEPRICCHA no cuenta con ninguna regulación acerca del color y la pintura de los bienes inmuebles. Tiene 105 referencias al medio ambiente... pero solo en cuanto al nombre de la consejería competente, la "Consejería de Cultura y Medio Ambiente".

² BEVIÁ GONZÁLEZ, Fernando J. et al.: *Plan Especial de Protección, Reforma Interior y Catálogo del Conjunto Histórico-Artístico de la Ciudad de Écija*. Aprobación Definitiva por el Pleno de la Corporación Municipal de 23 de enero de 2002.

³ BEVIÁ GONZÁLEZ, Fernando J. y SANJUÁN MARTÍNEZ, Desiderio: *Avance de la Revisión del Plan Especial de Protección, Reforma Interior y Catálogo del Conjunto Histórico-Artístico de la Ciudad de Écija*. Écija, noviembre 2014.

El Avance fue aprobado por la corporación municipal en pleno en sesión ordinaria celebrada el día 27 de noviembre de 2014. Publicado en el BOP de Sevilla nº 17, de 22 de enero de 2015.

Tampoco es concreta la Ley 16/1985 *del Patrimonio Histórico Español*, aún en vigor. Su artículo 21.3 nos dice que *“la conservación de los Conjuntos Históricos declarados Bien de Interés Cultural, comporta el mantenimiento de la estructura urbana y arquitectónica, así como de las características generales de su ambiente (...)”*.

De manera directa, la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, *de Patrimonio Histórico de Andalucía*, hoy vigente, no hace referencia directa alguna al color. Tan solo una referencia a las pinturas de los bienes inmuebles declarados Bien de Interés Cultural y sus entornos y los Bienes de Catalogación General en el artículo 33 *“Autorización de intervenciones, prohibiciones y deber de comunicación sobre inmuebles”*, el cual recoge que *“Será necesario obtener autorización de la Consejería competente en materia de patrimonio histórico, con carácter previo a las restantes licencias o autorizaciones que fueran pertinente para realizar cualquier cambio o modificación (...) en la pintura (...)”*.

El artículo 39 establece que sin autorización o comunicación previa de las actuaciones señaladas en el artículo 33 serán ilegales y las licencias nulas.

Otras referencias de la Ley ya no citan de manera directa el color y la pintura, sino al tratar otros temas como el medio ambiente urbano o la contaminación visual. Todo muy genérico.

Aparece una sola referencia al medio ambiente urbano al tratar, en el artículo 31 del *“Contenido de protección de los planes”*, donde se establece, entre otros aspectos que *“los planes urbanísticos que afecten al ámbito de Conjuntos Históricos (...) deberán contener, como mínimo: (...) las prescripciones para la conservación de las características generales del ambiente, con una normativa de control de la contaminación visual o perceptiva (...)”*.

Como se comprueba, la expresión *“características generales del ambiente”* no deja de ser un concepto jurídico indeterminado.

Este mismo artículo recoge que los planes deben contener *“la regulación de los parámetros tipológicos y formales de las nuevas edificaciones con respeto y coherencia con los preexistentes”*.

En lo que se refiere a la contaminación visual o perceptiva, la Exposición de Motivos de la Ley, la define en otro sentido, que es el de elementos de infraestructuras e instalaciones:

“La protección del Patrimonio Histórico comprende también su defensa frente a lo que se ha dado en llamar ‘contaminación visual o perceptiva’. El impacto que producen sobre nuestro patrimonio determinados elementos e instalaciones exige conjugar las demandas de las tecnologías que inciden en nuestra vida diaria con la preservación de la calidad ambiental (...). En este sentido se someten a la autorización de la Administración cultural la ubicación de determinados elementos y la realización de instalaciones en materia de energía y telecomunicaciones que inciden directamente en los valores y en la contemplación de los bienes afectados por la declaración de interés cultural”.

Es el artículo 19 el que tiene el título de *“Contaminación visual o perceptiva”*:

- 1. Se entiende por contaminación visual o perceptiva, a los efectos de esta Ley, aquella intervención, uso o acción en el bien o su entorno de protección que degrade los valores de un bien inmueble integrante del Patrimonio Histórico y toda interferencia que impida o distorsione su contemplación.*
- 2. Los municipios en los que se encuentren bienes inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía deberán recoger en el planeamiento urbanístico o en las ordenanzas municipales de edificación y urbanización medidas que eviten su contaminación visual o perceptiva. (...)*

Ya hemos visto que debe formar parte su regulación en los planes urbanísticos. Como se puede comprobar, queda mucho que legislar sobre el tema que nos ocupa, pues son vagas las referencias al mismo en la legislación sobre el Patrimonio Histórico.

LA REGULACIÓN EN LA LEGISLACIÓN URBANÍSTICA

Si vagas son las referencias en la legislación sectorial, aún más es en la materia urbanística. Así, la vigente Ley 7/2002, de 17 de diciembre, de *Ordenación Urbanística de Andalucía* se limita a definir cuáles son los objetos de los planes especiales en su artículo 14, siendo uno de ellos el que recoge en su apartado 1.b): *conservar, proteger y mejorar el medio urbano y, con carácter especial, el patrimonio portador o expresivo de valores urbanísticos, arquitectónicos, históricos o culturales.*

A pesar de entrar en vigor la LOUA el día 20 de enero de 2003, aún no cuenta Andalucía con un Reglamento de Planeamiento, por lo que es de aplicación el nacional, Real Decreto 2159/1978. Dedicó la Sección 3 del Capítulo IX a las particularidades de los Planes Especiales de Protección. Establece que los planes contendrán *la imposición de obligaciones tendentes a evitar las degradaciones de cualquiera de los elementos del medio ambiente o de los conjuntos urbanos o histórico-artísticos*, si bien no se recogen medidas concretas, sí es más específico en algunos aspectos, pues trata de:

Realce de construcciones significativas.

Composición y detalle de los edificios situados en emplazamientos que deban ser objeto de medidas especiales de protección.

Las Normas Urbanísticas que contengan los Planes Especiales a que se refiere el número anterior habrán de tener en cuenta (...) a la adaptación de las construcciones al ambiente en que estuvieran situadas.

Con los fines, carácter, efectos y tramitación de los Planes Especiales de este artículo, podrán dictarse normas especiales para la catalogación, conservación, restauración y mejora de los edificios o conjuntos urbanos y de los elementos o espacios naturales, con expresión de las limitaciones de usos o instalaciones incompatibles con su carácter.

Normas necesarias para mantener el estado de las edificaciones en sus aspectos de composición y conservación, a fin de salvaguardar, si procede, el ambiente existente.

Normas necesarias para modificar, si procede, el aspecto exterior de las edificaciones, su carácter arquitectónico y su estado de conservación, a fin de mejorar las características ambientales.

LOS TRATADOS INTERNACIONALES

España se ha adherido a muchos documentos de carácter internacional en materia de Patrimonio Cultural. Muchos de ellos son anteriores a las legislaciones que antes hemos relatado.

La Carta de Venecia (1964) sentó los principios generales para la conservación y restauración del patrimonio cultural. La Declaración de Ámsterdam (1975) que introdujo el concepto de conservación integrada, y el Documento de Nara sobre la Autenticidad (1994) que versa sobre la diversidad cultural, han ampliado el alcance de dichos principios.

Teniendo en cuenta éstas y otras contribuciones pertinentes, tales como el Código de Ética del ICOM-C.C. (1984), el Documento de Pavía (1997) y las Directrices Profesionales de la E.C.C.O., este documento se propone establecer unos principios más específicos sobre la protección, salvaguarda, conservación y restauración de las pinturas murales. Por tanto, recoge una serie de postulados y reglas prácticas de carácter elemental, susceptibles de ser aplicados a escala universal, sin entrar a considerar los problemas concretos de las diferentes regiones o países, que pueden abordarse en el ámbito regional o nacional mediante la formulación de ulteriores recomendaciones, cuando resulte necesario.

En la 14ª Asamblea General del ICOMOS en Victoria Falls, Zimbabwe, ratificó en octubre de 2003 los Principios para la Preservación, Conservación y Restauración de Pinturas Murales.

A partir de este momento, son numerosos documentos de organismos internacionales los que se dictan para realzar la importancia del color como instrumento de interés para conservar la memoria de la ciudad histórica.

INSUFICIENCIA DE LA LEGISLACIÓN PARA LA PROTECCIÓN DEL COLOR. LA IMPORTANCIA Y LA CONCRECIÓN EN EL PLANEAMIENTO URBANÍSTICO MUNICIPAL

Ante tanto concepto jurídico indeterminado y falta de detalle en la legislación urbanística y en la de protección del patrimonio, será el Plan Especial de Protección el que deba bajar a lo concreto, identificar los valores a proteger y conservar, así como establecer las medidas necesarias para su revalorización.

En una gran mayoría de los casos, los colores aparecen bajo el blanco de la cal. Niveles aparentes de blanco y ocre, especialmente del primero, cubren en numerosas ocasiones colores más antiguos (Lám. nº 10 y 11).

En determinadas fachadas se aprecian importantes diferencias de color, de manera que algunas zonas, más protegidas o por el contrario con un mayor nivel de pérdidas, permiten apreciar coloraciones distintas. Pueden percibirse las diferencias evidentes entre los blancos luminosos de los productos de revestimiento más industriales frente a las texturas visuales más opacas, más blanquecinos que blancos, de los revestimientos artesanales.

Visión global y estereotipos formados confeccionan una primera paleta, elemental y básica, que se contradice con la complejidad y la tensión de los procesos históricos que cristalizan en las formas urbanas. En cualquier ciudad, épocas y estilos sucesivos han ido dejando, con diferentes materiales, muchas otras tonalidades.

Es simplista y endeble la asociación entre los términos blanco-popular-andaluz-ecijano, que transita sin ningún tipo de obstáculo por los ambientes más diversos, por ejemplo, en postales, todas convenientemente seleccionadas por una política de cortísimo alcance, intelectual y humano. El blanco serviría de telón popular y neutro en que enmarcar la singularidad de la historia, entendida exclusivamente en sus manifestaciones susceptibles de ser convertidas en objeto de consumo y reverencia. Tras las murallas poderosas y las torres de templos y palacios, las callejuelas entrañables del pueblo andaluz. Una ciudad de ladrillo con el corazón blanco (Lám. nº 12).

Adecuación y entorno son las dos palabras mágicas del urbanismo contemporáneo para conservar el pasado. Es urgente precisar de alguna forma esas *características dominantes del ambiente* en que hayan de emplazarse las nuevas construcciones, al que deberán responder en su diseño y composición. De lo contrario, podemos estar ayudando a engendrar auténticos monstruos. Y de ello debe encargarse el planeamiento urbanístico local.

La extensión de un blanco estándar, carente de matices y de luminosidad agresiva, multiplicado en una composición simple y repetida, degrada y desnaturaliza un paisaje de cualidades cromáticas propias. En la actualidad asistimos no solo al abuso del blanco, sino a soluciones casi estándares en el lenguaje de la arquitectura de nuestro centro histórico.

Existe un divorcio creciente entre la realidad cromática en que se desenvuelve la población, cada vez más intensa y utilizada por medios de comunicación, estrategias de mercado y expresión personal, y el color del medio urbano. Como si la arquitectura hubiera renunciado a ese medio de expresión, el ideal actual parece ser la construcción de una escenografía neutra, un fondo despersonalizado y plano, en la que poder desarrollar sin tensión alguna el consumo fácil de las piezas únicas del conjunto monumental. Sin embargo, el espacio cedido por la arquitectura está siendo ocupado, lógicamente, por otros lenguajes (publicidad, moda, señalización), resultando una combinación extraña, que nos parece des-

agradable en su dimensión estética y llena de contradicciones en sus formulaciones teóricas y culturales.

A continuación veremos cuáles son los valores a proteger en nuestra ciudad y de los que debe encargarse, entre otros, el planeamiento urbanístico. Sabemos que son muchos, pero nos centraremos en los que son objeto del presente análisis, para después ver el tratamiento que ha tenido y tendrá en el planeamiento local.

También veremos cómo se ha aplicado el planeamiento aprobado definitivamente, si se ha ajustado o no a los preceptos promulgados en él, la experiencia en la gestión durante sus años de vigencia, y cómo se puede ahondar y mejorar para una mejor protección de los valores históricos. Iremos recorriendo el callejero ecijano, sin elaborar un inventario que, además de ser extenso, será tarea de otras ponencias de estas Jornadas.

En Écija, como en otros centros históricos, el estado de conservación de muchos edificios, junto con otros déficits urbanísticos, hace muy difícil la conservación y recuperación del patrimonio histórico-artístico en toda su integridad y extensión. La degradación natural de sus revestimientos, la pérdida de tradiciones constructivas, los nuevos materiales, etc., junto con la falta de mantenimiento adecuado contribuyen a ello.

Y esta degradación es mucho mayor en las plantas bajas de los edificios debido, en primer lugar, a las modificaciones sufridas al instalar locales comerciales, y también a las patologías derivadas de la humedad de capilaridad. Tanto pinturas murales como colores en masa se van perdiendo con la apertura de escaparates, con nuevos enfoscados de los muros, en el mejor de los casos, con mortero de cal.

Así, observamos la parte baja de la fachada del Palacio de Peñaflor con las policromías perdidas, o tantas casas de carácter popular con enfoscados de mortero de cemento blanco – en el mejor de los casos, se utiliza pintura al silicato- que no funcionan ante las humedades de capilaridad como el mortero de cal tradicional. El mortero cal debe volver al caserío de Écija. (Lám. nº 13 y 14).

Hay que advertir que no se ha detenido el proceso de deterioro. Al tiempo que avanzamos en conocimiento y en estudios sobre el tema, prosigue la destrucción de las pinturas murales. Algunas constructoras y promotores (incluso administraciones) han sustituido algunas de estas superficies (quizá con desconocimiento) por otra, para abaratar los costes de obra, dejando como concesión altruista algunos testigos, en el mejor de los casos. Otras menos sensibles ni siquiera han intentado la sustitución con un mortero tradicional, aplicando uno industrial a base de cemento blanco, o dejando el ladrillo visto con el llagueado a merced de los agentes atmosféricos.

Esperemos que las cosas cambien, que serán, sin duda, de otra manera si se gestiona y aplican estos criterios por parte de todos.

EL COLOR EN EL PLANEAMIENTO ANTERIOR

Plan General de Municipal de Ordenación Urbana 1980-87⁴

No aparece la palabra “color” en su articulado.

Solo en la Sección Novena “Condiciones de estética” del Título Primero recoge genéricamente lo siguiente:

⁴ El PGMOU fue aprobado definitivamente el 7 de noviembre de 1980. Su Modificación nº1, aprobada el 29 de julio de 1987 se consideró el Plan General vigente, ya que en el documento de 1980 la Comisión Provincial de Ordenación del Territorio y Urbanismo suspendió la aprobación con respecto a los suelos de extensión y a los urbanizables, a la vez que reordena los suelos industriales.

Artículo 37.- Obras en edificios protegidos.

1. Los edificios o elementos incluidos en las categorías A y B deberán ser conservados o en su caso, consolidados y reconstruidos en su actual estado, **sin modificaciones en su aspecto exterior, e incluso interior si fuera necesario (...).**

2. En los edificios o elementos incluidos en la categoría C, (...) **se prohíbe expresamente (...): La demolición parcial que afecte a la parte de interés que deba ser conservada. (...)**

Artículo 38.- Obras en general.

1. (...) **las edificaciones que se proyecten, deberán ser intencionadamente concebidas buscando su integración dentro del conjunto que constituye su marco.**

2. Las construcciones en lugares inmediatos a edificios protegidos, incluidos en el Inventario o que formen parte de algún conjunto o recinto próximo, **habrán de armonizar necesariamente los mismos (...).**

EL COLOR EN EL PLANEAMIENTO VIGENTE

Plan General de Ordenación Urbanística 2010⁵

Artículo 13.5.4. Criterios de intervención sobre los elementos de los conjuntos urbanos de interés.

1.- **Sólo serán admisibles aquellas intervenciones sobre la edificación o los espacios urbanos que pongan en alza la escena urbana existente, (...).**

2.- **En las intervenciones sobre la edificación y los espacios urbanos se evitará introducir componentes de diseño, materiales, colores, o texturas, que comprometan, disminuyan o desvirtúen el significado simbólico de los elementos que configuran o participan en la imagen urbana de dichos conjuntos urbanos de interés.**

3.- **Las construcciones y las intervenciones sobre espacios urbanos habrán de adaptarse, en lo básico, al ambiente y escena urbana en el que estuvieran situadas; (...).**

4.- **Se prohíben (...)** elementos superpuestos y ajenos a los conjuntos urbanos catalogados, así como toda construcción que altere su carácter, perturbe su contemplación o dé lugar a riesgos para los mismos. (...).

5.- **Quedarán fuera de ordenación, las partes, elementos arquitectónicos o bienes impropios que supongan una evidente degradación de dichos conjuntos urbanos de interés, o dificulten su interpretación histórica, o que estén disconformes con las condiciones de protección de este PGOU. (...)**

Artículo 14.6.7. Medidas de protección.

1.- **Sólo serán admisibles aquellas intervenciones que pongan en alza los valores históricos, ambientales y paisajísticos que cualifican los elementos de interés señalados.**

2.- **En las intervenciones se evitará introducir componentes de diseño, colores, texturas, etc., que comprometan, disminuyan o desvirtúen el significado simbólico de los elementos que configuran o participan en el valor del elemento catalogado y en la caracterización de la escena urbana de la ciudad donde participan.**

3.- **Las intervenciones habrán de adaptarse, en lo básico, al ambiente en el que estuvieran situadas; no se permitirá que la situación de otros elementos, limite el campo visual para contemplar las bellezas naturales, romper la armonía del paisaje o desfigurar las perspectivas propias del mismo.**

⁵ BEVIÁ GONZÁLEZ, Fernando J. y SANJUÁN MARTÍNEZ, Desiderio: *Plan General de Ordenación Urbanística de Écija*. Aprobación definitiva de forma parcial por Resolución de la Comisión Provincial de Ordenación del Territorio y Urbanismo de fecha 23 de octubre de 2009, con Documento Complementario aprobado por el mismo órgano en su sesión de fecha 14 de mayo de 2010.

4.- *Cualquier propuesta de actuación de uso del Suelo o edificación para la que pueda existir la presunción de que comprometa o altere los valores ambientales y paisajísticos objeto de protección, o derechos adquiridos en relación con las vistas, deberá ser acompañada, cuando menos de un estudio de integración volumétrica y/o paisajística, en el que se ponga de manifiesto su incidencia potencial en los contenidos citados. (...).*

5.- *Quedarán fuera de ordenación, las partes, elementos arquitectónicos o bienes improprios que supongan una evidente degradación de los elementos de interés señalados, o dificulten su interpretación histórica, o que estén disconformes con las condiciones de protección de esta normativa.*

En los casos anteriores deberán imponerse las intervenciones oportunas de restauración, rehabilitación o reestructuración para adaptar, suprimir o sustituir los elementos discordantes recuperando o adquiriendo las condiciones suficientes de adecuación al ambiente y a su grado de protección exigibles en razón de la presente normativa (...)

Artículo 9.5.9. Documentación Específica de los Proyectos de Obras en los Edificios.

La documentación los Proyectos de Obras en los Edificios, debe contener, cuando menos, según los tipos de obras, los documentos siguientes: (...) Cuando en la obra se alterase alguna de las características básicas del aspecto del edificio, tales como materiales, textura, color, etc., se aportarán como anexos los documentos que justifiquen y describan la solución proyectada, la comparen con la de partida y permitan valorar la situación final como resultado de la ejecución de las obras proyectadas.

Artículo 13.3.2. Programas de Rehabilitación.

1.- *El Excmo. Ayuntamiento, para alcanzar el más eficaz cumplimiento de los objetivos de conservación, rehabilitación y puesta en alza de los valores que caracterizan su patrimonio arquitectónico, promoverá, en colaboración con las administraciones competentes en dicha materia, la realización de Programas de Rehabilitación, donde se contemplen, entre otros factores, los que siguen: (...)*

d) La rehabilitación y consolidación de los edificios catalogados y sus elementos de interés dentro de las categorías de protección asignadas.

e) La restauración o puesta en valor de contenidos específicos de los bienes protegidos y de sus entornos tales como fachadas urbanas, itinerarios, restos de muralla o edificios valiosos del patrimonio histórico. (...)

g) Estudio de elementos constructivos, materiales, texturas y colores adecuados para el tratamiento de fachadas.

Plan Especial de Protección, Reforma Interior y Catálogo del Conjunto Histórico-Artístico (PEPRICCHA) de la ciudad de Écija⁶

Artículo 3.113.- Materiales de fachada.

1. *La elección de los materiales para la ejecución de las fachadas, se fundamentará en el tipo de fábricas y calidad de los revestimientos, así como en el despiece, textura y color de los mismos, en función de los criterios de estética y composición de cada zona.*

(...)

5. *En edificios catalogados se potenciará el mantenimiento de los materiales, colores y texturas originales, eliminando los añadidos y disonantes.*

⁶ El Texto Refundido del PEPRICCHA fue informado favorablemente por la Dirección General de Bienes Culturales el 23 de enero de 2002 a efectos de lo indicado en el artículo 32 de la Ley 1/1991, de 3 de julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía.

Artículo 5.22.- *Materiales de fachada.*

1. En la utilización de materiales se seguirá un criterio unitario, acorde con la arquitectura tradicional, de forma que las mezclas de calidades y texturas se reduzcan al mínimo indispensable. (...)

5. Se prohíbe la imitación de materiales nobles como la piedra, los falsos chapados, etc., por no constituir una aportación de creatividad arquitectónica y desvirtuar la edificación genuina del entorno. (...)

7. La textura del paramento será preferentemente lisa y de color blanco. Otro tipo de determinación debe ser autorizado expresamente (...).

8. Las jambas, molduras, cornisas y zócalos podrán pintarse con colores distintos a fin de resaltar los huecos y elementos de la composición.

9. Se recomienda el uso de revocos de pigmentos naturales tradicionales. En el caso de emplearse pinturas sintéticas, la coloración deberá ser análoga a los colores tradicionales, evitando los tonos intensos y brillantes, que habrán de rebajarse a tal fin.

10. Se admiten zócalos tratados con revoco y cantería, quedando prohibidos los de plancha de acero o fundición, ladrillo visto o pintado, aplacados con piezas prefabricadas de hormigón, losas de piedra y los aplacados de azulejerías.

11. El diseño de la cerrajería evitará la incorporación de elementos disonantes con el entorno (...).

12. La cerrajería de los huecos será de hierro para pintar, prohibiéndose los elementos de aluminio y otros materiales metálicos que no cumplan aquella condición.

13. La cerrajería exterior se terminará en negro, gris o plumbagium.

14. Se dará especial importancia al diseño de la carpintería exterior de huecos, justificando que sus particiones son acordes con el ritmo y secuencia del entorno.

15. Las carpinterías serán de hierro o madera pintada en los tonos tradicionales (marrón, verde, sepia, blanco, beige, etc) o aluminio lacado en los mismos colores. Quedan prohibidos los tonos brillantes (amarillos, anaranjados, rojos, etc.), los anodizados y los metalizados y similares. (...)

Artículo 6.5.- *Protección del ambiente exterior.*

1. Fachadas:

a. No se autorizará la **alteración** de (...) **elementos definitorios de la fachada** cuando afecten a su sentido compositivo.

b. No se autorizará la **sustitución de revestimientos, carpinterías, herrajes y demás elementos característicos tradicionales.** (...)

Artículo 6.18.- *Conservación de fachada*

1. Supone el mantenimiento de la fábrica original (...). No se permite la modificación (...), salvo que las obras obedecieran a una razonada restauración **para reponer la fachada a su estado original,** (...).

3. Los materiales a utilizar en toda obra sobre la fachada deberán ser de iguales o de similares características a las originales, debiéndose eliminar los elementos añadidos, que hubieran desvirtuado el estilo y armonía del edificio. (...)

5. Deberá procurarse en todo momento la recuperación de los tonos de pintura originales, realizándose las investigaciones oportunas, y en cualquier caso deberá respetarse la armonía cromática respecto a los edificios adyacentes.

6. En caso de permitirse una ampliación coplanaria, ésta deberá de respetar la modulación de huecos en la planta inferior, **debiendo utilizarse materiales, texturas y colores similares.**

Artículo 6.36.- Condiciones particulares de intervención

(...)

2. Deberán ser objeto de restauración aquellas partes de la edificación que afecten a los valores, espacios o elementos catalogados, así como **mantener el carácter plástico de la edificación original, además de los elementos esenciales de la memoria colectiva.**

3. En el caso de producirse demoliciones intencionadas en estos edificios, así como daños o ruina del inmueble, cuerpos de edificación y elementos protegidos, en estos casos, sin perjuicio de las medidas de disciplina urbanística correspondientes, el propietario del inmueble o el responsable directo del hecho en caso de que éste quede determinado en el correspondiente expediente disciplinario, estará obligado a acometer las Obras de Restauración o de reconstrucción que subsanen el mal causado por el incumplimiento del deber de conservación. (...)

LA GESTIÓN Y APLICACIÓN DEL PLANEAMIENTO VIGENTE

La aplicación de estos artículos ha sido interpretada de distinto modo por los componentes de la Comisión local de Patrimonio Histórico desde su constitución tras la aprobación del PEPRICCHA⁷, a la vista de las diferentes soluciones edificadas en nuestro parcelario. En las imágenes de este artículo veremos algunos ejemplos. Tampoco la primera Comisión Local⁸ o posteriormente la Provincial⁹ que ostentaron las competencias mantuvieron criterios uniformes en esta materia. Cada una de ellas ha ido creando lo que se ha ido llamando entre los técnicos “*Estilo Comisión*”.

Pongo en entredicho, siempre de manera presunta, y desde el punto de vista de un observador que transita por las calles de Écija y, además, conocedor de la regulación urbanística local, la igual aplicación de los artículos de referencia.

El problema está en la disparidad de criterios en las intervenciones que se han venido haciendo en las fachadas pintadas en Écija. Nuestro legado no puede quedar al devenir de la arbitrariedad, sino que debe estar sometido a unos criterios consensuados que se encuentran establecidos desde hace bastante tiempo no solo en las Cartas internacionales y corrientes de pensamiento en materia de restauración, sino en la normativa local. Hay que releerla y reflexionar.

Se han llevado a cabo algunas actuaciones canónicas, aunque otras, o bien no han valorado la pintura de las fachadas y ésta se ha eliminado directamente, o bien no han gozado de una

⁷ El 23 de enero de 2002 el Ilmo. Sr. Director General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura dictó Resolución por la que se informaba favorablemente el Texto Refundido del PEPRICCHA y delega las competencias para autorizar directamente las obras que desarrollen el planeamiento aprobado, que afecten a inmuebles que no sean Monumentos ni sus entornos y establece un informe preceptivo y vinculante para las actuaciones de desarrollo del Plan. El Pleno de la Corporación, en Sesión Ordinaria celebrada el 31 de enero de 2002 acepta la delegación de competencias y acuerda crear una Comisión de Patrimonio Histórico. Ese mismo día, la Delegada Provincial de Cultura, M^a Isabel Montañó Requena, designa a D. Antonio Mena Anisi, Arquitecto Jefe del Servicio de Bienes Culturales de la Delegación Provincial, como representante de la Consejería de Cultura en la Comisión Local de Patrimonio Histórico. La primera sesión de la Comisión Local tiene lugar el día 14 de febrero de 2002.

⁸ La Comisión de Patrimonio Histórico-Artístico de Écija se crea mediante Orden de 14 de junio de 1972 (BOE nº 198, de 18 de agosto), en base a lo dispuesto por el Decreto 3194/1970, de 22 de octubre, sobre protección de monumentos y conjuntos histórico-artísticos. La ciudad de Écija había sido declarada Conjunto Histórico-Artístico en 1966 (Decreto 1802, de 16 de junio), por tanto, en ella se podía establecer una comisión de este tipo. Las competencias de esta institución eran examinar los proyectos de obras a realizar en la población y aprobar los que se estimaran procedentes, así como velar por la conservación del patrimonio y colaborar en la elaboración del Inventario del Patrimonio Histórico-Artístico.

⁹ El traspaso a la Junta de Andalucía de competencias en materia de Patrimonio se realiza mediante Decreto 180/1984, de 19 de junio; fruto de estas atribuciones verá la luz la Ley 1/1991, de 3 de julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía, por la que se regulan las actuales Comisiones Provinciales de Patrimonio Histórico, como órganos consultivos de apoyo a las Delegaciones Provinciales, y por lo tanto, asumen las funciones que hasta ese momento venían desempeñando Comisiones Locales como la de Écija.

valoración del todo consciente de lo que significa la ornamentación cromática, lo que ha dado lugar a resultados desafortunados, repintando e inventando elementos decorativos.

Generalmente, y a la luz de los ejemplos estudiados, las intervenciones realizadas por las distintas administraciones son más sensibles y rigurosas que las ejecutadas por los particulares, aunque no siempre es así en todos los casos.

Iglesia del Convento de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora

Se ha recuperado en gran parte el aspecto original de la iglesia. Para ello se limpiaron las fachadas de las distintas intervenciones que habían sufrido y que habían alterado su imagen. Uno de los objetivos era la consolidación y puesta en valor de los estucos de la fachada principal así como la recuperación de su portada manierista. Se procedió, entonces, a rescatar el cromatismo y la textura original de la iglesia. Tras esta primera limpieza se han descubierto, y posteriormente recuperado, los esgrafiados de la fachada principal: se han rellenado las lagunas existentes con mortero, repuesto los trozos de ladrillos desprendidos de las molduras de la portada y se ha restaurado la imagen de la Inmaculada Concepción, que se encontraba en muy mal estado. La fachada lateral del lado sur tuvo un tratamiento distinto: se eliminó el mortero por su avanzado estado de degradación y se descubrieron las trazas arqueológicas del antiguo convento. En la fachada norte se utilizó un enjabelgado tradicional sobre la fábrica de ladrillo. (Lám. nº 15 y 16).

Torre de la Iglesia de San Juan Bautista

La intervención recuperó los revestimientos, colores y elementos ornamentales perdidos, sobre todo de azulejería y espejos. (Lám. nº 17).

Retablos Callejeros

En el de la Virgen del Valle en la Puerta de las Cadenas se han recuperado las pinturas murales y esgrafiados que decoraban su fachada, así como el anagrama de María del antepecho, todo ello pintado en tonos ocres y anaranjados, así como la inscripción del friso en el que descansa el antepecho. (Lám. nº 18).

En el de la Virgen de Belén en la Puerta de Estepa se han recuperado las pinturas murales y esgrafiados que decoraban las paredes interiores de la capilla, sobre fondo celeste se repite el mismo elemento decorativo: la flor de lis pintada en amarillo.

Casa en Calle Caballeros nº 25

La fachada, originariamente unitaria, aparece dividida en dos claramente diferenciadas. Si bien comparte altura, cerrajería, balcones, etc., se deja ver una intervención reciente en el edificio, que se encuentra cercana al Palacio de Peñaflor y en el que se observa lo siguiente:

Lo que inicialmente era una fachada única, simétrica respecto a la puerta de entrada, ya estaba transformada a la entrada en vigor del PEPRICCHA y constituía una parcela independiente. La puerta de cochera se mantiene y la puerta de entrada a la vivienda se transforma en ventana, cuya reja recupera solo parcialmente una del edificio original.

Pongo en duda que se hayan hecho las investigaciones oportunas que cautela el artículo que hemos citado¹⁰. También que se hayan recuperado los tonos de pintura originales. A simple vista se observa que los balcones estaban pintados de marrón, la carpintería era de madera y que el zócalo era rehundido y pintado en marrón. Todos estos elementos se han sustituido no solo en color, sino en acabados. La puerta es metálica en tono negro, el balcón es blanco, el zócalo gris y de distinta altura, el revestimiento es un mortero de cemento blanco que con-

¹⁰ PEPRICCHA, Artículo 6.18.5.

trasta con el de cal del resto del edificio, y se han introducido elementos que distorsionan la lectura del edificio, como un nuevo recercado (que trata de diferenciar las dos parcelas catastrales que conforman el edificio originario) y un enmarcado en el balcón, de nueva factura e inusuales dimensiones, también pintado de gris.

Como se puede ver, no se cumplen varios de los preceptos del articulado. No creo que los recercados y marco del balcón obedezcan a restituir otros desaparecidos. Tampoco parece que se hayan hecho las investigaciones que concluyen con una recuperación de los tonos originales de la pintura y, en cualquier caso, no hay armonía cromática con la otra parte del edificio (Lám. nº 19).

Casas Principales del Mayorazgo de Montemayor en Plazuela Santo Domingo

Este edificio, que fue casa del poeta Garci-Sánchez de Badajoz, contaba con la fachada decorada mediante esgrafiados simulando fábrica de piedra y con unos elementos geométricos festoneados realizados a punzón sobre el revoco aún fresco.

Fue demolido en su totalidad y, en su lugar, fue construido un edificio con un programa plurifamiliar de viviendas.

A pesar de lo preceptuado en el artículo 6.36 que hemos recogido anteriormente, vemos que, además de otros aspectos, en el edificio de nueva planta no se han reconstruido los esgrafiados que constituían el carácter plástico de la edificación original, terminando el edificio con mortero de cemento blanco. (Lám. nº 20).

Cilla del Cabildo

Uno de los edificios públicos ecijanos más significativos es la Cilla del Cabildo, que se ubica en la Plaza de Puerta Cerrada.

Con motivo de la rehabilitación a la que se sometió se pudo comprobar que su fachada estaba totalmente decorada con pinturas murales. Se ha recuperado solo parte de la decoración polícroma de la fachada y un trampantojo de una ventana, picando y destruyendo el resto de la arquitectura pintada.

Así, no solo se ha perdido el resto de la decoración geométrica, sino escudos y emblemas, como reproducciones de la Giralda de Sevilla, al ser el propietario el Arzobispado. (Lám. nº 21, 22 y 23).

Por un lado, los costes de repercusión de las viviendas son menores al no restaurar las pinturas, y el beneficio es aún mayor. Sin embargo, la ignorancia ha llevado a que, con la pérdida de los antiguos emblemas, que se asimilan a Bienes de Interés Cultural¹¹ y su tratamiento tributario¹², ha condenado al edificio a no poder acogerse a la exención del IBI a la que podría tener derecho.

Y he aquí una paradoja de la historia: un edificio creado para recaudar impuestos, por este simple motivo, debe pagar un impuesto al que podría haber quedado exento si hubiera mantenido el emblema que lo decoraba.

Casa-Palacio en calle Caballeros nº 42

Este edificio combinaba las técnicas de pintura mural figurativa con revocos texturados. Durante las obras de rehabilitación de esta casa-palacio se destruyeron las pinturas murales

¹¹ Disposición Adicional Segunda de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Que considera Bienes de Interés Cultural los recogidos en el Decreto 571/1963, de 14 de marzo, sobre protección de los escudos, emblemas, piedras heráldicas, rollos de justicia, cruces de término y piezas similares de interés histórico-artístico.

¹² Artículo 62.2.b) Texto Refundido de la Ley Reguladora de las Haciendas Locales, aprobado por Real Decreto Legislativo 2/2004, de 5 de marzo.

bajo el tejazoz, que fueron sustituidas por otras que, aunque siguen motivos figurativos que adornan otros edificios ecijanos, no son las originales.

Los revocos antiguos de color rojizo que cubrían el resto de la fachada fueron picados, sustituyendo colores y texturas por una fábrica de ladrillo visto con juntas de cemento blanco. (Lám. nº 24).

Casa del Gremio de la Seda¹³

Tanto la cornisa como los balcones centrales de las dos plantas superiores se resuelven con generosos guardapolvos que conservaban parte de la espléndida decoración pictórica original que ha sido repintada en los trabajos de rehabilitación del edificio llevados a cabo en el año 2005. Este edificio, al igual que el anterior, además de restos de pinturas murales conservaba parte del revestimiento, que fue picado para dejar el ladrillo visto en la segunda planta del edificio.

Hay que decir, como atestiguan las fotografías, que se conservaban escasos restos y huellas latentes de la pintura original. Si bien la decisión de no perder la decoración barroca original fue loable y acertada, en contra de su destrucción, la reconstrucción pictórica llevó al artista a inventarse motivos ornamentales, además de plasmar su firma.

No podemos hablar, por tanto, de una restauración ni tampoco defender esta intervención desde un punto de vista conservacionista, pues no podemos discernir lo auténtico de lo inventado, al desconocer lo original de la falsedad añadida. El edificio colindante también perdió la decoración polícroma resuelta en tonos rojizos, azules y grisáceos. (Lám. nº 25).

Casa del Gremio de la Lana

Sobre la portada de ladrillo se encuentra el balcón central con guardapolvo que contiene pinturas murales polícromas consistentes en un canasto con motivos vegetales y festón. Igualmente contiene decoración pictórica con motivos geométricos cuadrangulares lobulados en las dos plantas inferiores, pero muy deteriorados.

Tras la orden de ejecución dictada por el Ayuntamiento se presentó Proyecto de Obras de Conservación para garantizar la seguridad estructural, estanqueidad, salubridad y ornato del edificio, lo que ha permitido, entre otras cosas, la recuperación de los motivos ornamentales de la fachada. (Lám. nº 26 y 27).

Viviendas en calle Mendoza nº 3

Edificio que ha mantenido el color tanto de los paramentos de fachada como el zócalo pintado tradicionalmente en color marrón oscuro. (Lám. nº 28).

Carnicerías Reales

La intervención ha recuperado las pinturas murales que aún se conservaban, constituidas por arcos de medio punto decorados con bucráneos. (Lám. nº 29)

Iglesia de San Francisco

Restos encontrados durante la recuperación de la galería mirador que abre a la Plaza de España revelaron el color que se aplicó en la misma sobre el mortero. (Lám. nº 30)

¹³ Antonio Valiente Romero, en su libro *La España moderna: el arte mayor de la seda en Écija* (Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, pp. 224-225) cuestiona que este edificio albergara la sede de esta corporación gremial. La opinión generalizada de que se trató de la casa del Arte Mayor de la Seda se apoya en lo que dice José Hernández Díaz en el *Catálogo Arqueológico y Artístico* (1951, p. 242).

Viviendas en el Antiguo Hospital de San Pedro, San Pablo y San Juan de Dios

Este edificio fue fundado en el primer tercio del S.XVII. Su fachada, hoy totalmente enlucida y enfoscada con revestimientos a base de morteros de cemento tras la destrucción total del anterior, presentaba trampantojos de ventanas con elementos decorativos a base de lazos, cintas y tondos, alternando colores almagra y ocre. (Lám. nº 31).

EL COLOR EN EL PLANEAMIENTO URBANÍSTICO EN REDACCIÓN

Vista la disparidad de criterios empleados en distintas intervenciones, queda claro que el planeamiento municipal y lo que pueda derivar de él debe ser más concreto, es decir, bajar mucho más al detalle. Hemos visto que las bases están puestas en el Plan vigente. El control ejercido por la Comisión de Patrimonio no debe dejar pasar estos aspectos, y debe aplicarlos sin ambages.

Un casco histórico como el de Écija, tan amplio y diverso, que va a ser objeto de división en zonas homogéneas, debe contar con un instrumento que defina no solo cómo se ha de rehabilitar un inmueble o cómo construirlo de nueva planta, sino las diferentes vías a tomar según su presencia en el paisaje urbano, su catalogación, su estado de conservación y los recursos para su puesta en valor, su protección y conservación, entre ellos el color.

Es claro que la aplicación de los preceptos vigentes no viene garantizando la preservación del ambiente local de manera unívoca. Si bien son conocidos los *colores tradicionales de la zona*, la Comisión de Patrimonio ha ido interpretando este artículo en sus diferentes etapas, priorizando el color blanco con algunos matices en elementos decorativos. Habrá que especificar en el texto cuáles son esos colores. Desde aquí quiero criticar otras interpretaciones que se han hecho en los primeros años de aplicación del Plan Especial desde otras ediciones de estas Jornadas de Protección del Patrimonio, presentando montajes de arquitecturas singulares, como el Palacio de Peñaflor totalmente pintados de blanco¹⁴. El Plan Especial no ha planteado ese extremo nunca. Basta con leer los artículos que se recogen en este escrito.

Si bien queda más o menos clara la protección del color de la arquitectura histórica, en la de nueva planta ha sido aplicado de forma *quasi* restrictiva: color blanco, café para todos, obviando los *colores tradicionales*. La normativa habla de una *preferencia* de un paramento liso y de color blanco, no de una *exclusividad*.

Un tema como el que nos ocupa es algo que se puede plantear desde el propio Plan Especial o remitirlo a un Plan del Color para el cual el Plan podría establecer un plazo para su aprobación desde la entrada en vigor de aquél. En cualquier caso, el Plan Especial vigente tiene las bases que podrían justificar la redacción de un Plan del Color con independencia y sin esperar a la ansiada Revisión. Sus normas tendrían el carácter de ordenanza.

Otros municipios que cuentan con este legado histórico han elaborado su Plan del Color. Los pioneros fueron los italianos, a finales de los años setenta, centrados en el estudio de documentos de archivo. En nuestro país fue el de Barcelona, a finales de los ochenta, con una metodología que se basa en el análisis estratigráfico de las propias fachadas (que no es otra cosa que lo que plantea el PEPRICCHA actual). A partir de ese primero de Barcelona se elaboraron muchos otros, como los de Melilla, Sevilla, Toledo, Málaga¹⁵, etc., con una metodología que partía de la identificación científica de las preexistencias locales y de su encuadre histórico y arquitectónico. Ello supone estudiar cada fachada del centro histórico, incorporarla a nuestra base de datos y sistema de información geográfica, con digitalización fotográfica y mapifica-

¹⁴ DUGO COBACHO, Isabel: "Conservación y Perversión del Patrimonio Inmueble Ecijano" en *Actas de las II Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: "Patrimonio Inmueble Urbano y Rural, su Epidermis y la Ley de Protección"*. Asociación de Amigos de Écija, Écija, 2005, p. 213.

¹⁵ CASADEVALL SERRA, Joan: *Estudio del Color del Centro Histórico de Málaga*. Ayuntamiento de Málaga, 1999.

ción cartográfica en función de la época de construcción, estado de conservación y potencial cromático de cada fachada. Además, donde sea posible, se tomarán catas de cada una de las fachadas. En función de la época de construcción se establecerán las combinaciones de colores y los elementos arquitectónicos que deben recuperarse.

En algunas ocasiones no es necesario tomar catas. El estado de conservación de algunas fachadas evidencia que, bajo encalados tradicionales, aparecen muros esgrafiados, pinturas al fresco, elementos geométricos y decoraciones varias.

En distintas ponencias y foros he tenido la oportunidad de exponer las líneas generales con las que estamos abordando la Revisión del vigente Plan Especial de Protección. Un Plan que se está haciendo sin las prisas con la que se redactó el actual. El grado de detalle es sustancialmente mayor. Se está llevando a cabo un camino metodológico de recolección de gamas cromáticas estrechamente emparentadas al legado histórico de la ciudad con el principal objetivo de crear un instrumento para la tutela y protección del casco histórico de Écija. El hecho de respetar las gamas cromáticas originales de los edificios no es, en ningún caso, un capricho estético, sino que radica en la concienciación de la importancia histórica y cultural del testimonio arquitectónico que sobrevive hasta la actualidad.

El estudio del color del centro histórico está prestando atención no solo a fachadas, sino también a pavimentos, zócalos y cubiertas. Se trata de elementos que, por su superficie y trascendencia visual, tienen un efecto fundamental en la caracterización del conjunto del paisaje. En este tema resultan particularmente apropiadas las reflexiones sobre la relación entre materiales, formas y colores. La consideración independiente de la planta baja está teniendo efectos demoledores en el equilibrio visual del paisaje urbano. La tendencia a dilatar el acondicionamiento del nivel inferior como espacio dedicado a actividades no residenciales está llevando a crear dualidades, a veces contradictorias, en el tratamiento y la composición de las fachadas. Su trascendencia visual (no olvidemos que hablamos de la perspectiva más directa y habitual de los recorridos peatonales) debería obligar a materializar en los proyectos de intervención los alzados y las perspectivas compuestas para la trama urbana en la que se inserta.

También está disminuyendo su presencia el contacto de la edificación residencial con el pavimento de la calle. Tradicionalmente se han venido pintando los zócalos en colores marrones, grises, ocre, etc. Hoy día se está perdiendo esta solución y tomando una como estándar. No hay casa nueva que se precie o antigua que se rehabilite que no trate de incorporar un zócalo de piedra caliza apomazada rematado por una moldura mixtilínea, uniformando aún más las edificaciones, blancas en sus muros y crema en los zócalos de nuestro Conjunto Histórico. (Lám. nº 32).

Más allá de un punto de vista investigador o académico, o de reflexión que pretende ser esta intervención, existe una innegable trascendencia social. El color es un medio de expresión que es accesible a todos y a cada uno de nosotros. Desde la más selecta elección de un material a la modesta decisión sobre la pintura de un revestimiento o la ubicación de determinados elementos decorativos, cualquier aspecto de una reforma o construcción conlleva una determinada manifestación cromática, que debería ser aprovechada para la cualificación de nuestro entorno, para la conformación de la ciudad como un conjunto de calidad y armonía, en el que el cromatismo no sea una fuente más de contaminación visual, sino un factor de enriquecimiento y atracción.

Debemos distinguir en el hecho cromático, por un lado, todo lo que se refiere a la *decisión del color*, que es estrictamente individual, efectivamente subjetivo y particular de bienes y personas. Por el otro lado, están las *estrategias del color*, que pertenecen a las competencias de quienes gestionan, ordenan, planifican y protegen la imagen y la presencia visual de la ciudad. El nuevo Plan Especial trata de definir los ámbitos en que pueden colisionar ambas dimensiones y hacerlas complementarias y solidarias, hasta conseguir que ambas caminen en la misma dirección de cualificación del espacio urbano. (Lám. nº 33).

Y, por supuesto, urge terminar con las identificaciones falsas entre modernidad estética y agresión visual. La ignorancia y el desconocimiento no tienen fecha. Existen leyes que rigen la

relación y la composición de los colores que no debemos despreciar y que son válidas siempre, ahora y antes. El cromatismo no radica solo en el color elegido para un edificio, sino que también se asocia a una forma, un material, una cantidad y una proporción. Con un mero catálogo de tonos no basta. Las posibilidades que se abren con los nuevos materiales pueden ser utilizadas de manera provechosa en la formulación de nuevos esquemas cromáticos que respondan a los objetivos de equilibrio y armonía perseguidos en cada actuación, y lo pueden hacer en mucha mayor medida que la reiterada inserción fuera de contexto de las soluciones convencionales al uso.

No nos podemos limitar a una carta o paleta de colores. La recuperación del paisaje es un reto más amplio, aunque, evidentemente, deba incorporar tonos de paramentos, de relieves (cornisas, impostas, guardapolvos, recercados, etc.), de decoraciones murales, de carpinterías y de cerrajería. Estos colores, junto con sus combinaciones cromáticas nunca pueden ser restrictivas, sino orientativas y deben quedar supeditadas al estudio y análisis de las preexistencias en el propio edificio, los colindantes y el entorno urbano en que se inserta.

Tampoco hay que limitarse a maquillar el edificio como si estuviéramos en un parque temático de forma arbitraria e indiscriminada. La fachada es, además de única, un documento histórico vivo en ese organismo vivo que venimos tratando. Este instrumento de trabajo podrá ser utilizado en las distintas fases de la intervención: como útil de conocimiento del medio, como ayuda para la elaboración de la propuesta y como criterio de evaluación del resultado.

PRINCIPIOS DE PROTECCIÓN EN EL NUEVO PLANEAMIENTO

Política de Protección

La realización de listados e inventarios de monumentos y lugares con valor patrimonial que posean pinturas murales, aún en los casos en que éstas se encuentren ocultas en la actualidad, constituye por sí misma una medida necesaria para la protección de las pinturas murales de las distintas épocas y estilos. Las leyes y demás normas para la protección del patrimonio cultural deben prohibir la destrucción, degradación o alteración, así como la de su entorno. No solo se deben prever medidas para la protección de las pinturas murales, sino incidir también en la disponibilidad de recursos destinados a la investigación, el tratamiento profesional y el control, y velar para que la sociedad pueda apreciar sus valores de carácter tangible e intangible.

Las intervenciones que resulten necesarias deberán realizarse con pleno conocimiento y las licencias necesarias. Cualquier trasgresión de esa regla debe llevar aparejada una sanción en el orden jurídico. Las previsiones legales deberán proyectarse también a los nuevos descubrimientos y a su preservación, hasta que éstos alcancen protección formal. Todos los proyectos que afecten a pinturas murales no se deben llevar a cabo sin un estudio previo del impacto que éstas sufrirían y sin prever las medidas necesarias para su salvaguarda.

Investigación

Todos los proyectos de conservación deben iniciarse mediante una investigación científica sólida y rigurosa al objeto de encontrar la máxima información posible, tanto de carácter histórico como estético y técnico, sobre el soporte material de la estructura y las capas superpuestas. Deben extenderse, además, a todos los valores materiales e incorpóreos de la pintura, así como a las alteraciones históricas, las adiciones y las restauraciones. Ello requiere una aproximación interdisciplinaria.

En la medida de lo posible, los métodos de investigación deben ser de naturaleza no destructiva. Las pinturas que puedan hallarse ocultas bajo blanqueos de cal, capas de pintura, yeso, etc., deberán ser objeto de una atención especial. La investigación científica sobre los mecanismos de degradación a macro y micro escala, el análisis de los materiales y el diagnóstico del estado de conservación, son requisitos previos en cualquier proyecto de conservación.

Documentación

Conforme a lo dispuesto en la Carta de Venecia, la conservación y restauración de las pinturas murales deberán ir acompañadas de un programa de documentación, bien definido, consistente en un informe, a la vez analítico y crítico, ilustrado con dibujos, copias, fotografías, planos, etc. Deben registrarse las condiciones que ofrezcan las pinturas, los datos técnicos y formales relativos a su proceso de creación, y la historia de cada objeto. E incluso deberán documentarse todos los estadios del proceso de conservación, la restauración, los materiales y la metodología empleados.

Conservación preventiva y mantenimiento antes que otras intervenciones más agresivas

La conservación preventiva tiene por objeto propiciar unas condiciones favorables para reducir al máximo posible la degradación y evitar los tratamientos curativos innecesarios, prolongando así la vida de las pinturas murales. La práctica de un seguimiento adecuado y el control medioambiental son componentes sustanciales de la conservación preventiva. Las condiciones climáticas adversas y los problemas de humedad pueden producir no sólo deterioro, sino también ataques de carácter biológico. El seguimiento puede servir para detectar procesos de degradación de las pinturas, o de la estructura que les sirve de soporte, en su fase inicial, contribuyendo así a prevenir daños ulteriores. También permite conocer desde un principio la deformación y los fallos de estructura que podrían provocar la ruina del soporte. Un mantenimiento regular del edificio o de la estructura en cuestión, constituye la mejor garantía para salvaguardar las pinturas murales.

Los usos públicos e inadecuados de los monumentos y los lugares con pinturas murales pueden perjudicar a éstas. Ello puede hacer necesario que se limite la afluencia de visitantes y, en determinados casos, el cierre temporal al público. Sin embargo, es preferible que éste tenga oportunidad de conocer y apreciar las pinturas murales directamente, puesto que son parte integrante del patrimonio cultural común. Por tanto, es importante que en la gestión del bien se incluya un cuidadoso plan de uso y acceso que contribuya a preservar, en la medida de lo posible, los auténticos valores, tangibles e intangibles, propios de los monumentos y los lugares patrimoniales.

Muchas pinturas murales, a menudo sufren los estragos del vandalismo, por lo que deberán tomarse medidas preventivas para su custodia.

Tratamientos de conservación y restauración

Las pinturas murales son parte integrante de los edificios o estructuras. Por lo tanto, su conservación debe considerarse comprendida en la del soporte material del conjunto arquitectónico y el entorno al que pertenecen. Cualquier intervención debe tener la finalidad de preservarlas. Todas las intervenciones, tales como la consolidación, la limpieza y la reintegración deberán ajustarse a unos márgenes mínimos con el fin de evitar cualquier menoscabo en la autenticidad de los elementos materiales y pictóricos. Siempre que resulte posible, deberán preservarse, preferiblemente in situ, las muestras de capas estratigráficas, como testimonios de la historia de las pinturas.

El envejecimiento natural atestigua el paso del tiempo y ha de ser respetado. Deberán conservarse las transformaciones químicas y físicas de carácter irreversible, siempre que su eliminación pudiera resultar dañina. Las restauraciones anteriores, los añadidos y los repintes sobre el original deben ser evaluados de forma crítica.

Todos los métodos y materiales utilizados en la conservación y restauración de las pinturas murales deberán tener en cuenta la posibilidad de que en el futuro se apliquen tratamientos distintos. El uso de nuevos materiales y métodos deberá basarse en un conjunto de datos científicos suficientemente amplio y variado, y avalado mediante pruebas en laboratorio e in situ. En cualquier caso, y habida cuenta del desconocimiento de los

efectos a largo plazo, se fomentará y recomendará el uso de los materiales tradicionales, siempre y cuando sean compatibles con los componentes de las pinturas del mural y el entorno.

La restauración tiene por objeto mejorar la interpretación de la forma y el contenido de las pinturas murales, siempre y cuando se respete la obra original y su historia. La reintegración estética contribuye a disminuir la percepción visual del deterioro y debe llevarse a cabo prioritariamente en materiales que no sean originales. Los retoques y las reconstrucciones deben realizarse de forma que sean discernibles del original. Todas las adiciones deben ser fácilmente reversibles. No se debe repintar sobre el original.

Poner las pinturas murales al descubierto exige respetar la situación histórica y evaluar las pérdidas que puedan producirse. Tal operación solo debe efectuarse tras haber realizado una investigación previa de las condiciones en que se hallan, así como de su extensión y valor, y siempre que resulte posible llevarla a cabo sin causar daños. Una vez puestas al descubierto, no deben exponerse a condiciones desfavorables.

En algunos casos, un programa de conservación o restauración puede incluir la restitución de pinturas murales decorativas o de superficies arquitectónicas coloreadas. Ello entraña la conservación de fragmentos auténticos y puede requerir su cobertura completa o parcial con capas protectoras.

Toda restitución bien documentada y ejecutada de forma profesional, con materiales y técnicas tradicionales, puede servir como testigo del aspecto histórico de las fachadas e interiores.

En todas las fases de un proyecto de conservación o restauración se debe contar con una dirección técnicamente solvente, así como con las autorizaciones y licencias pertinentes. También es deseable asegurar una supervisión independiente del proyecto, bien sea a través de éstas últimas, o de otras instituciones que no tengan intereses comerciales en el mismo.

Medidas de emergencia

En situaciones de urgencia será necesario recurrir a tratamientos de emergencia para salvaguardar las pinturas murales, pero los materiales y las técnicas que se empleen deben permitir un tratamiento posterior.

Los arranques y traslados de pinturas murales son operaciones peligrosas, drásticas e irreversibles, que afectan seriamente a su composición física, así como a su estructura material y a sus valores estéticos. Por tanto, tales actuaciones solo resultan justificables en casos extremos, cuando todas las opciones de aplicación de otro tratamiento in situ carezcan de viabilidad. Si se presenta una de estas situaciones, las decisiones relativas a arranques y traslados deben ser tomadas por un equipo de profesionales. Las pinturas deberán ser repuestas en su emplazamiento original siempre que resulte posible, adoptando medidas especiales para su protección, mantenimiento y seguridad.

La aplicación de una capa protectora sobre la pintura decorativa existente, con el propósito de evitar el daño o destrucción habrá de realizarse siempre con materiales compatibles, de manera que se permita que en el futuro puedan volver a destaparse.

Investigación e información pública

La puesta en marcha de proyectos de investigación en el campo de la conservación y la restauración de pinturas murales es esencial de una política de desarrollo equilibrado. Deben fomentarse investigaciones basadas en tesis que puedan enriquecer el conocimiento sobre los procesos de degradación. La investigación que amplíe nuestro saber sobre las técnicas pictóricas originales, al igual que los materiales y los métodos empleados en anteriores prácticas de restauración, constituyen elementos fundamentales para desarrollar proyectos de conservación acertados.

La difusión de conocimientos es un factor esencial de la investigación y debe llevarse a cabo no solo a escala profesional, sino también popular desde nuestras instituciones y asociaciones. La información pública puede ampliar notablemente la conciencia sobre la necesidad de salvaguardar las pinturas murales, aunque los trabajos de conservación y restauración puedan causar molestias ocasionales.

Educación, formación y capacitación profesional

La conservación y la restauración de la pintura mural constituyen una disciplina especializada en el campo de preservación del patrimonio. Puesto que este trabajo requiere conocimientos especializados, capacitación, experiencia y responsabilidad, los conservadores y restauradores de este patrimonio deben tener una educación y formación profesional idóneas.

ORDENANZA DE FACHADAS

Es intención del Ayuntamiento que la normativa del nuevo Plan Especial de Protección sea reducida. Reducida en artículos y páginas. Sin embargo, no por ello con falta de precisión y rigor. Será, finalmente, la que tenga que ser, pero sí se pretende que determinados aspectos sean derivados a Ordenanzas. Y es el tema que nos ocupa uno de los que puede ser abordado a través de unas ordenanzas especiales, que pueden aprobarse con independencia del planeamiento especial y sin esperar a que éste se apruebe definitivamente. Un casco de la densidad, interés y variedad como el de Écija debe bajar a lo concreto y definir las distintas posibilidades que nos podemos encontrar y las diferentes vías para abordar la protección según distintos parámetros, como el grado de protección del edificio, su impacto y su impronta en el paisaje urbano, su estado de conservación, etc.

ORDENANZA MUNICIPAL DE AYUDAS PARA LA REALIZACIÓN DE OBRAS EN FACHADAS

Las técnicas de política urbana acometidas en el Centro de Málaga¹⁶, se caracterizaron por la modalidad de ayudas personalizadas y por la programación de las intervenciones con carácter integral y extensivo, efectuando incursiones hacia barriadas y mediante fuertes inversiones municipales, captación de fondos de financiación europeos para actuaciones urbanas, y situación de este proceso en el marco del Plan de Vivienda. Las campañas de información, divulgación y concienciación ciudadana fueron muy importantes y de lograda efectividad e impacto, así como la participación, los convenios, el diálogo y el contacto con instituciones, asociaciones, colectivos y agentes de ciudad.

Como datos económicos de la actividad restauradora de fachadas en el Centro Histórico de Málaga y como respuesta obtenida de los agentes que en ella han intervenido, refiriéndonos exclusivamente a obras sobre edificaciones, podemos indicar que en el marco de la campaña municipal "Pon color al Centro", con una aportación de 20.076.574 €, se generaron inversiones privadas por valor de 105.432.741 €; Habiéndose actuado en 439

¹⁶ ASENJO RUBIO, Eduardo: "En torno a las posibilidades culturales de las fachadas pintadas en Málaga: un patrimonio emergente" en *Baetica: Estudios de arte, geografía e historia*, número 26. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga, 2004. Pp. 7-26.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: "Cuando Málaga no era blanca" en *La arquitectura pintada del siglo XVIII. Boletín de Arte nº 13-14*. Universidad de Málaga, 1992-93, pp. 143-170.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: "La incorporación de nuevos patrimonios. La Arquitectura pintada de Málaga como agente dinamizador del Centro Histórico" en *Viva la calle. Las actuaciones de recuperación integral del Centro Histórico de Málaga desde 1994 a 2010*. Ayuntamiento de Málaga, Comisión Europea y Ministerio de Economía y Hacienda. Málaga, 2010, pp. 227-252.

edificios. Lo que se inició con unos fondos URBAN de 3.430.000 € aportados el 70% por Fondos Europeos y 30% Inversión Municipal, para un período de cuatro años, se convirtieron en una inversión como hemos indicado de 20.076.574 €. El cuatro por ciento de tasas e impuestos municipales (4.217.309,64 €) superó la inversión municipal inicial (1.020.000 €), casi cuadruplicándola.

En Écija no existe tal cantidad de edificios con pinturas murales o con color. La inversión municipal sería también mucho menos costosa, siendo los beneficios del orden de los arriba indicados.

LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CROMÁTICO Y SU COMUNICACIÓN

No podemos definir solamente el Patrimonio del color como una herencia de nuestro pasado que tenemos que legar a los que nos siguen. El Patrimonio es también un valor, un recurso contemporáneo, algo que nos identifica porque está en lo más profundo de nosotros. Es también el Patrimonio local lo que nos da sentido como colectividad, lo que nos une y, a la vez, lo que nos distingue del resto de la sociedad, lo que nos representa, nos identifica histórica y culturalmente.

El Patrimonio siempre, casi por definición, debe incrementarse; recuperarse cuando se pierde; conocerlo para poder valorarlo en su justa dimensión. La recuperación del color y las arquitecturas pintadas ayudarían a la ciudad a conocerse y reconocerse. A nosotros nos ayudaría a comprenderla en su verdadera esencia, sin maquillajes, aunque nos hayamos acostumbrado a su estética actual. Ese cambio a lo largo de estos siglos es un valor en sí mismo, pues nos enseña a cómo evolucionan tanto los revestimientos, la propia materialidad de la ciudad histórica y la vida del edificio hasta las mentalidades de las distintas épocas a las que los edificios han sobrevivido.

Es imprescindible la colaboración entre las distintas administraciones públicas y entre las distintas áreas del gobierno municipal. Los planes de protección de Conjuntos Históricos necesitan contar con un Plan Estratégico, un proyecto mucho más amplio que vincule el patrimonio con el resto de dinámicas de la ciudad que convierta a ésta en un recurso fuerte y poderoso que avanza hacia el futuro en la misma dirección. De nada sirve una elaborada normativa urbanística si no va acompañada, por ejemplo, de medidas eficaces de disciplina, de una señalización urbana en condiciones, de una apuesta común de marca. Tampoco sirve si hay que esperar al ritmo de la rehabilitación privada para recuperar paisajes urbanos.

No solo las edificaciones configuran el ambiente urbano, sino que el color está dado por nuevos componentes como la publicidad, la señalética, el mobiliario, la vegetación, los pavimentos, las farolas y la iluminación artificial, elementos urbanos de una ciudad que tienen la capacidad de influir en el ambiente logrando una atmósfera cromática concreta. Es determinante lo que aportan al paisaje urbano, una mutabilidad permanente, al menos a la escala peatonal, lo que puede devenir fácilmente en un caos cromático.

Es la imagen de la ciudad la que lleva al habitante o al viajero a elegir un itinerario, la que genera el recuerdo y organiza la memoria. Cada ciudad tiene una imagen consolidada, en la que influyen también las sensaciones, y en todas sus distintas posibilidades el cromatismo es un factor determinante de su definición.

Y es el aspecto externo de la arquitectura policromada el primer escaparate que exhibe una ciudad con tanta solera histórica como Écija, aunque ahora se presente de manera diferente. El color tiene un alto impacto en la comunicación arquitectónica porque es percibido a mayor velocidad que otros símbolos institucionales, como iconografías o leyendas. El color requiere menor tiempo de lectura que un logotipo; cuando forma y color están adecuadamente asociados, el color del elemento primario facilita la memoria de la forma. Es un tema que se ha olvidado en las restauraciones porque simplemente ha desaparecido de nuestra memoria. Se

hace necesario reconocer y asimilar esta realidad, pues su conocimiento es la base de la conservación. Ya decía Brandi¹⁷ que la intervención de la restauración de una obra de arte, antes de ser un problema técnico es un problema científico, y que depende de que la obra de arte se reconozca como tal. Pero no solo se trata abarcar este patrimonio desde un nivel científico. Se hace necesario realizar una intensa labor de difusión.

DIFUSIÓN

La difusión no es en sí la información, no son los archivos ni sus documentos, no son las bibliotecas ni sus contenidos (...) Difusión es *gestión cultural mediadora* entre dicho Patrimonio y la sociedad. *Gestión*, porque implica un proceso que abarca documentar, valorar, interpretar, manipular, producir y divulgar un modelo comprensible y asimilable del Patrimonio en relación con su pasado histórico y su medio presente. *Cultural*, porque se opera con la obra del hombre, tangible e intangible, pasada y presente, que influye en el ciudadano hasta ser parte misma de su historia y por tanto de su identidad. *Mediadora*, porque requiere de una técnica y un soporte material independiente del objeto y ajena al sujeto que lo percibe.

Sin duda alguna, la mejor garantía para la conservación y protección del Patrimonio es su adecuada difusión. Sin embargo, la difusión patrimonial es obra de una actividad minoritaria, mal dotada de profesionales y presupuestos económicos. Frecuentemente, la difusión del Patrimonio Histórico ha sido realizada por diferentes instituciones escasamente coordinadas entre sí y, la mayoría de las veces, todos los esfuerzos se centran en monumentos muy concretos y afamados, olvidándose de otros bienes poco conocidos y dispersos que, a la postre, acaban perdiéndose.

Cualquier visitante que acude hoy a Écija para contemplar su patrimonio solo se detiene en el aspecto exterior: su arquitectura barroca y las trazas de su urbanismo medieval. Son muy pocos los que se paran a analizar su patrimonio pictórico y escultórico. Esto conlleva a que estos bienes no sean explotados turísticamente y, lo que es peor, desaparezcan. Y esto es lo más lógico que puede ocurrir: si un objeto se desconoce, no se puede gestionar. Si nosotros mismos no sabemos lo que tenemos, ¿cómo podemos protegerlo y mostrarlo al público?

La difusión es, por tanto, un factor determinante para la gestión de un bien, para algunos incluso más importante que otras acciones relacionadas con la investigación, la conservación, la restauración o la exposición. Juan Luis Ravé¹⁸ nos indica que la difusión debe ser entendida como *el conjunto de acciones encaminadas a dar a conocer el patrimonio y poner los medios y los instrumentos para que sea apreciado, valorado y disfrutado por el mayor número de personas*. Si lo entendemos así, la difusión es clave para la política de tutela, en el sentido de que garantiza su continuidad y la demanda de una mayor atención por parte de la sociedad.

RUTA TURÍSTICA

Se han creado varias rutas turísticas en la ciudad. No sería descabellado crear una del color, de las pinturas murales en Écija. La ruta podría considerarse, en primer lugar, como un proyecto turístico-cultural. Cabría la posibilidad de integrarse, incluso, con la de otras poblaciones con características similares. Sería necesario editar guías culturales y turísticas, descripción de pinturas y edificios que las contienen, etc.

¿Por qué una ruta? Evidentemente, porque las pinturas deben conservarse en el propio edificio, y no musealizarlas. Tampoco vale sustituirlas por imágenes proyectadas a modo de

¹⁷ BRANDI, Cesare: *Teoría de la Restauración*. Alianza forma. Madrid, 1963.

¹⁸ RAVÉ PRIETO, Juan Luis: "Difusión del Patrimonio Histórico en Andalucía" en *PH Cuadernos*, "Difusión del Patrimonio Histórico". Consejería de Cultura, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Sevilla, 1996, p. 119.

mappings. Para entender un color o una pintura mural hace falta, en primer lugar, el edificio que la contiene y esto, a su vez, supone entender la trama urbana en que se inserta.

La ruta turística pondría al alcance del público una serie de conocimientos, teniendo en cuenta que, en principio, no se trataría de un público especializado, primando el aprendizaje y fomentando la experiencia, para convertirlo en una herramienta para el conocimiento de este patrimonio articulado en un recorrido por la ciudad y un material didáctico asequible a todos. Este recorrido, aunque se centraría en el ámbito del Conjunto Histórico, llevaría a cabo una interpretación estética no solo de los edificios, sino de la ciudad en su tránsito por la historia. De esta interpretación no solo se interpretarían monumentos, sino también otras tipologías más sencillas, mediante los distintos aspectos que componen este legado cultural: la técnica, la forma, el color, significados, etc., rompiendo los esquemas de uniformidad urbana. La ruta no solo nos invita a pasear por las calles, plazas y rincones de Écija, sino que a través de las palabras de su guía nos hospeda en el mismo corazón de la urbe, haciéndonos partícipes de escenarios insignes donde tuvieron lugar acontecimientos como entradas reales, conmemoraciones de batallas, procesiones, etc. Asimismo, nos exhorta a contemplar, pero también a mirar y observar un sinfín de detalles a menudo olvidados que se concentran en jambas, capiteles, nervios o escudos, con la intención de recuperar la memoria de la ciudad.

Con estas propuestas que grandes profesionales han realizado en otras ciudades y que han venido estudiando desde hace años otros como Inmaculada Carrasco y Antonio Martín¹⁹ en nuestra ciudad hay que ponerse manos a la obra, salir a la calle, y como Italo Calvino, perderse en Eudoxia:

*Perderse en Eudoxia es fácil pero cuando te concentras en mirar el tapiz, reconoces la calle que buscabas en un hilo carmesí o índigo o amaranto que dando una larga vuelta te hace entrar en un recinto de color púrpura que es su verdadero punto de llegada. Todo habitante de Eudoxia compara con el orden inmóvil del tapiz una imagen de la ciudad.*²⁰

¹⁹ CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada y MARTÍN PRADAS, Antonio: “El color en la Arquitectura: La piel de Écija” en *Actas de las II Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: “Patrimonio Inmueble Urbano y Rural, su Epidermis y la Ley de Protección”*. Asociación de Amigos de Écija, Écija, 2005, pp. 45-63.

INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO, Centro de Documentación y Estudios: “Écija. Una Ciudad Histórica bajo el signo de la arquitectura” en *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico – PH 38*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Sevilla, 2002, CD-Rom.

²⁰ Eudoxia es una ciudad duplicada en un tapiz que los augures consideraban de “factura divina”. CALVINO, Italo: *Las Ciudades invisibles*. Ed. Siruela, 26ª Edición, Madrid, 2015.

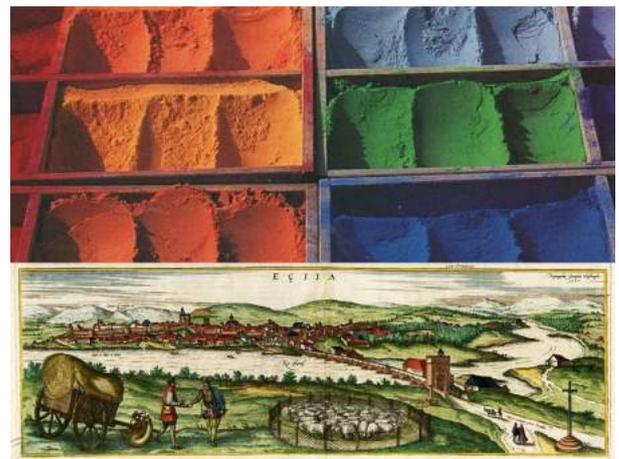
LÁMINAS



Lám. 1. El color se exterioriza desde el interior (patio de la casa en calle Carreras, 28), pasando por el espacio semipúblico del zaguán (calle Cintería nº 15).



Lám. 2. Luz, materiales, la fuerza del color.



Lám. 3. Los colores de Écija.



Lám. 4. La piel en el momento de mutar del color al blanco.



Lám. 5. La Écija blanca.



Lám. 6. La Écija blanca.



Lám. 7. Colores ocultos bajo capas de cal. Plaza de Mesones nº 15 y Plaza de Santa María nº 8.



Lám. 8. Casa en calle Merinos nº 25 antes de la intervención.



Lám. 9. Casa en calle Merinos nº 25. Integración de los restos de esgrafiados de la fachada.



Lám. 10. Colores subyacentes en edificios de la calle Mas y Prat 7-9.



Lám. 11. La casa del número 5 de la calle Mas y Prat no recuperó los tonos de color subyacentes.



Lám. 12. *Estereotipos.*



Lám. 13. *Pérdida de revestimientos por humedades de capilaridad.*



Lám. 14. *Cambio de materiales y texturas por introducción de los de tipo industrial.*



Lám. 15. *Iglesia de la Pura y Limpia Concepción "Los Descalzos). Años 40 y actualidad.*



Lám. 16. *Enjabelgados del lateral del Convento de los Descalzos. No se han recuperado los morteros.*



Lám. 17. *Intervención en la torre de la Iglesia de San Juan Bautista.*



Lám. 18. Recuperación de los restos de esgrafiados en el retablo callejero de la Virgen del Valle.



Lám. 19. Casa en calle Caballeros nº 25.



Lám. 20. Antiguas casas principales del Mayorazgo de Montemayor en Plaza de Santo Domingo.



Lám. 21. Antiguo edificio de la Cilla del Cabildo. Restos recuperados de color.



Lám. 22. Antiguo edificio de la Cilla del Cabildo. Restos pictóricos no recuperados.



Lám. 23. Vista general de la Plaza de los Remedios. El antiguo edificio de la Cilla del Cabildo no destaca junto al contiguo, al tener los mismos materiales, colores y soluciones de guardapolvos.



Lám. 24. Casa Palacio en la calle Caballeros nº 42.



Lám. 25. Casa del Gremio de la Seda (¿?).



Lám. 26. Casa del Gremio de la Lana.
Estados anteriores a la intervención.



Lám. 27. Intervención en la casa
del Gremio de la Lana.



Lám. 28. Mantenimiento y recuperación del color
del edificio en calle Mendoza nº 3.



Lám. 29. *Antiguas Carnicerías Reales.*



Lám. 30. *Restauración de fachadas y reconstrucción de galería mirador en Iglesia de San Francisco.*



Lám. 31. *Edificio de viviendas en antiguo Hospital de San Pedro, San Pablo y San Juan de Dios en la calle Mayor.*



Lám. 32. *Sustitución de los zócalos tradicionales pintados en color por los de piedra caliza.*



Lám. 33. *La decisión del color vs. estrategias del color. Casa Palacio de los Valderrama en calle Mayor. Edificio conformado por tres parcelas catastrales, cada una de las cuales con un tratamiento diferenciado de texturas y colores, lo que dificulta su lectura y comprensión.*

LAS POLICROMÍAS EN LAS FACHADAS ECIJANAS. APROXIMACIÓN AL INVENTARIO DEL COLOR

THE POLYCHROMIES ON ÉCIJA'S FACADES. AN APPROACH TO COLOR INVENTORY

Antonio Martín Pradas

*Centro de Intervención
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*

Inmaculada Carrasco Gómez

Universidad Pablo de Olavide

RESUMEN

Con el presente artículo, queremos dar a conocer la situación actual en la que se encuentran las pinturas murales que se conservan en las fachadas de casas, palacios e iglesias de la ciudad de Écija.

A lo largo de la Edad Moderna, las calles de la ciudad presentaban una amplia gama de colores, desarrollándose a lo largo de los siglos XVII y XVIII la exuberante decoración barroca que, en algunos casos, ha llegado hasta nuestros días. Los cambios estilísticos y las nuevas normas higiénicas emanadas de la Ilustración hicieron que un número importante de estas fachadas fueran encaladas, lo que por un lado permitió su conservación pero por otro, al desconocerse su existencia, han ido desapareciendo al ser picados los paramentos en rehabilitaciones llevadas a cabo sin el debido seguimiento de la autoridad competente.

El trabajo que presentamos es, por tanto, una aproximación al inventario de las pinturas murales: las conservadas, las intervenidas, las desaparecidas y aquellas otras que aparecen bajo innumerables capas de cal.

PALABRAS CLAVE

Color en la arquitectura; Conservación; Écija (Sevilla); Patrimonio inmueble; Patrimonio mueble; Pinturas murales; Restauración; S. XVII; S. XVIII.

ABSTRACT

With this article, we want to show the current situation in which we can find the mural paintings remaining in the facades of houses, palaces and churches of the city of Écija.

Throughout the Modern Age, the streets of the city presented a wide range of colors, developing throughout the seventeenth and eighteenth centuries the exuberant baroque decoration that, in some cases, has reached our days. The stylistic changes and the new hygienic rules emanated from the Enlightenment caused a significant number of these facades to be whitewashed. On the one hand, this allowed their preservation, but, on the other, since their existence was unknown, many of them disappeared when the facings were broken in rehabilitations carried out without proper monitoring by the competent authority.

The work we present is, therefore, an approximation to the inventory of wall paintings: those which have been preserved or intervened, those which disappeared and others that appear under innumerable layers of lime.

KEYWORDS

Color in architecture; Conservation; Écija (Seville); Property; Immovable heritage; Wall paintings; Restoration; 17th c.; 18th c.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, el hombre ha sentido gran atracción por los colores que se encontraban en la naturaleza, por los tonos que les rodeaban. Estos colores se fueron convirtiendo en símbolos, recibiendo algunos de ellos especial atención al estar relacionados directamente con las divinidades o incluso con la magia.

Poco a poco, los colores pasaron a formar parte de la vida cotidiana, de ahí que fuesen utilizados por los primeros hombres para expresar sus sentimientos decorando el interior de las cavernas y abrigos, donde la simbología del color y el dibujo quedaban perfectamente unidos a modo de ideograma.

Las civilizaciones antiguas unieron el color a la arquitectura. Así sumerios, egipcios, griegos, romanos y con posterioridad los árabes, recubrieron sus edificios más importantes, fundamentalmente los religiosos, con una amplia gama de colores, indicando que en ese lugar se rendía culto y habitaba la divinidad. Para estas civilizaciones el color fue un adjetivo unido a la arquitectura, que fue asumida por los distintos periodos históricos, embelleciendo las ciudades y señalando la importancia de sus moradores.

Este gusto estético se fue transmitiendo de generación en generación, siendo aceptado y modificado por las distintas coyunturas sociales, económicas, políticas y religiosas, de las cuales florecía un nuevo concepto artístico, que modificaba el gusto estético en función del nuevo estilo creado. De ahí que muchos edificios medievales, renacentistas, barrocos y neoclásicos, mudaran su piel sucesivamente, siendo por último recubiertos por multitud de capas de cal.

Hemos de recordar que el abuso de la cal tiene su origen en el siglo XVIII, con las recomendaciones sanitarias y sobre las propiedades beneficiosas de este producto. A tal nivel se llegó, que la catedral de Granada fue blanqueada¹, cubriendo sus exteriores totalmente de cal. Este abuso, esta carencia de color en favor del blanco luminoso de la cal, creó tópicos muy claros en Andalucía, surgiendo así los llamados pueblos blancos, cuando en realidad toda la arquitectura, en mayor o en menor medida, estaba dotada de algún tono de color.

El color en la arquitectura es quizás el más efímero de los componentes del edificio, no solo por ser la capa superficial y más fina que lo recubre, sino por estar sujeto a los gustos estilísticos de cada época, a las modas, lo que llevó a alterar su entonación y significado en sucesivos revestimientos².

El empleo de un material determinado o de un color para el revoco de los edificios ha condicionado de manera significativa la imagen, no sólo de un monumento aislado, sino de toda una ciudad. Por ello, el análisis de los materiales que constituyen el revoco y las capas superpuestas, debería ser una práctica ordinaria y preliminar en las intervenciones de restauración arquitectónica. Ésta debe consistir básicamente en muestrear un muro, partiendo de las capas superficiales y llegando a la estructura misma del paramento, identificando tanto los materiales (revocos, enlucidos, enfoscados, etc.) como la paleta de colores del edificio. En el caso de nuestro Conjunto Histórico, no debemos olvidar la relación del color con el entorno, la vegetación, la luz, el clima, las tierras de la base geológica y con la propia limitación de los materiales y pigmentaciones empleados en la larga historia de la ciudad. Hay que tener en cuenta también que el color no solo fue un añadido estético, sino que en muchas ocasiones nuestros antepasados fueron conscientes de la capacidad de reflexión o absorción térmica del color elegido según las demandas climáticas de la ciudad. Los climas

¹ GÁRATE ROJAS, Ignacio: *Artes de la cal*, Bilbao, 1994, p. 21.

² *Ibidem*, p. 32.

cálidos como el de Écija, utilizaron colores reflectantes, desde el blanco puro a otros teñidos como el añil o tonos tierra, colores aplicados en tersas texturas, como se ve aún hoy en toda la tradición mediterránea³.

Tras la aprobación definitiva del Plan Especial de Protección y Reforma del Conjunto Histórico Artístico de Écija (PEPRICHA), se continúa en una única dirección como ha quedado varias veces demostrado: el desprecio absoluto hacia un hecho que, siendo superficial como la superficie misma de las fachadas, tiene un alto contenido conceptual, como la imagen propia de la ciudad.

En la destrucción de este patrimonio reseñaremos dos hitos previos fundamentales: por un lado, las dos restauraciones llevada a cabo por Rafael Manzano en la Iglesia de Santiago en la década de 1960, que inició una moda en Écija que tendía a la destrucción de los revocos antiguos, dejando las fábricas de ladrillo al descubierto, lo que se ha dado en llamar ladrillo “ecijano” o ladrillo visto. Esto trae como consecuencia que el muro, privado de su protección, esto es, del revoco, es erosionado por los agentes atmosféricos y por la humedad, que penetra al interior, ejemplo que ha cundido más tarde en otras intervenciones llevadas a cabo en la ciudad. Por otro lado, han incidido negativamente las recomendaciones de la Comisión Local de Patrimonio Histórico que únicamente permite pintar las fachadas de blanco, o darle un único tono de color ocre a las molduras de la misma. La consecuencia más nefasta de este abuso del blanqueo, además de haber borrado todo vestigio cromático del casco urbano, es haber convertido Écija en el típico turístico de pueblo blanco y en una mala copia de Sevilla, como siempre, perdiendo nuestra identidad.

Para estudiar la policromía en la arquitectura ecijana hay que tener en cuenta una serie de factores fundamentalmente relacionados con la posición social y la economía, unidos directamente a los diversos materiales utilizados en la construcción de los edificios solariegos de la ciudad.

De ahí encontramos la utilización de:

1. Fábricas de tapial con un revoco de argamasa de protección, materiales de construcción utilizados en la cerca almohade que delimita la ciudad islámica.
2. Empleo de mármoles policromos para indicar la posición social dominante, utilizados en las portadas de palacios y accesos y portadas de iglesias y conventos.
3. Combinación del ladrillo y el tapial, fórmula muy castellana y que en Écija se ha ido imponiendo dejando las fábricas al descubierto. Tal vez la imitación de esta fórmula tenga mucho que ver con las restauraciones, antes mencionadas, que Rafael Manzano Martos llevó a cabo en la década de 1960 en la iglesia parroquial de Santiago, creando una fórmula que evitaba tener que encalar todos los años, economizando gastos.
4. Utilización del ladrillo abitolado/aplantillado y del azulejo. Muy típico de la escuela barroca ecijana, se utiliza para torres y espadañas, así como para determinadas portadas, caso de la portada de San Pablo y Santo Domingo de la orden de Santo Domingo.
5. Empleo del ladrillo para la ejecución de algunas portadas de conventos, como el del Carmen Calzado, los Descalzos o el de la Merced Calzada.
6. Pintura mural sobre argamasa. La utilización de este tipo de material quedaba circunscrita al entorno de familias nobiliarias como el caso del palacio de Peñaflor, a gremios con fuerza económica como el de la Seda o la Lana y edificios civiles como las Carnicerías Reales.

Fuera del inventario del color vamos a situar las viviendas de arquitectura popular, donde las superficies arquitectónicas se dividen en uno o en dos tonos cromáticos fundamentales:

³ CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada y MARTÍN PRADAS, Antonio: “El color en la arquitectura. La piel de Écija”, en *Actas de las II Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: “Patrimonio inmueble urbano y rural, su epidermis y la Ley de Protección”*, Écija, 2003.

uno que identifica los planos de fondo, los paramentos, y otro que resalta los elementos en relieve como los huecos (puertas y ventanas), las molduras y las cornisas.

En las fachadas de estos edificios se aplicaban cales tintadas, donde los colores que dominan son de corta gama, procedentes de tierras y óxidos, pues están limitados no sólo por la economía, sino también por la naturaleza cáustica de la cal, que no admite pigmentos de origen orgánico. Además la cal rebaja la intensidad de los colores, creando una paleta corta, fácil de determinar y reproducir; estos colores han tenido la ventaja hacer una buena combinación, formando delicadas gamas que conforman la unidad cromática de la ciudad.

Una práctica iniciada en la segunda mitad del siglo XIX y continuada en el XX, es la de añadir además en determinados edificios, acordes con la nueva burguesía, situados en calles importantes y distribuidos por casi todo el casco histórico, la utilización del azul añil, pues se intentaba buscar una unidad cromática a la vez que la combinación con los azulejos que adornaban enmarcando vanos y rematando cornisas y antepechos. Por último también se ha recurrido a dotar de color a determinados edificios con división de sus paramentos en altura; así por ejemplo encontramos en la Plaza de Puerta Cerrada un edificio que se presenta encajado en la planta baja y primera, mientras que el mirador o secadero de arcos de medio punto aparece pintado en rojo almagra.

APROXIMACIÓN AL INVENTARIO DEL COLOR

La base de este trabajo es llevar a cabo un inventario de la arquitectura pintada de Écija, conservada o desaparecida. También una denuncia, no sólo ante la falta de medidas de la Administración para su correcta conservación ante el progresivo y rápido deterioro de nuestro casco histórico, sino porque muchas de las piezas que vamos a ver a continuación, han sido restauradas recientemente, cambiando su autenticidad, inventando y recreando nuevos elementos inexistentes, por lo que se ha actuado en contra de los criterios que establecen la Ley de Patrimonio Histórico Español, la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía y las recomendaciones de las Cartas Internacionales de Restauración.

Hace doce años, en las Actas de las II Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija, los autores de este artículo presentamos una comunicación titulada "El color en la arquitectura. La piel de Écija"⁴, donde se hacía un acercamiento y un recorrido de la arquitectura pintada que se conservaba en la ciudad. En el presente artículo, doce años después, pretendemos profundizar y dar a conocer el estado actual de muchas de aquellas pinturas, la restauración de algunas de ellas, la desaparición de otras y como no, las coyunturas por las que han pasado y por las que están pasando en la actualidad.

Partiendo de la premisa de que nuestra ciudad nunca fue blanca, el color en la arquitectura ecijana va a depender tanto de los materiales utilizados como del poder adquisitivo de los moradores de las viviendas, y así encontramos la siguiente tipología: decoración geométrica, decoración arquitectónica fingida o trampantojo, decoración figurativa, decoración paisajística y floral, decoración textil, decoración a base de marmoreados, decoración con inscripciones, decoración a base de azulejería, etc. y en algunos casos varios de ellos mezclados.

La policromía en los exteriores de los edificios ecijaneros se encuentra situada en la totalidad o en partes de las fachadas:

1. Cubriendo la totalidad de los paramentos del edificio
 - a.- Decoración geométrica
 - b.- Decoración arquitectónica
 - c.- Decoración arquitectónica, figurativa, paisajística, etc.

⁴ *Ibíd.*

2. Decorando guardapolvos de balcones
 - a.- Decoración floral
 - b.- Decoración figurativa
3. Decorando frisos y cornisas
 - a.- Decoración con inscripciones
4. Decorando portadas
 - a.- Marmoreados
5. En el interior y exterior de capillas y retablos callejeros.

Esta distribución, unida a la tipología decorativa desplegada en las fachadas, nos va a servir para estructurar el recorrido que vamos a realizar en las arquitecturas pintadas de Écija y su aproximación a un inventario del color.

1.- CUBRIENDO LA TOTALIDAD DE LOS PARAMENTOS DEL EDIFICIO

a.- Decoración geométrica

El color de un edificio es también el color de los materiales que lo reviste o bien el color que se quiere aparentar que son travestidos. Quizás por ostentación o por simple apariencia de bienestar, se construyen algunas fachadas, o partes de ellas, de nuestra arquitectura civil, palaciega, religiosa y a veces popular, con materiales caros como la piedra, ante la necesidad de economizar en cuanto a trabajo y precio de los materiales. Este ejemplo de policromía a base de la **aplicación de mármoles policromos**, los encontramos ampliamente desarrollado en la ciudad, sobre todo en construcciones de los siglos XVII y XVIII. Dentro de este apartado podemos mencionar portadas palaciegas como la de Benamejí, Peñaflor o Orduña, portadas como la de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción, antigua entrada al convento de los Descalzos, o los triunfos de los patronos.

Por otro lado también es muy habitual encontrar la **aplicación de azulejos vidriados** alternados con el ladrillo abitolado o aplantillado y con la argamasa o mortero de cal con color e incluso con aplicaciones de remates vidriados a modo de copetes. Este tipo de decoración la encontramos en la mayoría de las torres de Écija, como el caso de Santa Cruz en Jerusalén, San Juan Bautista, Santiago el Mayor, Santa María de la Asunción, La Victoria, San Gil Abad y Santa Ana. También aparece en espadañas como la de los conventos de Santa Florentina, Santa Isabel, San Francisco, Los Descalzos, Las Marroquies, El Hospitalito o La Merced. La utilización de este producto manufacturado se hace también extensible a portadas como la de San Pablo y Santo Domingo y a cúpulas como las de Santa Cruz, La Merced y Santo Domingo.

En una ciudad donde los alarifes ecijanos crearon bellos ejemplos a base de la utilización de ladrillo y tapial, estableciendo las bases de la arquitectura ecijana, se encuentran ejemplos de la **utilización de sillares de piedra**, material utilizado muy puntualmente en Écija, relegado a algunas partes importantes de determinados edificios: esquinas como la de la casa del Poeta Garci-Sánchez de Badajoz o del Mirador de los marqueses de Peñaflor; zócalos y basamentos como los de la iglesia Mayor de Santa Cruz en Jerusalén; triunfos como el dedicado a la Virgen del Valle y a San Pablo y el desaparecido de San Cristóbal, y en algunas portadas de palacios, casas señoriales y conventos como el de San José, vulgo de Las Teresas o en la esquina del Convento de San Antonio de Padua, vulgo de San Francisco. (Lám. nº 1)

En cuanto a la **imitación de los sillares**, encontramos los ejemplos de esgrafiados de sillares. Este es el caso de la fachada lateral y la **trasera del palacio de Valhermoso** en la calle Arcipreste Aparicio; parte de esta decoración desapareció con la restauración que se llevó a cabo en el Oratorio de San Felipe Neri y en sus muros perimetrales, así como en la casa alledaña de la Hermandad de la Mortaja, en torno a 1995. (Lám. nº 2)

También podemos mencionar la fachada de la portada del **palacio de los Aguilar** en la calle Santa Ángela de la Cruz donde, sobre un zócalo de sillares de piedra, se eleva un paramento de color amarillo albero en el que se definen grandes sillares alineados que recorren la totalidad de la fachada, alterados solo por los vanos inferiores y superiores de la propia fachada.

Otro ejemplo es el **Palacio de los Marqueses de Villaverde de San Isidro**, situado en la calle Cintería, con interesantísima portada y enlucidos de sillares, que aparecen bajo los desconchones de la cal, en la parte superior, ya que el piso bajo fue modificado para abrir grandes vanos a modo de escaparates para la antigua Ferretería de Herrero, hoy cerrada. Los esgrafiados, de color ocre pálido, se presentan sin policromar, resaltando la línea del borde de los sillares, como podemos ver en la barrera de la entrada principal al antiguo palacio y en uno de sus laterales. (Lám. nº 3)

Escasísimos restos de esgrafiados de sillares se conservaban también en el nº 16 de la **calle Avendaño**, que imitaba con su punteado la porosidad de la piedra alberiza, pintados de amarillo ocre.

Debido a la humedad por capilaridad y al abandono que, durante años, ha presentado la fachada de la **zona de servicio del Palacio de Peñaflo**, con salida a la actual calle Virgen de la Piedad, la mayor parte de su decoración ha desaparecido. La decoración esgrafiada imitaba sillares con labores de cantería, jugando con tonos terrosos y rojizos y simulando o imitando los sillares almohadillados brunellesquianos. Esta técnica va a relacionar directamente la decoración pictórica granadina con la de nuestra ciudad. Según Ana Valseca y Marina Martín Ojeda, *el corte a bisel del sillar intenta asemejarse a la articulación de los muros del palacio de Carlos V de Granada*, quedando claramente diferenciada la casa de servicio de la fachada del palacio⁵. (Lám. nº 4)

Similares son las que se encuentran en la **fachada de la calle Zayas nº1**, en la misma Plaza de Nuestra Señora del Valle, conocida como Barrera de Santa Cruz. La decoración de imitación de sillares se disponen a soga y tizón en la misma hilada utilizando dos tonos para dar sensación de volumen a la manera de sillares almohadillados, pintados en tonos ocres y marrones, actualmente de baja gama, posiblemente por la decoloración sufrida por los rayos ultravioletas antes de ser encalados.

Otro caso es la **casa que fue del poeta ecijano Garcí Sánchez de Badajoz** en la Plazuela de Santo Domingo, frente al convento del mismo nombre y su fachada a la calle Almonas; también se presentaba cubierta de un enlucido en tonos terrosos con abundante decoración geométrica realizada a punzón sobre el revoco aún fresco. La decoración imita al tipo de sillares cuadrados y rectangulares que se alternan, decorados a modo de sillares almohadillados e imitando el aparejo islámico, a soga y tizón por hiladas.

Lamentablemente esta decoración ha desaparecido ya que derribaron por completo el edificio, en noviembre de 2004, para hacer uno de nueva planta destinado a viviendas. (Lám. nº 5)

De época más reciente pero igualmente imitando una fachada de cantería es la casa situada en la **calle La Puente**, junto a la cabecera de la Iglesia de Santa Ana, donde impera un aire neoclásico.

Otro ejemplo lo encontramos en la **trasera de la iglesia de los Descalzos**, donde en la parte superior de los muros apareció una serie decorativa de imitación de sillares, desaparecida a consecuencia de la última restauración llevada a cabo por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, dentro del Proyecto Cultural Andalucía Barroca 2007. (Lám. nº 6, 7 y 8)

En el intradós de los dos arcos de la **espadaña del convento de Las Marroquies**, se conserva decoración geométrica que se complementaba con la decoración externa de ladrillo y azulejos del propio campanario. Según Gerardo García León y Marina Martín Ojeda, *“este*

⁵ VALSECA CASTILLO, Ana R. y MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija y el Marquesado de Peñaflo*, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres, Córdoba, 2000, p. 179-180.

efecto teatral quedaba realzado por los dibujos geométricos que aún se conservan, muy tenues, en el intradós de los arcos y bajo la pechina trasera. Se trata de esgrafiados de color ocre, practicados sobre el estuco blanco, a base de rectángulos, bandas curvas y otros dibujos geométricos, entre los que todavía se aprecia una estrella de doce puntas”⁶.

Recientemente, en la rehabilitación de una casa situada en el **número 25 de la Calle Merinos**, se han descubierto en su fachada restos de pintura mural que responde a elementos geométricos a modo de sillares, similares a los que se encuentran en la casa de servicio del Palacio de Peñaflor esquina con calle Virgen de la Piedad y con los desaparecidos de la casa del Poeta Garci Sánchez de Badajoz, entre otros. La intervención ha sido llevada a cabo el restaurador David Asencio Padilla. (Lám. nº 9)

También encontramos la decoración de **imitaciones de ladrillos pintados**. Esta decoración suele aparecer sobre pobres fábricas de ladrillos como la que se encontraba decorando la **espadaña de Santa Florentina**, hoy día desaparecida tras la última restauración llevada a cabo.

De forma paralela se dan otras técnicas que tapan y protegen las fábricas de ladrillos pero dejando visto el volumen de los mismos, señalando las hiladas con líneas incisas, para después terminar pintando la fachada con revocos terrosos de corta gama, técnica constructiva lustrosa pero barata, como la fachada de ladrillos de una casa de la calle Aguayo.

Otro claro ejemplo es la **portada del convento de San Antonio de Padua**, vulgo de San Francisco, con salida a la calle San Francisco. Es una portada de ladrillo, sobre el cual se ha añadido un revoco y se han pintado los ladrillos rojos con la junta en blanco, imitando la argamasa. Tras la restauración llevada a cabo ha sido simulado su efecto.

Este mismo efecto lo encontramos en la **portada del Hospitalito**, realizada con fábrica latericia. En este caso los ladrillos se recubren con argamasa donde se esgrafían de nuevo los ladrillos y luego se policroman. Este caso es bastante complejo ya que en sucesivas limpiezas y adecentamientos ha sido pintada con tonos rojo almagra, dándole más uniformidad y enmascarando su decoración original.

Muy cercano a este edificio, concretamente en la **calle La Marquesa nº 10**, en las obras de restauración de la fachada aparecieron restos de pintura mural que imitaban ladrillos, como se puede contemplar en la fotografía que nos ha cedido Gerardo García León. Por desgracia estos restos, según se aprecian en la imagen, fueron picados y sustituidos por una lechada de cemento. (Lám. nº 10)

También se puede observar esta técnica en la **iglesia parroquial de Santa María de la Asunción**, concretamente en los vanos de medio punto achaflanados que dan a la calle Fernández Pintado, junto al llamado Arco de Santa María.

En la fachada de la **Capilla de la Virgen de Belén**, situada en la calle Avendaño, antes de su restauración, se apreciaban restos de imitación de ladrillo en el marco de la entrada. Este edificio ha pasado por muchos avatares que han afectado a su conservación y en concreto a la decoración mural que presentaba. En 1967, tras constituirse la parroquia de Nuestra Señora del Carmen, pasó a depender directamente de la nueva parroquia, siendo cedida a finales de la década de 1990 como sede a la Archicofradía de María Auxiliadora. La restauración del edificio fue encomendada al arquitecto Javier Madero Garfias, finalizándose en junio de 2004. La intervención fue sufragada con fondos procedentes de rifas y donativos, contribuyendo también la Consejería de Cultura y Caja Sur, desapareciendo varios vestigios decorativos, únicamente conservados en la venera que se sitúa sobre la portada de ingreso y que da luz al coro alto, a base de decoración floral y roleos.

De igual forma en una de las **casas situadas en la calle Virgen de la Piedad**, junto a calle Mármoles, en uno de los desconchones provocados por la lluvia de hace unos años, se dejó ver

⁶ MARTÍN OJEDA, Marina y GARCÍA LEÓN, Gerardo: *El convento de la Santísima Trinidad y Purísima Concepción de Écija (Marroquíes)*, Écija, 1999, p. 127.

este tipo de imitación, enmarcando los vanos del cuerpo superior del referido edificio. En la actualidad ha sido encalado de nuevo por lo que no es visible hoy.

Otro ejemplo lo encontramos en el **número 42 de la calle del Carmen**, esquina con calle Azofaifo. Tras los desconchones se aprecia una decoración pictórica que imita ladrillos rojos entre argamasa de color crema, decoración que recuerda mucho a los ladrillos pintados que hoy día se conservan en algunos edificios del casco histórico de Málaga. (Lám. nº 11)

Igual sucede en el **nº 19 de la calle de la Merced**, donde los desconchones dejaban entrever pinturas con simulación de ladrillos y argamasa, hoy día desaparecidas, al hilo de las obras llevadas a cabo en la parcela.

Común en la arquitectura de la ciudad es la **combinación de tapial y ladrillo** en las fachadas, recibiendo cada material constructivo diferentes terminaciones: el tapial, muy sensible a las inclemencias del tiempo, normalmente se protege con un grueso revoco mientras los ladrillos se enlucen con una lechada de agua de cal. Para homogeneizar los paramentos, ambas fábricas pueden recibir el mismo color pero haciendo distinción entre los tonos, o bien se utilizan diferentes colores que combinen bien, como el caso del blanco, ocre o tierra y el color del ladrillo.

Dentro de esta tipología decorativa podemos destacar edificios que a partir de la década de 1960 copiaron la restauración llevada a cabo por Rafael Manzano Martos en la iglesia parroquial de Santiago el Mayor. Así tenemos el edificio situado en la calle Merced nº 23, nº 2 de la calle Joaquín Francisco Pacheco, en calle Aguabajo nº 4, la casa palaciega de la calle Zayas nº 3, calle Comedias 14 y 16, en calle Garcilaso nº 10, y un largo etcétera, creando un nuevo estilo ecijano a partir de una restauración fallida.

Otro ejemplo que sigue la idea de la alternancia del ladrillo y el tapial aunque simulando esta técnica constructiva es la **casa situada en el nº 13 de la calle José Canalejas**. En sus paramentos se aprecia la alternancia del tapial y el ladrillo, pero a modo de trampantojo, ya que sobre una gruesa capa de mortero o argamasa de cal se pinta y decoran las zonas de ladrillo y las zonas del tapial, creando un efecto ilusorio. En la actualidad se están llevando a cabo obras de nueva planta en la parcela, aunque no conocemos cuales son las medidas adoptadas para la protección de los restos conservados. (Lám. nº 12)

Menos comunes son las **composiciones geométricas**, esgrafiadas o pintadas al seco, que son utilizadas sobre todo en la arquitectura civil y palaciega del siglo de oro ecijano, aunque tenemos algún ejemplo en arquitectura religiosa como el caso de la iglesia de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora, vulgo de Los Descalzos. Este tipo de decoración se presenta de varias formas, por un lado a modo de sillares delineados imitando labores de cantería, otros a modo de puntas de diamante o simulando sillares de tradición del renacimiento italiano, o similares al esquema de lacería de tradición musulmana⁷, entre otros.

Dentro de este apartado vamos a mencionar el único ejemplo de estas características que se conserva en un edificio civil, nos referimos a la **casa del Gremio de la Lana**, situada en la calle Merinos nº 4. Uno de los gremios con gran poder adquisitivo en Écija a lo largo del siglo de Oro, gracias a la producción de mantas, para lo que contaban con varios batanes en el río Genil.

En el Catálogo artístico y arqueológico de la provincia de Sevilla se hace una somera referencia a esta casa: *“Interesante fachada de ladrillo con dos plantas y mirador. Balcón con guardapolvo y decoración pictórica en la planta principal. Siglo XVIII”*⁸.

En la fachada se han utilizado los materiales típicos de la ciudad, ladrillo y tapial recubiertos por argamasa, dividiendo el edificio en tres plantas, relegando a la última el típico secadero de arcos de medio punto, elemento que se repite en numerosos edificios de la ciudad.

⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: “Málaga pintada. La arquitectura barroca como soporte de una nueva imagen”, *Revista de Arte ATRIO* 8/9, 1996, p. 22.

⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Tomo III, Sevilla, 1951, p. 242-243.

Sobre la argamasa de terminación de la fachada, aparece un tapiz esgrafiado y pintado, que termina en su parte inferior con decoración a modo de pinjantes. En determinados aspectos esta decoración nos lleva a pensar que se trata más de una gran manta que de una decoración arquitectónica. Este tapiz se cubre de vivos colores, amarillo albero, almagra, negro y blanco y, a pesar de los avatares y coyunturas adversas sufridas, se ha conservado casi íntegramente. (Lám. nº 13)

Los primeros desprendimientos de la capa polícroma se produjeron en 2012, cuando el inmueble es abandonado tras el desahucio de sus inquilinos y pasa a ser propiedad de una entidad bancaria. A través de redes sociales se sucedieron las denuncias, hasta que el Ayuntamiento toma cartas en el asunto y exige a su nuevo propietario la ejecución de obras de emergencia en la fachada que detenga el deterioro de las pinturas murales. (Lám. nº 14)

Las obras comienzan en 2015 tras la redacción de un “Proyecto de obras de conservación para garantizar la seguridad estructural, estanqueidad y ornato para el edificio sito en cl. Merinos nº4 Écija”⁹, quedando concluida la intervención de la fachada en mayo de 2016¹⁰. (Lám. nº 15 y 16)

Algo parecido sucede con la fachada del **Convento de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, vulgo de los Descalzos**. Su fachada se decora con elementos geométricos barrocos, posiblemente realizados en la transformación que sufre el templo durante los prioratos de fray Domingo de Jesús María (1763-1766 y 1770-1773) y de fray Manuel de Jesús María (1766-1769)¹¹.

Tras la desamortización se produce una vuelta y recuperación de la iglesia y una parte del recinto conventual. Concretamente es a principios del siglo XX (1909-1920) cuando se vuelva a restaurar la iglesia y su fachada, además de llevar a cabo una serie de mejoras en sacristía y vivienda trasera de los padres.

Desde esta fecha la fachada, que se encuentra orientada hacia el oeste y expuesta a las inclemencias del tiempo y de los rayos solares, sufre constantemente pérdida de la policromía, llegando casi a su desaparición. Antes de su restauración solo se observaban algunas líneas del esgrafiado geométrico que la recubría, salvándose una serie de rocallas localizadas en el intradós de la ventana que da luz al coro, donde se sitúa la escultura en terracota de la Inmaculada Concepción.

A finales del siglo XX, el mal estado de conservación general obligó al cierre de la iglesia hasta que, entre 2006 y 2009, se desarrollaron importantes trabajos de restauración integral que ha devuelto a la iglesia carmelita todo su esplendor, obras promovidas por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, dentro del programa “Andalucía Barroca”. Asimismo, por tratarse de una de las muestras más valiosas y representativas de la arquitectura religiosa barroca de Andalucía, en 2008 la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía le otorgó la declaración de Bien de Interés Cultural (BOJA nº 233, de 24 de noviembre de 2008).

La fachada de la iglesia de los Descalzos, a pesar de haber sido sometida a trabajos de mejora y reparación, presentaba un crítico estado de conservación y una imagen muy distor-

⁹ Ficha del Proyecto (Información cedida por Fernando Beviá González, Arquitecto):

Proyecto de obras de conservación para garantizar la seguridad estructural, estanqueidad y ornato para el edificio sito en cl. Merinos nº4 Écija.

Promotor: Criteria Caixaholding S.A.U.

Propietario: Buildingcenter S.A.U.

Empresas: Chapitel Conservación y Restauración S.L. y Chirivo Construcciones S.L.

Conservador-Restaurador: Rafael Ruiz de la Linde, licenciado en BB.AA. (Propuesta de Restauración de fachada de la casa del Gremio de la Lana, Écija. Enero de 2016).

Arquitecto: Carlos Domingo Corpas (Domingo Corpas Arquitectura S.L.P.)

¹⁰ <http://amigosdeecija.wixsite.com/larutanegra/casa-del-gremio-de-la-lana> (Consulta realizada el 26 de octubre de 2016).

¹¹ GRACÍA LEÓN, Gerardo: “Historia de los carmelitas descalzos en Écija”, en *Los Descalzos de Écija. Un edificio recuperado. Patrimonio histórico y restauración de la iglesia de los carmelitas Descalzos*, Bilbao, 2012, p. 44.

sionada y alejada de lo que fue la original, cuando estuvo cubierta de un esgrafiado a base de elementos geométricos repetitivos. (Lám. nº 17)

Los trabajos llevadas a cabo por la Consejería de Cultura se centraron en la consolidación de la fachada, tanto estructuralmente, mediante el cosido e inyectado de fisuras, como de los soportes murales, inyectando un mortero fluido de cal para favorecer la readhesión del revoco, corrigiendo abolsados y sellando los bordes de las lagunas.

Los escasos restos de policromía original realizados con pigmentos naturales aglutinados en carbonato cálcico se fijaron con una emulsión acrílica. Tras esta fase, se procedió a la limpieza selectiva de los estratos de suciedad más adheridos con agua desionizada y un tensoactivo aniónico, evitando bañar en exceso la superficie mural. Una vez seca, se eliminaron los restos de manchas generadas por colonias de líquenes, mediante cepillado mecánico y aplicación de un biocida natural, de acción curativa y preventiva, frente al ataque biológico. Por último se realizó la reintegración del soporte y del dibujo esgrafiado. Para el estucado de lagunas se aplicaron morteros de cal, de características físicas, químicas y cromáticas similares al original y antes del fraguado definitivo se realizaron los trabajos de incisión y reproducción de los motivos esgrafiados perdidos, empleando para ello plantillas y compases específicos¹². (Lám. nº 18 y 19)

b.- Decoración arquitectónica

La arquitectura fingida también fue un recurso escenográfico muy utilizado durante el Barroco, del cual nos quedan escasos pero importantes ejemplos en el callejero ecijano. Este tipo de decoración, a modo de trampantojo, suele presentarse fusionada con la decoración figurativa, floral, paisajística, de animales, etc.

A pesar del avanzado estado de deterioro con grandes lagunas de material que presentaba el trampantojo que simula una **ventana en la fachada lateral del Palacio de Valhermoso**, ha sido recuperado recientemente, haciéndose cargo del trabajo José Luis Jiménez Sánchez-Malo. En la intervención se le ha devuelto su visión original, gran ventanal con rejería tras la cual se aprecian las puertas del vano cerradas. (Lám. nº 20 y 21)

Uno de los edificios públicos ecijanos más significativos es **la Cilla**, que se ubica en la Plazuela de los Remedios, conformándose ésta como barrera que destaca la entrada al edificio, frente al cual se situaba el desaparecido convento de los Remedios de la orden de Carmelitas calzadas y haciendo frente la Cárcel y el entorno de la llamada popularmente como Puerta Cerrada.

La edificación de este inmueble se debe al Cabildo sevillano, que lo concluye el año 1700¹³. El Anuario ecijano se refiere a la Cilla de la siguiente forma: "...perteneciente a los bienes del Estado, situada en la Plaza de los Remedios, y cuya fachada pintada al temple, sobre su portada aún se ven restos de haber sido dibujada la giralda de Sevilla, como armas para indicar su objeto..."¹⁴. (Lám. nº 22)

Su aspecto exterior, muy macizo y robusto con pocos vanos, como corresponde a la función que desarrollaba, la recogida de cereal y aceite que los fieles pagaban a la Iglesia en concepto de diezmo, no otorga concesiones a los aspectos decorativos. Pero aún así la fachada encalada presentaba, a través de desconchones, una serie de elementos arquitectónicos policromos de

¹² TORRRES ANTÓN, Silvia: "La restauración de los Bienes muebles y elementos ornamentales", en *Los Descalzos de Écija. Un edificio recuperado. Patrimonio histórico y restauración de la iglesia de los carmelitas Descalzos*, Bilbao, 2012, p. 77-78.

¹³ "La casa decimal, llamada Cilla situada en la Plazuela de los Remedios y destinada al depósito de trigo y aceite, tiene graneros para cuarenta mil fanegas, y bodega para sesenta y dos mil arrobas, estaba fundada en esta fecha" [1700]. D.A.G. y A.M.C.: *Manual o anuario ecijano, dedicado a sus convecinos*, Écija, 1865, p. 76.

¹⁴ *Ibídem*, p. 43.

pilastras, lacerías, cornisas, veneras, etc., borrosas y difuminadas como se observa en las fotos que realizamos en el año 2000, iniciándose unos años después su restauración. (Lám. nº 23)

La fachada, de dos plantas pero con diferente altura en sus dos tramos, está recorrida en ambas plantas por pilastras lisas en las que se apreciaban restos de decoración pictórica. Posee un solo balcón, centrado sobre la puerta principal de acceso, y diversos vanos bastante angostos para facilitar la aireación de los productos almacenados.

Hace unos años, con motivo de la rehabilitación a la que ha sido sometido el edificio para su nuevo uso como viviendas, se descubrió que su fachada estaba totalmente decorada con pinturas murales. La decoración descubierta era fundamentalmente arquitectónica, a modo de trampantojo, recubriendo tanto la fachada principal como la esquina a la plaza de Puerta Cerrada. Así aparecieron las pilastras, que recorren la fachada, pintadas con tonos ocres, rojos y verdes, simulando ventanas coronadas con veneras en el cuerpo inferior y grandes recuadros en el cuerpo superior, por lo que la totalidad del conjunto se presentaba decorada.

En la restauración y rehabilitación llevada a cabo en el edificio para destinarlo a viviendas unifamiliares, y en las fotografías tomadas el 4 de junio de 2004, se aprecian los elementos que se estaban recuperando. El criterio aplicado fue el de recuperar algunos elementos, como por ejemplo una ventana fingida del cuerpo superior y el lateral que da a la Plaza de Puerta Cerrada, alterando el resto de la fachada con la apertura de nuevos vanos y enfoscando y encalando el resto de los paramentos, por lo que solo se ha dejado un testigo de la riqueza decorativa que en origen presentaba este singular edificio. (Lám. nº 24 y 25)

También el deterioro del inmueble situado en el nº 9A de la **Plaza de Santa María**, (Lám. nº 26), nos ha permitido conocer el trampantojo de dicha fachada, con ventanas y balcones simulados, igual que la tristemente desaparecida en la **calle Compañía-Morería**, al sustituirse el inmueble por uno de nueva planta. (Lám. nº 27 y 28)

Muy lamentable era el estado de conservación de las **Carnicerías Reales**, sede del sindicato Comisiones Obreras. En 2010, La Junta de Gobierno Local aprobó la adjudicación de las obras del proyecto de rehabilitación y recuperación de las fachadas del edificio a la empresa Restaurus. Restauraciones Sanchez Rus, S.L.¹⁵ (Lám. nº 29)

La intervención contó con un presupuesto de 111.707,90 euros, financiado al 60% por la Consejería de Turismo, Comercio y Deporte de la Junta de Andalucía, aportando el 40% restante que el Ayuntamiento.

En la actuación se llevó a cabo la recuperación de las dos portadas del edificio, la principal en calle María Guerrero y la secundaria o trasera situada en la calle Mortecina, eliminando elementos distorsionantes y realzando y poniendo en valor las piezas y trazas originales. Dentro de las obras también se contemplaba la restauración de las pinturas murales, desplegando una serie de catas en las zonas susceptibles de conservarse pinturas murales bajo la cal¹⁶.

Tras la restauración hemos observado que en la limpieza y recuperación de la policromía de la fachada, se han suprimido pinturas que se conservaban sobre los altorrelieves de los tenantes del conjunto central, así como en otros sectores de la fachada. En cuanto a las pinturas murales de los paramentos no se han localizado nuevos fragmentos, ya que habían sido repetidas veces picados para suprimir la humedad por capilaridad y tapar desconchones. (Lám. nº 30)

Otro edificio con gran importancia pictórica en sus muros exteriores y que lamentablemente hemos perdido es el **antiguo Hospital de San Pedro, San Pablo y San Juan de Dios**. El Hospital de San Juan de Dios en la calle Mayor, fue fundado en 1626, por el Jurado D. Bartolomé Robledano y de su esposa D^a Florentina del Carmen, dedicando su propia casa al cuidado de

¹⁵ Esta empresa sevillana ha llevado a cabo en Écija otras restauraciones, como la portada del Convento de Las Teresas o algunos retablos callejeros.

¹⁶ http://www.ecija.es/noticia/adjudicadas_las_obras_de_rehabilitacion_de_las_fachadas_de_las_carnicerias_reales0000_00_00 (Página consultada el 21 de octubre de 2015).

enfermos pobres y convalecientes, atendidos por ellos mismos y sus criados. Tras la muerte de su esposa, el Jurado propuso a la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios que se hiciera cargo del Hospital, a lo que la Orden accedió. Pero por diversos problemas con el Cabildo de la ciudad, unido a la muerte del fundador, no tomarán posesión hasta 1655, haciéndose efectiva de manos del Padre Fray Jerónimo de Lucena, convirtiéndose desde ese momento en convento Hospitalario con la advocación de San Pedro, San Pablo y San Juan de Dios. (Lám. nº 31)

En 1853, a consecuencia de la Desamortización, el hospital fue suprimido, continuando después como hospital militar, siendo abandonado con posterioridad, pasando en época incierta a manos del Ayuntamiento, lo que supuso la ruina del edificio.

A principios del siglo XX, concretamente en 1905, la parte correspondiente a la iglesia y portería habían perdido sus techumbres. Tras varias restauraciones, el Consistorio Municipal lo destinó a usos muy diversos, pasando desde Cuartel de la Guardia Civil, cocheras, almacenes, etc.¹⁷

La decoración pictórica de la fachada responde al gusto imperante en el siglo XVIII, bien al hilo de las actuaciones llevadas a cabo cuando se ensanchó el edificio, se construyó un claustro, se reparó al iglesia y se le dotó de retablos decentes, o bien en las mejoras ejecutadas entre 1778 y 1796. (Lám. nº 32)

Hace doce años se apreciaban en los muros exteriores restos de pinturas murales cuyo programa iconográfico era difícil de asegurar debido al mal estado de conservación y a las partes que se presentaban tapadas bajo la cal.

Durante este tiempo se han llevado a cabo varias intervenciones de carácter menor en su fachada, muy deteriorada, siendo en parte picada pero al no ser blanqueada aún nos permitía contemplar la decoración polícroma a base de elementos arquitectónicos entre los que se intercalaban simulaciones de casetones cuadrados y ovalados unidos por cintas y guirnaldas entre grandes pilastras, sin poder apreciar las figuras o flores u otros elementos que se representaban en su interior. Los colores elegidos se encuentran dentro de la paleta utilizada en otras decoraciones arquitectónicas de la ciudad, el ocre, rojo almagra, negro y blanco.

En la intervención llevada a cabo hace unos años, el edificio ha sido adecuado a viviendas sociales, siendo picada la totalidad de su fachada, sin haberse llevado a cabo, según nos informan, ningún tipo de estudio de arqueología paramental, desapareciendo todo vestigio de pintura mural en sus paramentos. (Lám. nº 33)

c.- Decoración arquitectónica, figurativa, paisajística, etc.

El **Palacio de Peñaflor**, cuya portada, balcón corrido y pinturas murales son el emblema del Marquesado y de la ciudad de Écija, resume en su larguísima fachada todo lo que de espectacular tiene la Arquitectura pintada de Écija: las pinturas murales, noble arte con escasos medios económicos, rompen de manera efectista el ritmo monótono en una enorme superficie de fachada. (Lám. nº 34)

A petición del propio Marqués de Peñaflor, se debían realizar pinturas de paisajes con molduras arquitectónicas, a la manera de las fachadas pintadas que, por esta época, se veían en Madrid o Granada; de la primera, para demostrar la vinculación de la casa de Peñaflor y Cortes de Graena con la Casa Real; de la segunda, para afianzar el origen granadino de la Casa. Para ello se contrató a un pintor que dominaba la perspectiva, que trabajaba según los tratados de pintura al uso, que era decorador y escenógrafo y además, provenía de la Villa y Corte; Antonio Fernández ejecutó las pinturas al fresco de la fachada entre marzo de 1764 y noviembre de 1765. (Lám. nº 35)

¹⁷ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C05/imagenes/0509HospitaldeSanPedro/masInfo.html> (Consulta realizada el 20 de septiembre de 2015).

En el cuerpo bajo, las ventanas existentes se decoran con pilastras y veneras, con molduras y marcos fingidos, con rocalla y lazos de flores; las ventanas que no existen, se simulan a imagen y semejanza de las verdaderas, con tanta veracidad que incluso muestran el interior de la vivienda con los portillos abiertos. (Lám. nº 36)

El cuerpo superior se articula a modo de un gran balcón corrido de forja al que se accede mediante numerosas puertas, decorándose con pintura al óleo los espacios entre las puertas y el voladizo que lo recorre. Los siete paramentos existentes entre las puertas se enmarcan con arquitecturas fingidas y se decoran con paisajes bucólicos e idealizados, muy del gusto de la época, donde se mezclan las flores con multitud de pájaros, los cenadores, los templetos, los carruajes, puentes, ríos y fuentes. Estos paisajes se alternan con las representaciones de las virtudes como la templanza, la prudencia o la fortaleza, insertas en hornacinas, jugando de nuevo a los efectos ópticos y a las simulaciones.

Para el voladizo del balcón, el pintor ideó un friso corrido que queda alterado con frontones partidos decorados con cartelas que representan niños que comen, beben y tocan instrumentos musicales de viento y cuerda. La profusión de flores, lazos, pinjantes, niños tenantes, pajarillos que se escapan de la composición y se detiene donde les apetece, llevan los juegos de simulación y efectismo a su máxima expresión¹⁸. (Lám. nº 37)

El programa iconográfico desarrollado gira en torno al paso de las estaciones, a la fugacidad de la vida entendida desde un punto de vista humanista y remozada con toda la alegría del barroco.

Según noticia publicada en abril de 2015, El Ministerio de Fomento destinó, de forma provisional, la cantidad de 750.000 euros para la restauración de este Palacio, atendiendo a la ayuda solicitada por el Ayuntamiento para llevar a cabo la ejecución del "Proyecto de Restauración y Rehabilitación de Acceso Monumental y Espacios Adyacentes del Palacio de los Marqueses de Peñaflor"¹⁹. Noticia que se continúa con la publicada en febrero de 2016 titulada: "El Ayuntamiento de Écija cofinanciará el 25% del Proyecto Básico de Restauración del Palacio de Peñaflor presupuestado en 1.000.000 euros". Afortunadamente se ha iniciado la primera fase de restauración del palacio que comprende la portada principal con el primer tramo, el apeadero, la escalera principal y las caballerizas.

El pasado 17 de mayo de 2016 se firmó el acta de inicio de obras entre los técnicos que dirigen el proyecto y la Empresa de Transformación Agraria, S.A. (Tragsa), adjudicataria y encargada de la ejecución de los trabajos.

"El proyecto de rehabilitación de los accesos del Palacio de Peñaflor fue aprobado provisionalmente por la Comisión Mixta del 1,5% Cultural de los ministerios de Fomento y Educación, Cultura y Deporte el 16 de julio de 2015. La cuantía de la subvención asciende a un millón de euros, de los que el Estado aporta 750.000 euros y el ayuntamiento se compromete a soportar 250.000 euros. A comienzos de 2016 el Gobierno local confirmaba la aprobación definitiva de la ayuda que servirá para la rehabilitación de los accesos del palacio, concretamente la portada, el patio de acceso, el torreón, la escalera, la cúpula y las caballerizas"²⁰.

En las siguientes fases de actuación se abordará la intervención sobre las pinturas murales que recorren la totalidad del balcón.

El **Mirador de los marqueses de Peñaflor**, es otro ejemplo de arquitectura palaciega que en origen debió estar decorado con pinturas murales en sus paramentos exteriores y que en la actualidad se presenta encalado en blanco. Este edificio debió de ser remodelado en torno

¹⁸ VALSECA CASTILLO, Ana R. y MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija y el Marquesado de Peñaflor, de Cortes de Graena y de Quintana ...* Ob. Cit, p. 167-170.

¹⁹ <http://www.ciberecija.com/fomento-destina-750-000-e-a-la-solicitud-del-partido-popular-para-la-restauracion-del-palacio-de-penaflor-de-ecija/> (Consulta realizada el 25 de octubre de 2015).

²⁰ <http://ecijaweb.com/index.php/cultura/30681-comienzan-las-obras-de-rehabilitacion-del-palacio-de-penaflor>.

a 1723, gracias a la inscripción que aparece en el ángulo inferior de su fachada, sufriendo una nueva remodelación en 1761.

Sabemos que las cinco esculturas que rematan la fachada, hoy día desmanteladas por peligro de desprendimientos, se encontraban doradas, como la escultura del triunfo de San Cristóbal y el de San Pablo.

Ana Valseca y Marina Martín, en su libro sobre el marquesado de Peñafior indican que los balcones con sus balaustres, guardapolvos y cenefas de las fachadas estaban pintados en color verde esmeralda. Las esculturas estaban doradas, así como el escudo dorado y policromado. También doradas las *masorcas* de la balaustrada de los balcones. Las puertas y bastidores, las celosías de los bajos de los balcones, las barandas de la azotea y los doce medallones de las columnas estaban coloreados en azul de Prusia.

Esta descripción nos remite a los templos griegos y romanos y a esos despliegues de color que han caracterizado a lo largo de la historia a la arquitectura mediterránea²¹.

Este edificio, con el paso del tiempo se convirtió en casa de vecinos aunque la propiedad seguía siendo de la Fundación de los Marqueses de Peñafior, sufriendo un grave incendio el 10 de julio de 1935, quedando semidestruido todo el interior, por lo que los suelos de las entreplantas desaparecieron, viéndose afectadas sus fachadas²², que únicamente presentan decoración policroma en las cenefas de escayola decorativa que recorren el guardapolvo de los balcones.

Desde 2014 el edificio, ya de propiedad municipal, está incluido en la Lista Roja del Patrimonio de la Asociación Hispania Nostra y en enero de 2017, ha sido vallado y sus inquilinos desalojados por inminente ruina.

Otro mirador muy importante en el conjunto de edificios de la Plaza Mayor de Écija, es el **Mirador de los marqueses de Benamejí**. Al igual que la casa de Peñafior, la casa de Benamejí construyó un Mirador desde donde asistir a las fiestas y celebraciones que se realizaban en la Plaza Mayor. (Lám. nº 38)

Cuenta con la típica disposición de los miradores, con cuatro plantas, destinando la baja para tiendas, y las plantas superiores con balcones con cinco arcadas de medio punto sobre columnas de mármol separadas por cornisas y coronados por un pequeño guardapolvo. El conjunto se presenta rematado por un antepecho con decoración de ladrillo recortado simulando balaustres en cuyo centro se eleva un frontón mixtilíneo que aloja el escudo de la casa de Benamejí, flanqueado por remates a modo de copetes.

Gracias a los restos pictóricos que se conservan en la primera planta que da a la calle Cinte-ría, podemos deducir que el conjunto estaba policromado en su totalidad, aunque en la actualidad la mayoría de los paramentos que dan a la Plaza Mayor se presentan en ladrillo visto.

La decoración que se conserva en la actualidad la hemos detectado en:

1. Intradós de los arcos de las tres plantas. Planta baja o soportales se presentan enca-lados. La primera planta sigue el modelo de los que hay pintados en la casa del Gremio de la Seda, frutos y guirnaldas, limones, etc. La segunda planta, presenta un juego de rocallas, en tonos azules y rojos, también similares a los de la casa de la Gremio de la Seda. (Lám. nº 39 y 40)
2. Guardapolvos de las cuatro plantas. Simulan un tejido realizado a base de franjas azu-les y rojas separadas por amarillo, terminadas en lambrequines amarillos, a modo de pequeñas guardamalletas.

²¹ VALSECA CASTILLO, Ana R. y MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija y el Marquesado de Peñafior, de Cortes de Graena y de Quintana ...* Ob. Cit, p. 184-186.

²² MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada: "Écija antes de internet. Difusión cul-tural de los Mass media a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Bibliografía y los ante-cedentes del turismo", en *X Jornadas del Patrimonio Histórico de Écija "Écija y el Turismo"*. Sevilla, 2013, p. 103.

3. Friso del entablamento que separa tercera planta de la azotea. Inscripción.
4. Paramentos de la calle Cintería. A la altura del segundo piso se presenta una escena de cuidado del ganado, donde un pastor aparece junto al ganado, cerdos negros, en una dehesa. (Lám. nº 41)
5. Remates de vanos, como los del balcón o el de la ventana de la calle Cintería que se decora con una venera y el dintel do friso de la puerta de acceso donde se repite el esquema compositivo y decorativo de la alternancia de rocallas en tonos azules y rojos.

Con las obras de construcción del aparcamiento en la Plaza Mayor, este edificio sufrió desperfectos, abriéndosele una serie de grietas que han sido reparadas con posterioridad y repellidos algunas partes de las pinturas murales.

2.- DECORACIÓN EN GUARDAPOLVOS DE BALCONES

a.- Decoración floral

Las decoraciones pintadas con composiciones florales son las más comunes y se utilizan sobre todo en frisos, en guardapolvos de balcones, enmarcando vanos, recorriendo pilastras, y en otras superficies destacadas de la arquitectura doméstica, civil y religiosa.

Un ejemplo muy significativo lo encontramos en la **fachada de acceso a la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción**. Se trata de una gran cenefa floral con frutos que enmarca el gran arco de medio punto que da entrada a este templo. Esta cenefa sirve de base a la inscripción que la enmarca en otra filacteria donde se lee ASSUMPTA EST MARIA IN COELUM.

También se utilizan las composiciones florales decorando sobre todo los voladizos o guardapolvos de los balcones y ventanas, un recurso compositivo muy utilizado en la arquitectura tradicional ecijana y que ha ido paulatinamente perdiendo valor frente a esa “arquitectura típica ecijana” de la que tanto gusta hablar a los puristas.

Dentro de este apartado encontramos:

1. **Casa del Gremio de la Seda**. Este edificio se corresponde con un inmueble de carácter corporativo que perteneció al Gremio de la Seda y su entidad arquitectónica y decorativa nos hablan por sí mismas de la importancia que en Écija tuvo este gremio de profesionales encargados de la manufactura de la seda.

El edificio se estructura en cuatro plantas que en su ascensión pasan de paramentos murarios sin vanos, realizados en ladrillo visto, a paramentos con balcones cada vez más horadados, destinándose con toda posibilidad la planta baja a tienda y acceso al edificio.

Las dos plantas superiores son similares a la estructura de los miradores de Peñaflor y Benamejí, situados en la lindera Plaza Mayor. Se estructuran a base de arcos de medio punto con decoración en la clave que campean sobre columnas. Tanto la cornisa como los balcones centrales de las dos plantas superiores se resuelven en espaciosos guardapolvos que conservan parte de la espléndida decoración pictórica realizada a base de elementos florales, rocallas y motivos vegetales y frutales. (Lám. nº 42)

La restauración y rehabilitación del edificio corrió a cargo de la familia Valverde Laborde, bajo la dirección del Arquitecto Francisco Segura Valverde, encargándose de las pinturas murales la Empresa Pinlesan, cuya ejecución puso en manos de Francisco Núñez Márquez quien contó con la colaboración de Plácido Tamarit Campuzano y Jesús García Carrillo, obras que finalizaron durante el 2005²³.

²³ La Asociación de Amigos de Écija concedió a esta intervención el premio Defensa del Patrimonio 2005.

La decoración que se conserva en la actualidad la hemos detectado en:

a.- Guardapolvos de los balcones. Son guardapolvos divididos en tramos por semiarcos fajones entre los que se dispone una arista. La decoración se estructura en torno al juego de rocallas rojas y azules con fondos ocres dorados, entre las que se entremezclan elementos florales y vegetales, así como jarrones que portan flores. En los semiarcos se disponen guirnaldas vegetales con limones. Esta decoración se repite en los dos guardapolvos superiores, con la excepción que en el segundo se dispone en el eje central un gran cesto de mimbre que porta flores y en el superior un gran mascarón que emerge de rocallas azules.

b.- Intradós de los arcos. La primera planta carece de arcos, solo presenta un vano decorado por un bastidor de orejeras con decoración de rocallas. En la segunda planta, los siete vanos en forma de arcos de medio punto decoran su intradós con una guirnalda de elementos florales acompañados de limones, reservando el arco central para una decoración más exquisita y refinada ya que la decoración floral parte de sendos jarrones laterales para unirse en el centro del intradós del arco. La decoración de los vanos de la tercera planta es menos complicada que la inferior, se compone de guirnaldas con elementos florales, todo en azul, amarillo y rojo.

c.- Inscripción en el friso de la puerta de acceso. La portada de acceso es muy simple. Según Hernández Díaz, Sancho Corbacho y Collantes de Terán, este edificio “*debió de tener una entrada de carácter monumental, hoy desaparecida casi en su totalidad*”²⁴. Por ello el inmueble carece de portada monumental, sobre el vano de acceso se conserva la siguiente inscripción: *Regina Sacratissi – ANO DE 1782*. (Lám. nº 43)

2. Guardapolvo del **Palacio del Marqués de las Cuevas del Becerro**. Hasta hace unos años se presentaba en casi su totalidad encalado en blanco, apareciendo en el frente a la calle Almonas tres pequeños rosetones que mostraban cestos de mimbre que portaban flores y frutos con amplia gama de colores. Hoy día el conjunto ha sido pintado en tonos albero claro, enmarcando los vanos superiores en almagra. Tras esta intervención ha desaparecido uno de los tondos o decoraciones, quedando solo dos.

3. Guardapolvo de la **casa en calle Mayor nº 36**. Es un voladizo partido en dos alojando en el centro el escudo de la familia. Éste se flanquea por dos canastos de flores que a su vez se enmarcan por una cenefa o cadeneta bicolor, en rojo y azul. (Lám. nº 44)

4. Guardapolvo de **casa en calle Luna nº 3**. Muy repintado y casi perdido en la actualidad, solo presentaba unas flores en azul, albero sobre fondo ocre, en la parte superior izquierda.

5. **Casa en calle Fernández Pintado nº 3**. Esta casa ha permanecido recubierta de cal durante muchos años, siendo suprimida en la década de los 70-80, por lo que en la actualidad presenta sus paramentos en ladrillo visto. En la actualidad solo se aprecian restos de flores sobre fondo ocre amarillo en las partes bajas de la cornisa que remata la puerta principal y en la cornisa de remate que da paso al tejado.

6. **Cúpulas del convento de San Pablo y Santo Domingo**. Decoración pictórica de veneras y rocallas así como el escudo de la orden de Santo Domingo en el exterior de la cúpula de camarín de Santo Domingo de Guzmán penitente, así como en el camarín del retablo mayor. (Lám. nº 45)

7. También encontramos decoración de rocallas en el interior del frontón partido que remata la **fuelle del Matadero**. Una obra pública muy decorada en su momento, tal vez porque esa era la entrada desde Sevilla a la ciudad.

²⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia ...* Ob. Cit, p. 242.

8. El actual **Hotel Palacio de los Granados**, se encuentra situado en la calle Emilio Castelar nº 42. Se trata de un edificio del siglo XVIII, que perteneció al Marqués de Lises, cerrado durante más de 60 años. La restauración del Palacio fue realizada por el dueño/arquitecto Pablo Ojeda y su equipo²⁵. (Lám. nº 46)

En esta restauración se modificaron sustancialmente las pinturas murales que decoraban el antepecho que recorre la segunda planta del edificio, pasando de tener un aire neoclásico y decimonónico a casi copiar la decoración de la casa del gremio de la Seda, alterando sus colores y fisonomía paramental con alternancia del tapial en blanco y el ladrillo en rojo para pasar a cambiar el rojo del ladrillo por su color natural. (Lám. nº 47)

9. Por último mencionar la desaparición de casas solariegas e importantes en la ciudad, como por ejemplo la situada en la **calle Santa Ángela de la Cruz**, justo frente al palacio de los Aguilar. El guardapolvo presentaba una abundante decoración floral, vegetal y figurativa, de la que solo nos queda el siguiente documento gráfico hallado en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (Madrid). (Lám. nº 48)

b. Decoración figurativa

Las composiciones figurativas son sin embargo más escasas decorando algunos voladizos o guardapolvos como el de la **casa en calle Mayor nº 60** que se caracteriza por mostrar dos figuras a modo de puttis tenantes sobre guirnaldas de florales y vegetales sosteniendo sobre sus cabezas un cesto de mimbre con igual adorno floral, ambos flanquean un pedestal sobre el que se asienta un jarrón dorado a modo de crátera de cuya boca emerge un ramo de flores variadas. (Lám. nº 49)

También presentan decoración figurativa el Mirador de Benamejí y el Palacio de Peñaflor, de los que ya hemos tratado con anterioridad, así como la casa desaparecida de la calle Santa Ángela de la Cruz.

Por último la portada manuelina del exconvento de San José, vulgo de Las Teresas, presenta en los tres vanos cegados pintura mural decorativa. Destaca en vano central la figura de San José y en los laterales el escudo de las carmelitas descalzas²⁶.

3.- DECORANDO FRISOS Y CORNISAS.

Otra forma de decorar y de aplicar color es la de utilizar dos o más colores en la distribución de las fachadas, unos para los paramentos lisos, otro para los elementos sustentantes verticales y otro para los horizontales. Dentro de este sistema encontramos una serie de ejemplos en los que además se incluye en el friso del entablamento que corona la puerta principal del edificio, una inscripción. Por regla general la inscripción es de carácter religioso y suele contener el año de construcción o de renovación estética del edificio.

En portadas de algunas iglesias de conventos se alterna el rojo para la portada y el blanco o crema para los paramentos como la Merced Calzada, El Carmen Calzado, Las Marroquies, Hospitalito, etc.

a. Decoración con inscripciones en frisos y portadas

En cuanto a la decoración de frisos y portadas con inscripciones encontramos:

²⁵ <http://www.calidadterritorial.es/noticias/217> (Consulta realizada en 25 de octubre de 2015).

²⁶ MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada: *Sor Juana de la Santísima Trinidad, Duquesa de Béjar, fundadora del convento de carmelitas Descalzas de Écija*, Sevilla, 2006, p. 50.

1. Palacio de Benamejí: la inscripción recorre la totalidad del friso superior de la fachada principal. Comenzando por la torre izquierda según miramos la portada de acceso al palacio: AVE MARÍA GRATIA PLENA / SANTUS DEUS SANTUS FORTIS / SANTUS INMORTALIS / MISERERE NOBIS / AVE MARÍA GRATIA PLENA (PORTADA PRINCIPAL) AVE MARÍA GRATIA PLENA / SANTUS DEUS SANTUS FORTIS / SANTUS INMORTALIS / MISERERE NOBIS / AVE MARÍA GRATIA PLENA²⁷.

2. Mirador de Benamejí: SANTO DIOS, SANTO FUERTE, SANTO INMORTAL, LIBRANOS SEÑOR DE TODO MAL. El frente que da a la calle Cintería es totalmente ilegible.

3. Portada de acceso de la iglesia de Santa María de la Asunción: ASSUMPTA EST MARÍA INCOELUM

4. Gremio de la Seda: *Regina Sacratissi – AÑO DE 1782.*

5. Casa en calle Merinos nº 30: AÑO DE 1800. Al centro: SANTO DIOS SANTO FUERTE SANTO INMORTAL / LIBRANOS DE TODO MAL.

6. Casa en calle Comedias nº 16: AVE MARIA PURICIMA AÑO DE 1779.

7. Parte superior de los muros del Sagrario de la iglesia de San Juan Bautista: MAIOR-INTER-NATOS-MULIERUN-PROPIETAE Iº ANNAE.

8. Puerta trasera de San Juan: HAEC EST DOMUS DEI ET PORTA COELI²⁸.

9. Casa en calle Bodegas nº 2: AÑO DE-AVE MARIA SIN PECADO-1775²⁹.

10. Calle calzada nº 26: J. H. S. M. JOSEP³⁰.

11. Calle Virgen de la Piedad nº 6: AÑO DE 1754, acompañado de decoración geométrica y floral.

12. Calle Cintería nº 16 accesoria: SANTO DIOS, SANTO FUERTE, SANTO INMORTAL LIBRANOS SEÑOR DE TODO MAL.

13. Calle Espada nº 9: AÑO DE / FUE CONCEBIDA (anagrama de María) SIN PECADO ORIGINAL / 1734(35)? La O de original, cuenta con un rostro en su interior, a modo de una luna llena.

14. Calle Juan de Angulo nº 45: En el friso del remate de la portada presenta la siguiente inscripción: AVE MARÍA PURÍSIMA SIN PECADO CONCEBIDA.

15. Calle Palomar de Capuchinos nº 12, o Santa Ángela de la Cruz: AVE MARÍA GRATIA PLENA.

16. Calle Santa Ángela de la Cruz nº 7: ALABADO SEA EL SANTÍSIMO SACRAMENTO (anagrama de María) Y LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE MARÍA sin pecado concebida 1698.

17. Calle Calzada nº 36: AVE MARIA GRATIA PLENA (entre dos jarras con azucenas).

²⁷ MARTÍN SANJUAN, Fernando: *Palacio de Benamejí de Écija (1750-1999)*, Écija, 2000, Planos nº 5 y 7.

²⁸ MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada: *Manifestaciones de la religiosidad popular en el callejero ecijano*, Écija, 1993, p. 51.

²⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia ...* Ob. Cit, p. 242.

³⁰ *Ibidem*.

4.- DECORANDO PORTADAS. MARMOREADOS

Otra técnica muy utilizada es la decoración final con imitación de mármoles, llamada marmoreados o marmoleados. Esta técnica se ha conservado hasta fecha relativamente reciente solo en dos portadas, pero tras ser restauradas, ha desaparecido todo vestigio de imitación a mármol.

Esta técnica se hizo muy frecuente a mediados del siglo XVIII, con las recomendaciones establecidas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su vuelta al mundo clásico y la economía de utilizar una técnica barata.

Los ejemplos los observamos en fotografías conservadas en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla: se trata de la portada del convento de Los Descalzos y la del convento de San Antonio de Padua. (Lám. nº 50)

No descartamos la posibilidad de que otras portadas realizadas en ladrillo aplantillado, como el caso del convento de La Merced o del Carmen, su tratamiento final estuviese realizado a base de marmoreados, pero sucesivos repintes y restauraciones han suprimido todo vestigio de la utilización de esta técnica.

5.- EN EL INTERIOR Y EXTERIOR DE CAPILLAS Y RETABLOS CALLEJEROS

Capilla Virgen de Belén: Situada junto a la denominada puerta de Estepa y sobre un lienzo de muralla, se encuentra una capilla dedicada a la Virgen de Belén. Es de grandes proporciones y simula un gran balcón embutido en la muralla que alberga sobre una mesa de altar, adosada al testero, un lienzo de tela de lino de trama gruesa y tupida pintado al óleo. La composición está formada por un coro de ángeles que, en su vuelo, portan flores y, a su vez, corren una cortina que deja ver, como tema central, a la Virgen dándole el pecho al Niño Jesús. El lienzo se encuentra protegido por un cierre acristalado al que se adosan varias hojas de madera, a modo de políptico, cuya finalidad es la de proteger al cuadro ante las inclemencias del tiempo. (Lám. nº 51)

La capilla estuvo rematada por un antepecho mixtilíneo, desmantelado en 1.896 por su estado ruinoso. En 1908 se llevará a cabo una reforma financiada por los señores de Albornoz, que le darán el aspecto que actualmente conserva: techumbre de tejas planas a un frente, dejando ver en su interior las vigas de madera que la sostienen. En 1984 la restauración del lienzo fue encargada a Rocío Campos y María José Robina³¹.

A principios de 2007 la capilla fue consolidada y restaurada, siendo las obras promovidas por el Ayuntamiento de Écija y financiadas por la Consejería de Turismo, Comercio y Deporte de la Junta de Andalucía, proyecto dirigido por el Arquitecto Fernando J. Beviá González y ejecutado por la Empresa CLAR. (Lám. nº 52)

En la intervención se recuperaron las pinturas murales y esgrafiados que decoraban las paredes interiores de la capilla, sobre fondo celeste se repite el mismo elemento decorativo: la flor de lis pintada en amarillo. El cuadro central ha sido despojado del cierre de cristales y de los portalones laterales abatibles, siendo sustituidos por una plancha transparente. (Lám. nº 53)

En la actualidad y habiendo transcurrido apenas 10 años, se encuentra en deplorable estado de conservación.

Capilla de la Virgen del Valle: Situada sobre los restos de muralla de la antigua Puerta de las Cadenas, que comunicaba el Alcázar con la ciudad, encontramos una capilla dedicada

³¹ MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada: *Manifestaciones de la religiosidad popular ...* Ob. Cit., p. 39-40.

a Nuestra Señora del Valle. El 28 de enero de 1726, el Cabildo leyó una declaración realizada por el maestro mayor de obras José Páez de Carmona que dijo haber reconocido el sitio donde se pretende hacer la capilla de Nuestra Señora del Valle, situada a la salida del arco de San Gil, “en lo que no hay embarazo respecto de no ser de más de tres varas y media en cuadro, lo que se toma de la plazuela quedando bastante sitio para el comercio”; la ciudad acordó conceder la licencia para la construcción de dicha capilla siempre y cuando se encuentre presente el maestro mayor de obras en el momento de tomar las medidas. (Lám. nº 54)

Desde el punto de vista arquitectónico es la más notable de las que se conservan: en su interior presenta una cúpula sobre pechinas que cubre el espacio donde se encuentra el retablo y la mesa de altar. El retablo es de madera tallada y dorada de estilo rococó, rematado por un arco trilobulado, bajo el cual se aloja un lienzo, restaurado recientemente, que representa a la patrona de la ciudad sostenida por un pedestal de ángeles sobre un fondo de arquitectura fingida.

Se comunica al exterior por un arco de medio punto guarnecido por una reja sin interés artístico. Dicho arco está flanqueado por dos pilastras que parten de sendos pinjantes, sobre las que corre un friso rematado por un antepecho mixtilíneo de cuyos extremos surgen remates piramidales.

A principios de 2007, la capilla fue consolidada y restaurada. Las obras fueron promovidas por el Ayuntamiento de Écija y financiadas por la Consejería de Turismo, Comercio y Deporte de la Junta de Andalucía. El proyecto fue dirigido por el Arquitecto Fernando J. Beviá González, recuperándose las pinturas murales y esgrafiados que decoraban su fachada, así como el anagrama de María del antepecho, todo ello pintado en tonos ocres y anaranjados, junto a la inscripción del friso en el que descansa el antepecho, en la que se lee: EXECUTOSE ESTA OBRA POR LOS ALBASEAS DE DON FRAN / CISCO ALVERTO NUÑES DIRECTOR GENERAL DE JARSIAS POR SM³². (Lám. nº 55)

Capilla de Jesús sin Soga: En la antigua calle Odrería, actualmente Jesús sin Soga, se conserva, adosada a los muros de la Iglesia de Santa Bárbara, una capilla que da nombre a la calle, en la que se venera un lienzo de grandes dimensiones que representa la imagen de un Nazareno, siendo el ejemplo más claro de capilla abierta a nivel del suelo existente en nuestra ciudad. Esta capilla está estrechamente relacionada con una leyenda local titulada “*Jesús sin soga*”.

Las primeras noticias referentes a esta capilla se remontan al 8 de Junio de 1618, referentes a la realización de un velo de lienzo y el cierre de la misma con una baranda de madera. Exteriormente presenta un gran arco cerrado por una cancela de hierro con balaustres muy sobria que ostenta en la parte superior, como única decoración tres anagramas, una gran corona y una inscripción que dice: “ME FECIT EL AÑO DE 1.769”.

El interior, también muy sobrio, estaba formado por un banco de altar y sobre éste y embutido en la pared, un gran lienzo con una pintura de Jesús sin Soga, protegido por dos puertas de madera en cuyo interior presenta decoración de roleos vegetales y cuatro tondos en cada una de ellas, representando en la hoja izquierda a San Francisco de Padua, la Virgen del Rosario, San Francisco de Asís y un Santo sin determinar ya que ha perdido el atributo; en el lado opuesto San Cristóbal, María Magdalena penitente, Santa Bárbara y San Pablo. En los laterales del cuadro y enfrentadas, dos puertas de pequeñas dimensiones coronadas por unas orejeras mixtilíneas.

En la década de 1980 el cuadro fue restaurado por María Ugarte Monasterio y Carmen Suárez Ávila, y la capilla por iniciativa de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús sin Soga, según reza el azulejo conmemorativo, el 2 de marzo de 1997.

³² Producto Web realizado por el centro de Documentación y Estudios del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico: “Écija: una ciudad bajo el signo de la arquitectura”. <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C07/imagenes/0706CapillaBelen/masInfo.html> (Consulta realizada el 15 de noviembre de 2016).

Esta capilla junto a la historia milagrosa están imbricadas y arraigadas en la más profunda tradición local y se mantiene viva en la memoria popular de Écija. Para proteger la obra artística y la práctica de una costumbre que prevalece en la ciudadanía, se determinó en el 2007 encargar una réplica del cuadro a los artífices José Luis Jiménez Sánchez-Malo e Inmaculada Jiménez, así como llevar a cabo la restauración del lienzo original. El nuevo cuadro fue presentado por la Asociación de Amigos de Écija el 4 de noviembre de ese mismo año³³.

Retablo callejero de la Exaltación de la Cruz: En el muro de fachada del Convento de San José de Carmelitas Descalzas en la calle del Conde, encontramos una hornacina avenurada guarnecida por tejeroz y protegida por un pequeño balconcillo, que alberga una cruz de madera que destaca sobre un fondo realizado al temple en el que se representa un rompimiento de gloria con cabezas de querubines.

Creemos que el origen de este retablo callejero puede entroncar con la edificación de la iglesia del convento, fechándose en torno a 1655, cumpliendo el objetivo de sacralizar un edificio que exteriormente refleja con su fachada monumental un palacio. Aunque ha sufrido numerosas remodelaciones, en la restauración llevada a cabo en el 2005 por el restaurador Pablo O'Neil, obra financiada por la Consejería de Turismo, Comercio y Deporte de la Junta de Andalucía a iniciativa de la Asociación de Amigos de Écija, el retablo recuperó su aspecto original, inaugurándose la restauración el domingo 5 de junio de 2005³⁴.

Retablo callejero Exaltación de la Eucaristía: A principios del siglo XVIII se contabilizaban en Écija un total diez Hermandades constituidas con el nombre de "*Hermandad del Santísimo Sacramento*". En su mayoría estas hermandades se constituyeron en el siglo XVII, como consecuencia de la soberanía de la Iglesia Católica frente a la herejía protestante, adoptando así el triunfo de la Eucaristía. Esta iconografía queda perfectamente reflejada en el retablo existente en el muro exterior de la nave del Evangelio del convento de San Pablo y Santo Domingo, lindero con la calle Almonas.

En él se representa, utilizando la técnica de pintura al fresco, una custodia dorada sobre fondo azul, enmarcada por una rocalla rojiza lobulada. Su estructura es muy simple: un pequeño tejeroz de madera, actualmente desaparecido, y dos tableros que protegen sus laterales, de los que sólo se conserva el del lado derecho. Debió poseer una inscripción en la parte inferior, hoy día ilegible, apreciándose en el ángulo inferior derecho "17[...]". Debido a la rocalla que envuelve la custodia podemos situarlo en la segunda mitad del siglo XVIII, concretamente paralelo a la construcción de la Capilla de la Virgen del Rosario, concluida en 1761³⁵.

Retablo callejero Virgen de Valvanera: Quizás el ejemplo más representativo de esta serie es el retablo de la Virgen de Valvanera, patrona de Logroño, que se encuentra situado en la fachada principal de la casa-palacio del Marqués de Santaella o Conde de Puerto Hermoso, en la calle Ignacio de Soto número 8.

En el retablo destaca la sobriedad de líneas compositivas contrastando con la exuberancia barroca de la decoración pictórica, que llegó a formar un gran tapiz de roleos vegetales que rodeaba la hornacina. Pero poco a poco esta decoración se ha ido perdiendo, conservándose en la actualidad exclusivamente en el interior del vano, enmarcando un lienzo que representa

³³ RODRÍGUEZ OLIVA, M^a del Carmen y MARTÍN PRADAS, Antonio: "Acontecimientos naturales y sobrenaturales en el Arte ecijano", en Actas de las XII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija. Acontecimientos naturales y sobrenaturales en la ciudad de Écija, Écija, 2014, p. 202-204.

³⁴ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C07/imagenes/0710ExaltaciondelaCruz/masInfo.html> (Consulta realizada el 19 de noviembre de 2015).

³⁵ MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada: *Manifestaciones de la religiosidad popular...* Ob. Cit., p. 60-61.

a la Virgen sentada con el Niño en el regazo sobre un fondo paisajístico en el que predominan los árboles³⁶.

CONCLUSIONES

Tanto los revocos como el color de la arquitectura son los elementos más efímeros de todo Conjunto Histórico, no solo por su deterioro sino por estar sujeto a la evolución histórica de las modas, del gusto, que pueden alterar su entonación y significado en sucesivas actuaciones.

Siendo el color un elemento determinante de la escena urbana, una dimensión esencial de la arquitectura de nuestro casco histórico, se hace imprescindible la realización de encuestas cromáticas, cuantificando la cantidad y calidad de cada color, para que la exigencia expresada en la normativa que se produzca tras estos estudios esté basada en datos objetivos.

La recuperación de conjuntos históricos es una de las demandas más perentorias que exige el actual orden social. Su debate en estamentos culturales y políticos se debe traducir en estudios históricos, planeamientos, normativas y acciones en su defensa y conservación.

La ciudad es un organismo vivo, que muda constantemente de piel. Plantear, desear y divulgar el Patrimonio Arquitectónico de Écija como ciudad blanca es una visión sesgada y manipulada de la realidad.

Es necesario que las instituciones públicas y privadas tomen conciencia de la recuperación y puesta en valor de este tipo de bienes, vigilando directamente su recuperación para que se realice siguiendo los criterios de restauración que establece la Ley de Patrimonio Histórico español, la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía y las recomendaciones de las cartas internacionales de restauración. Así evitaremos cambios bruscos e inventos nuevos como los que se han dado en la restauración de los antepechos de los balcones de la Casa del Gremio de la Seda, o el invento y nueva creación de los antepechos del balcón del Palacio de los Granados.

La recuperación de este patrimonio puede incentivar la atracción turística, aunque no es suficiente con recuperar y restaurar para después abandonar. Este tipo de pinturas necesita de un seguimiento continuado, de lo contrario en varios años volverá a degradarse como ha sucedido con la capilla de Belén en la calle Arco de Belén, actualmente apuntalada.

Por otro lado este artículo puede servir a las Administraciones competentes como una guía aproximada de las casas que aún conservan policromía en sus fachadas y que deben ser protegidas para que no se atenten contra ellas. De esta forma evitaremos casos como por ejemplo el de la Calle Mayor, obras llevadas a cabo por iniciativa pública, donde las pinturas murales subyacentes bajo la cal fueron picadas, desapareciendo para las futuras generaciones y privando a la ciudadanía de un bien que nos pertenece a todos.

Para concluir, hemos de recordar el producto multimedia titulado: *“Écija: una ciudad bajo el signo de la arquitectura”*, trabajo que fue realizado por el Centro de Documentación y Estudios del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), y en el que participamos directamente los autores del presente trabajo de investigación. La primera versión de este producto se difundió en CD-Rom, con la revista PH nº 38, donde se incluyó además un artículo realizado por los autores principales. La segunda versión de este producto multimedia se encuentra alojado en la web de esta institución: <http://www.iaph.es/ecija/index2.html>.

En este producto se realizó una división muy acertada, de varios itinerarios que se podrían realizar en Écija desde el punto de vista turístico y cultural, ofreciendo una información detallada a la vez que se acompañaba de fotografías históricas y actuales.

³⁶ *Ibíd.*, p. 55-56.

Entre los recorridos contamos con dos relacionados directamente con las pinturas murales en los edificios ecijanos:

El color en la arquitectura

Devociones en la calle

Estos recorridos fueron insertados en el producto web de forma intencionada por Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez con la finalidad de conservar y preservar aquellas pinturas murales y retablos callejeros que aún se conservan, dejando testimonio de ello no solo a nivel autonómico sino a nivel mundial. Pero parece que de poco ha servido ya que se siguen cambiando advocaciones a los retablos como el caso del de la calle del Carmen, y se siguen picando y transformando pinturas murales en pinturas idílicas que no existían con anterioridad.

El primero de ellos hace un recorrido por los siguientes inmuebles:

Calle Carreras nº 28

Capilla Virgen de Belén

Capilla de Nuestra Señora del Valle

Capilla de Nuestra Señora de Belén

Carnicerías reales

Casa del Gremio de la Lana

Casa del Gremio de la Seda

Casa del poeta Garci Sánchez de Badajoz

Casa en Calle de la Merced nº 19

Casa en Calle de la Puente

Casa en Calle Fernández Pintado nº 4

Casa en Calle Luna nº 2

Casa en Calle Mayor nº 36

Casa en Calle Mayor nº 45

Casa en Calle Mayor nº 60

Casa en calle Morería (desaparecida)

Casa en Calle Virgen de la Piedad

Casa en calle Zayas nº 1

Casa en Plaza de Puerta Cerrada nº 4-A

Casa en Plaza de Santa María nº 3.

Casa-Palacio de los Aguilar

Casa-Palacio de los Granados

Casa-Palacio del Marqués de Villaverde de San Isidro

Fuente de la Plaza del Matadero

Hospital de San Pedro, San Pablo y San Juan de Dios

Iglesia de la Limpia Concepción de Nuestra Señora (Los Descalzos)

Iglesia de San Juan Bautista

Iglesia de San Pablo y Santo Domingo

Iglesia de Santa María de la Asunción

La Cilla

Mirador del Marqués de Benamejí

Palacio de los marqueses de Peñaflores y Cortes de Graena
Palacio del Conde de Valhermoso de Cárdenas
Palacio del Marqués de Benamejí o Condes de Valverde
Palacio del Marqués de las Cuevas del Becerro
Palacio del Marqués de Santa Ella o Condes de Puerto Hermoso
Portada del Convento de San Antonio de Padua (San Francisco)

Estos edificios forman parte de este artículo, aunque más desarrollado y con más información, y se completan con algunos retablos callejeros incluidos en "Devociones en la Calle", algunos de los cuales presentan pinturas murales en su interior o exterior, como son:

Retablo de la Soledad (Desaparecido)
Camarín de la Virgen del Valle
Camarín de Nuestra Señora del Rosario
Capilla de Jesús sin Soga
Capilla de la Sagrada Familia
Capilla Virgen de Belén
Capilla de Nuestra Señora del Valle
Retablo callejero de Jesús abrazado a la Cruz
Retablo callejero de Jesús con la Cruz a cuestas (Cilla)
Retablo callejero de Jesús Nazareno (San Juan)
Retablo callejero de la Exaltación de la Cruz
Retablo callejero de la Exaltación de la Eucaristía
Retablo callejero de la Virgen de la Soledad (Almenara)
Retablo callejero de la Virgen de los Reyes y San Fernando
Retablo callejero de la Virgen de Valvanera
Retablo callejero de la Virgen de la Soledad (Sor Ángela)
Retablo callejero de San Judas Tadeo
Retablo callejero de San Rafael
Retablo callejero de Santiago
Retablo callejero del Cristo de la Sangre
Retablo callejero del Cristo de San Gil
Retablo callejero del Ecce Homo
Retablo de la Virgen del Valle en Calle Parteras
Triunfo de la Virgen del Valle
Triunfo de San Pablo Apóstol

LÁMINAS



Lám. 1. Esquina de sillares de piedra de la Casa del Poeta Garcí Sánchez de Badajoz.
Fotografía: Inmaculada Carrasco Gómez (ICG).



Lám. 2. Calle Arcipreste Aparicio, lateral del Palacio de Valhermoso.
Fotografía: Antonio Martín Pradas (AMP).



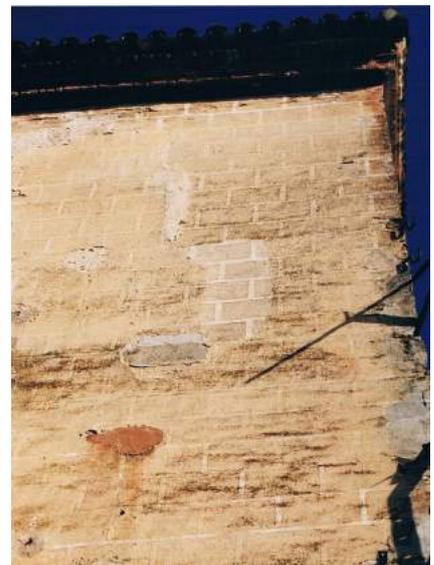
Lám. 3. Calle Cintería. Palacio de los marqueses de Villaverde de San Isidro. AMP.



Lám. 4. Casa de Servicio del Palacio de Peñafior, esquina calle Virgen de la Piedad. AMP.



Lám. 5. Esgrafiados de la casa del Poeta Garcí Sánchez de Badajoz. Frente a Santo Domingo. Desaparecidos. AMP.



Lám. 6. Esgrafiados de sillares en el lateral de la iglesia de Los Descalzos. AMP.



Lám. 7. Esgrafiados de los paramentos tras una primera intervención en el lateral de la iglesia de los Descalzos. AMP.



Lám. 8. Estado actual tras la restauración. Se aprecia que los esgrafiados han desaparecido. ICG.



Lám. 9. Esgrafiados de sillares aparecidos en la casa nº 25 de la calle Merinos. ICG.



Lám. 10. Imitación de ladrillos en calle de La Marquesa nº 10. Fotografía: Gerardo García León.



Lám. 11. Imitación de ladrillos en casa nº 42 de la calle del Carmen. AMP.



Lám. 12. Imitación de tapial y ladrillo en casa nº 13 de la calle José Canalejas. AMP.



Lám. 13. Casa del Gremio de la Lana con desprendimientos en 2015. AMP.



Lám. 14. Detalle del estado de las pinturas murales de la Casa del Gremio de la Lana en 2014. AMP



Lám. 15. Casa del Gremio de la Lana tras su restauración. Octubre 2016. ICG.



Lám. 16. Detalle del balcón y guardapolvo de la Casa del Gremio de la Lana tras su restauración. Octubre 2016. ICG.



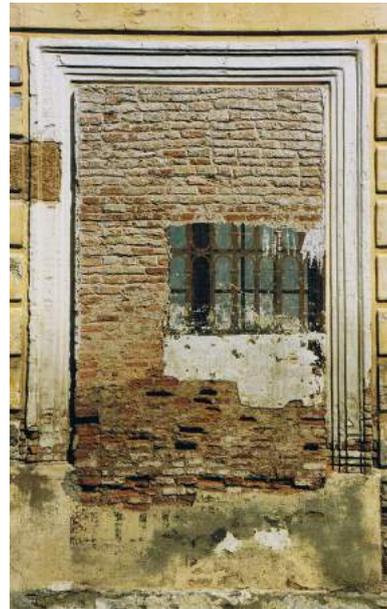
Lám. 17. Exterior de la iglesia de Los Descalzos antes de su restauración. AMP.



Lám. 18. Exterior de la iglesia de Los Descalzos tras su restauración. 7 de noviembre de 2010. AMP.



Lám. 19. Detalle de la ventana que remata la portada de la iglesia de Los Descalzos tras su restauración. AMP.



Lám. 20. Trampantojo de una ventana en el Palacio de Valhermoso. Aproximadamente en 2007. AMP



Lám. 21. Ventana pintada del Palacio de Valhermoso tras su restauración. 3 de octubre de 2015. ICG.



Lám. 22. Vista general de La Cilla. 15 de marzo de 2001. AMP.



Lám. 23. Inicio del proceso de rehabilitación y restauración de La Cilla. 1 de enero de 2002. AMP.



Lám. 24. Detalles de una de las pinturas de imitación a vanos tras la restauración de la fachada de La Cilla. 10 de octubre de 2015. ICG.



Lám. 25. Detalle del lateral del edificio de La Cilla tras su restauración. 6 de junio de 2010. ICG.



Lám. 26. Restos de pinturas murales en la casa nº 9ª de la Plaza de Santa María. 14 de mayo de 2002. ICG.



Lám. 27. Casa en Calle Morería. Se aprecian pinturas murales imitando arquitecturas. Desaparecida. AMP.



Lám. 28. Casa en Calle Morería. Se aprecian pinturas murales imitando arquitecturas. Desaparecida. AMP.



Lám. 29. Fachada de las Carnicerías reales. 27 de marzo de 2001. AMP.



Lám. 30. Fachada de las Carnicerías reales tras su restauración. 7 de noviembre de 2010. ICG.



Lám. 31. Fachada del antiguo Hospital de San Pedro, San Pablo y San Juan de Dios, con restos de pinturas murales. 1 de junio de 2003. AMP.



Lám. 32. Detalle. 1 de junio de 2003. AMP.



Lám. 33. Estado actual. Las pinturas murales han desaparecido. 24 de octubre de 2015. ICG.



Lám. 34. Vista general de la fachada del Palacio de Peñaflor. AMP.



Lám. 35. Imitación de ventanas de la planta baja. AMP.



Lám. 36. Detalle del cuerpo superior y guardapolvo del balcón. AMP.



Lám. 37. *Detalle del cuerpo superior. AMP.*



Lám. 38. *Mirador de los marqueses de Benamejí. ICG.*



Lám. 39. *Detalle de los arcos de uno de los cuerpos superiores. AMP.*



Lám. 40. *Detalle de la decoración de la segunda planta. AMP.*



Lám. 41. *Escena pastoril en calle Cintería. ICG.*



Lám. 42. *Guardapolvos de los balcones de la casa del gremio de la Seda antes de su restauración. 15 de marzo de 2001. ICG.*



Lám. 43. Estado actual tras su restauración. ICG.



Lám. 44. Guardapolvo de la casa de la calle Mayor nº 36. AMP.



Lám. 45. Exterior de la cúpula del camarín de Santo Domingo de la iglesia del convento de San Pablo y Santo Domingo. AMP.

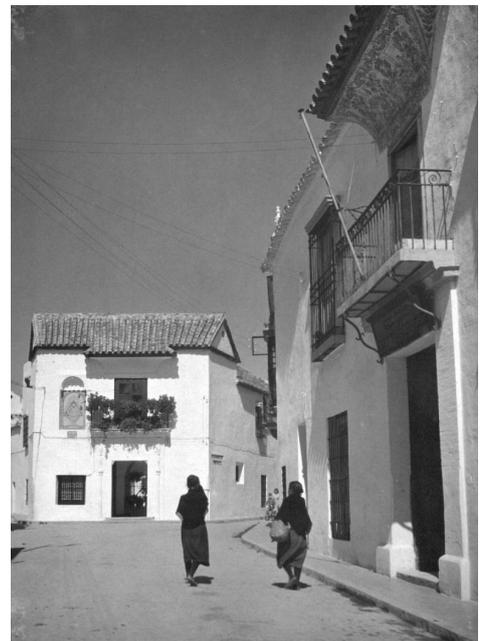


Lám. 46. Palacio de los Granados, antes de su restauración. AMP.



Lám. 47. Detalle del guardapolvo del balcón, tras su intervención. No tiene nada que ver con lo que había. ICG.

Lám. 48. Casa en calle Santa Ángela de la Cruz, frente al Palacio de los Aguilar. Hoy día desaparecida. Se aprecian pinturas en el guardapolvo del balcón. Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (Madrid).





Lám. 49. Guardapolvo del balcón de la casa en calle Mayor nº 60. ICG.



Lám. 50. Portada marmoreada de la iglesia del convento de San Antonio de Padua, vulgo de San Francisco. Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.



Lám. 51. Capilla de la Virgen de Belén en la Puerta de Estepa. 13 de marzo de 2001. AMP.



Lám. 52. Capilla de la Virgen de Belén en la Puerta de Estepa tras su restauración. 21 de septiembre de 2013. ICG.



Lám. 53. Detalle de las pinturas murales aparecidas. 21 de septiembre de 2013. ICG.



Lám. 54. Capilla de la Virgen del Valle en la calle de San Antonio. 14 de febrero de 2001. AMP.



Lám. 55. Capilla de la Virgen del Valle en la calle de San Antonio tras su restauración. 17 de octubre de 2014. ICG.

**UNA INTRODUCCIÓN A LA PINTURA MURAL EN LA
COLONIA AUGUSTA FIRMA ASTIGI**

**AN INTRODUCTION TO MURAL PAINTING IN
COLONIA AUGUSTA FIRMA ASTIGI**

Inmaculada Carrasco Gómez

Universidad Pablo de Olavide

Antonio Martín Pradas

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Alejandro Jiménez Hernández

Universidad Otto-Friedrich de Bamberg

RESUMEN

Presentamos en las siguientes líneas una breve panorámica sobre las técnicas, los procedimientos, los materiales y los programas decorativos de pintura mural romana que han ido viendo la luz a lo largo de los últimos años en Écija, procedentes de las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el casco urbano de la ciudad.

PALABRAS CLAVE

Pintura mural romana; *Colonia Augusta Firma Astigi*; Écija (Sevilla); urbanismo romano; arquitectura romana; decoración arquitectónica.

SUMMARY

In the following lines, we present a brief overview of the techniques, procedures, materials and decorative programs of Roman mural painting that have been seen in recent years in Écija, coming from the archaeological excavations carried out in the urban area of the city.

KEYWORDS

Roman mural painting; *Colonia Augusta Firma Astigi*; Écija (Seville); Roman urbanism; Roman architecture; Architectural decoration.

INTRODUCCIÓN

Para hacer una valoración general de la pintura mural romana conservada sobre el solar urbano de la *Colonia Augusta Firma Astigi*¹, hemos puesto al día la información procedentes de las numerosas intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en el yacimiento romano de Écija, tanto de los lienzos de pintura mural conservados *in situ* como aquellos en los que se ha abordado un estudio para la reconstrucción de los fragmentos aparecidos *in loco*, conservados en los almacenes del Museo Histórico Municipal de Écija². (vid. Tabla 1)

INTERVENCIONES ARQUEOLÓGICAS	Año	Ambiente	Localización
1. Plaza de Puerta Cerrada esq. San Juan Bosco	1984	Doméstico	In loco
2. Arahales	1985	Doméstico	In loco
3. Emilio Castelar 9	1985	Público	In loco
4. San Juan Bosco	1985	Doméstico	In loco
5. Cristo Confalón	1986	Doméstico	In loco
6. Plaza de Puerta Cerrada 9	1986	Doméstico	In loco
7. Secretario Armesto	1986	Doméstico	In loco
8. Almenillas	1987	Doméstico	In loco
9. Miguel de Cervantes 35 (antiguo)	1987	Doméstico	In loco
10. Merinos esq. Arquillos	1987	Doméstico	In situ
11. Giles y Rubio 16	1987	Doméstico	In loco
12. Barrera de Oñate 17	1988	Doméstico	In loco
13. Juan de Angulo 1	1988	Público	In loco
14. Miguel de Cervantes 33	1988-90	Doméstico	In loco
15. Platería 8	1988	Doméstico	In loco
16. Cestería esq. Cristo Confalón	1989	Funerario	In loco
17. José Canalejas 12	1989	Doméstico	In loco
18. Avendaño 18	1989	Doméstico	In loco
19. Miguel de Cervantes 26-28	1990	Doméstico	In loco
20. Ancha esq. Arahales	1990	Doméstico	In loco
21. Barrera de Oñate s/n	1990	Doméstico	In loco
22. Coronado 7	1990	Doméstico	In loco
23. Henchideros esq. Barquete	1990	Público	In loco

¹ La ciudad se emplaza en el fondo de un valle con ricos recursos agrícolas, en el cruce de la más importante vía terrestre, la Vía Augusta y un eje fluvial, el *Singilis*, navegable precisamente hasta *Astigi*, que permitía una rápida salida de productos como el aceite (Chic, 2005) y se destina, además, a asumir la capitalidad de uno de los cuatro conventos jurídicos de la Bética (Ordóñez, 1988, 27). Augusto proyecta así una ciudad de nueva planta, para el contingente poblacional que participó en la *deductio*, un colectivo de veteranos militares de origen itálico procedentes de las legiones II *Pansiana*, IV *Macedonica* y VI *Victrix*, siendo sus ciudadanos adscritos a la tribu *Papiria* (Ordóñez, 1988, 46 y ss.).

² Agradecemos a su Director Antonio Fernández Ugalde, poner a nuestra disposición los Inventarios de los materiales arqueológicos procedentes de las intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en la ciudad y custodiados en los almacenes de la Institución y a todos los trabajadores del Museo, en especial a Jesús Palacios, las facilidades para acceder a ellos.

24. Leonor 1	1990	Doméstico	In loco
25. Mármoles 11	1990	Público	In loco
26. La Marquesa (Edificio Telefónica)	1990	Doméstico	In loco
27. Merinos	1990	Doméstico	In loco
28. Almenillas esq. Del Conde 6	1991	Doméstico	In loco
29. Padilla 1 esq. Leonor	1991	Doméstico	In loco
30. Puerta Nueva esq. Carmona	1991	Doméstico	In loco
31. Rodríguez Marín esq. Córdoba	1991	Doméstico	In loco
32. Santiago 14	1991	Doméstico	In loco
33. Barquete 5	1991	Doméstico	In loco
34. Miguel de Cervantes esq. Mármoles y Mármoles 6	1992	Público	In loco
35. Padilla 6	1992	Doméstico	In loco
36. Sevilla 7-7A	1992	Doméstico	In loco
37. Merced 12	1993	Doméstico	In loco
38. San Marcos 9-9A	1993	Doméstico	In loco
39. Del Conde 8	1993	Doméstico	In loco
40. Cava 21-23	1994	Doméstico	In loco
41. Garcilaso	1996	Doméstico	In loco
42. Bodegas 5	2000	Doméstico	In loco
43. Teatro Municipal	2000	Doméstico	In loco
44. Virgen de la Piedad 16 esq. Regidor	2002	Público	In loco
45. Avendaño 7	2002	Doméstico	In loco
46. Emilio Castelar 5	2002	Público	In loco
47. Soterramiento de Contenedores	2003	Doméstico	In situ
48. Cava 29	2003	Doméstico	In loco
49. Bellidos 18	2003	Funerario	In loco
50. Plazuela de Santo Domingo 5 y 7	2004	Doméstico	In situ
51. Plaza de Puerta Cerrada 8 c/v Marchena	2004	Doméstico	In loco
52. Avendaño 21	2005	Doméstico	In loco
53. Cristo Confalón 3	2006	Doméstico	In loco
54. Santa Ángela 14 c/v Ancha 25-27	2008	Doméstico	In loco
55. Elvira 3 esq. Fernández Pintado 5	2010	Doméstico	In situ
56. Santa Cruz 4	2011	Doméstico	In loco
57. San Gregorio 10	2012	Funerario	In loco
58. Merced 19	2013	Doméstico	In loco
59. Miguel de Cervantes 35	1999-2006	Doméstico	In loco/In situ

Tabla 1. *Listado de Intervenciones arqueológicas con restos de pintura mural.*

Antes de abordar este estudio debemos tener en cuenta que, en época romana, tanto la obra arquitectónica como la escultórica, se pintaba de vivos colores, lo que viene a indicar que, aunque de valor secundario, la pintura fue un recurso profusamente utilizado³.

³ Sobre el significado del color como instrumento de transmisión visual de mensajes oficiales y su importancia en la construcción de un lenguaje simbólico, véase Sánchez, 2013. Muy ilustrativa en este sentido es también la lectura de Zanker (1992).

Astigi fue pues, como es hoy, una ciudad llena de color. De color eran sus murallas⁴ a decir de Muhammad bin Abd al-Munim Al-Himyar; de color eran los edificios públicos que combinaban mármoles de color procedentes de toda la cuenca mediterránea⁵; de color se pintaron también los fragmentos de decoración arquitectónica⁶, los pedestales con inscripciones honoríficas y las esculturas que engalanaban los espacios públicos de la ciudad hace 2000 años⁷.

De colores se llenaron también los interiores de las viviendas y contamos con innumerables ejemplos en suelos, paredes y techos. El mosaico y la pintura, a diferencia de la escultura o las tradiciones edilicias, son un importante indicador del grado de romanización y aculturación de la Bética, ya que, con una función exclusivamente decorativa, no contaba con tradición alguna entre las poblaciones indígenas prerromanas (López Monteagudo, 2010).

La pintura se convierte así en un fenómeno que nos habla de la influencia romana en el territorio, influjo que se intuye desde época muy temprana, en ambientes públicos y domésticos de la ciudad proyectada por Augusto hacia el año 23-22 a. C. (Ventura Villanueva, 2016, 26)⁸.

La investigación en el campo de la pintura mural romana en *Astigi* se ha caracterizado tradicionalmente por la falta de publicaciones, tanto de conjunto como de hallazgos específicos. Esto es debido, por una parte, al mal estado de conservación en que normalmente suelen aparecer estas pinturas (dificultándose en gran medida la investigación) y, por otra al rápido deterioro que frecuentemente sufren durante la excavación y tras su extracción. Es lógico si pensamos que la pintura, por su composición y exposición al aire libre, es la más perecedera de todas las artes (Fernández Díaz, 2010).

Por ello, en cuanto a la pintura mural romana astigitana, la investigación empieza y acaba con el estudio que la arqueóloga Araceli Muñoz llevó a cabo sobre un panel de pintura mural

⁴ Traemos a colación estas hermosas palabras de al-Himyari, extraídas de “*El libro del jardín fragante*”, dedicadas a las murallas romanas de *Astigi* (Trad. de Lévi-Provençal, 1938):

“Cuando Tarik-B-Ziyat se apoderó de ella,
la encontró dotada de un cinturón defensivo
formado por una doble línea de murallas,
una de piedra blanca, otra de piedra roja,
ambas de sólida construcción y hermosamente labradas”.

⁵ Mención especial merecen, por ejemplo, los materiales recuperados en el *forum adiectum* durante la excavación llevada a cabo en la calle Galindo nº 2. Precisamente a la *cella* del templo que presidía este espacio cultural se asocia un conjunto de fustes helicoidales estriados de más de 4 m de altura elaborados en *Giallo Antico*, mármol de procedencia tunecina (Buzón, 2009, 116).

⁶ El friso que alojaría las *litterae aureae* de la inscripción dedicatoria del templo del foro colonial (Ordoñez y García-Dils, 2013) conservaba, según las analíticas llevadas a cabo, restos de pintura en azul oscuro, color sobre el que destacaría la inscripción conmemorativa con piezas en bronce dorado (Portillo 2016, 33).

⁷ Los numerosos fragmentos escultóricos recuperados en el área foral de la colonia, algunos de ellos con restos de pintura como evidencian los estudios llevados a cabo en la Amazona herida (León, 2008), vinculan estas esculturas con talleres foráneos, relaciones comerciales con Italia, Galia y Grecia que también se adivinan en la iconografía de algunos mosaicos, sobre todo de aquellos que cuentan con emblemas vinculados a Baco (López Monteagudo, 2002; 2006).

⁸ La mayor parte de los investigadores coinciden en situar la fundación de la *Colonia* en el año 14 a.C., durante el tercer viaje de Augusto a Hispania (Ordóñez 1988, 46; Sáez *et al.* 2001, 350-352; Abascal 2006, 70-75; Saquete 2010, 86). Otros autores, siguiendo a González (1995) argumentan que la *deductio* tuvo lugar hacia el 25 a.C. en base a la inscripción de sus ciudadanos a la tribu *Papiria* y que hubo de ser por tanto contemporánea o poco posterior a la fundación de *Emerita Augusta* (en este sentido, Stylow 2000, 796). La publicación de un reciente trabajo del Prof. Ventura (2016), el estudio de una inscripción inédita encontrada en 1999 en el término municipal de Santaella (Córdoba) en el sector oriental del *Ager Astigitanus*, mencionando a un colono fundacional, permite precisar la fundación de la Colonia entre el 26 de junio del año 23 a.C. y el 25 de junio del año 22 a.C. por *Publius Carisius*, durante la primera potestad tribunicia de Augusto.

que vio la luz en una campaña de excavación que ella misma dirigió en una parcela urbana sita en la Avda. Miguel de Cervantes número 35 (Martín Muñoz, 2003) [59], al que acompaña el hallazgo de un importante pavimento musivario (López Ruiz, 2005), investigación que fue publicada en el número 1 de *Astigi Vetus*, la Revista del Museo Histórico Municipal de Écija (Martín Muñoz, 2001) (Lám. 1).

En el siguiente número de la Revista fueron publicadas las intervenciones llevadas a cabo por el Laboratorio de Conservación y Restauración del Museo, abordándose el tratamiento y la extracción de una serie de pinturas romanas aparecidas en las excavaciones llevadas a cabo por esas fechas en la Plaza de España (Taboada, 2006).

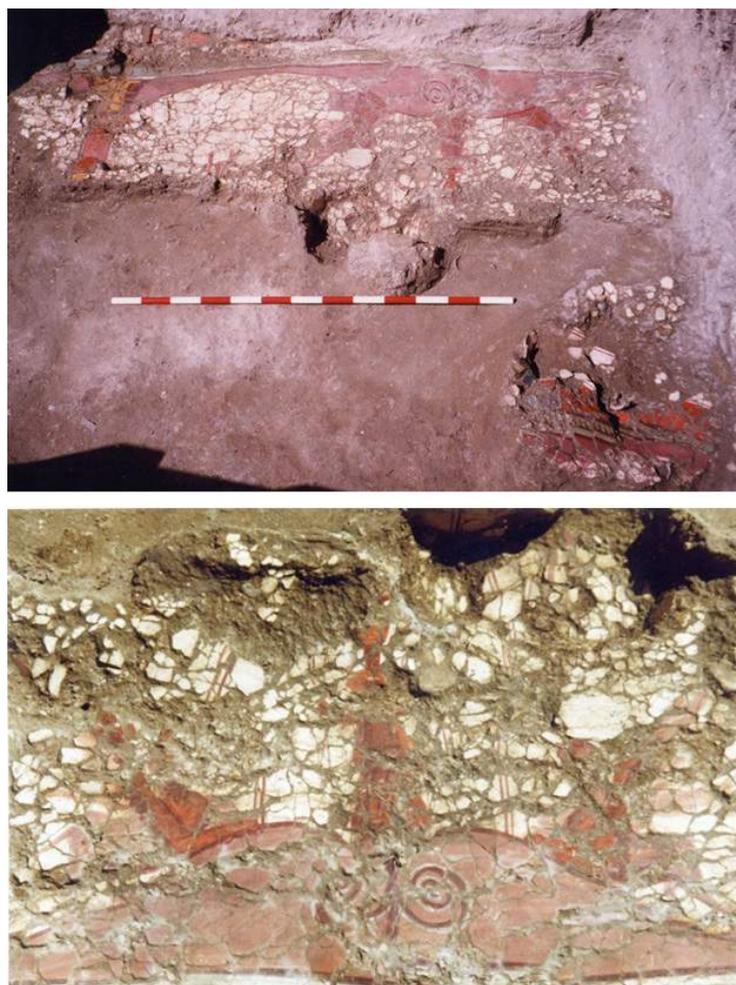


Lámina 1. Restos de pintura mural procedentes de la excavación arqueológica llevada a cabo en la Avda. Miguel de Cervantes 35. Fotos: Araceli Muñoz. [59]

Faltan por tanto nuevas investigaciones que se centren en el análisis de los estilos, en la cronología de los mismos, en la elección de los temas y motivos decorativos y en quiénes son los que hacen esos encargos, lo que nos ayudará a conocer mejor la sociedad provincial, su mentalidad y sus gustos⁹.

⁹ Animamos desde estas páginas a Irene que ha convertido la pintura mural recientemente descubierta en las excavaciones que se están llevando a cabo en la antigua Plaza de Armas (El Picadero) en el objeto de su tesis doctoral y a la que expresamos nuestra admiración por su paciencia al enfrentarse a semejante reto.

LAS TÉCNICAS Y LOS COLORES

Los cánones clásicos dispuestos por Vitrubio en su Libro de Arquitectura o por Plinio en su Historia Natural, nos avanza cómo se deben acomodar los paramentos para recibir los enlucidos. El primero nos cuenta que se deben disponer hasta siete capas de preparación del muro antes de recibir, sobre la superficie perfectamente alisada, la pintura; mientras que el segundo nos habla de seis capas de preparación.

Los morteros analizados de *visu* en Écija cuentan con al menos cinco o seis capas de preparación y contienen la clásica mezcla de arena y cal en proporción 3:1. Esta composición presenta el grano más grueso en el *arriccio*, las capas más próximas al muro mientras que el *intonaco*, el mortero que recibe directamente la pintura, cuenta con una granulometría más pequeña, añadiéndose calcita o polvo de mármol.



Lámina 2. Imagen de la sección de un panel con restos de pintura mural procedente de una excavación arqueológica llevada a cabo en la Plazuela de Santo Domingo nº 7 y 9. Foto: Carmen Romero. [50]

En la pintura astigitana se constata una homogeneidad tanto en la técnica pictórica, utilizando casi en exclusiva la pintura al fresco¹⁰, como en los morteros, apreciándose a simple vista una primera capa de preparación de la superficie de espesor variable, con abundante cal y árido de grano grueso al que a veces se le añade materia orgánica como la paja; sobre esta preparación, se enlucé la superficie que va a recibir la pintura con una lechada –de espesor

¹⁰ Plinio (*HN*, XXXV, 7, 49) especifica que determinados compuestos colorantes como el *purpurissum*, *indicum*, *caeruleum*, *melinum*, *auripigmentum*, *appianum* y *cerussa* no pueden aplicarse sobre el enlucido húmedo, afirmación que, o bien lleva implícita la imposibilidad de su uso en pinturas al fresco (Abad, 1982), o bien la aplicación se llevaba a cabo sobre otro color previo cuando éste ya estuviera seco.

menor a un centímetro– que presenta mayor proporción de cal y árido de grano muy fino. Cuando las pinturas cubren techos abovedados, es normal que el grosor del mortero de preparación sea mayor, utilizándose a veces árido de grano muy grueso, e incluso fragmentos cerámicos que se incorporan al mortero de agarre.

La paleta de colores utilizadas en la pintura mural de *Astigi* es relativamente amplia y variada, y son en su mayoría resultado de la utilización de productos colorantes obtenidos de la tierra, de origen mineral, manejándose sobre todo el blanco crema, el rojo en una variada gama y el negro¹¹, además de ocre, azul, verde, rosa, violeta y amarillo¹².

También podemos distinguir, en algunos de los paneles decorativos estudiados, la utilización de colores traslúcidos, sobre todo en zócalos que imitan el aspecto del mármol y otros muy cubrientes, utilizados sobre todo para definir los interpaneles.

Es particularmente utilizado el blanco, que procede de la cal. Cuando ese blanco es brillante y luminoso viene a indicarnos que a la mezcla se le incorporó polvo de mármol.

Los rojos son también muy utilizados sobre todo como color de fondo o para resaltar elementos decorativos sobre fondo blanco. En su mayoría los rojos proceden de la *rubrica* o arcilla roja, que da un color rojo claro, oscuro o violáceo.

También los ocre y amarillos proceden de la arcilla, a la que Vitrubio llamaba *Ocra*. En combinación con el rojo de rúbrica, en *Astigi* lo encontramos para fondo de paneles y para líneas de interpaneles.

El color negro, también muy presente tanto de fondo de paneles como en zócalos, procede del hollín, de lo que resulta además del negro, toda una gama de grises.

Del cinabrio o *minium* procede el rojo brillante, el llamado rojo pompeyano que conocemos por las pinturas de la Villa de los Misterios en Pompeya. Es el rojo más luminoso y cálido y procede del sulfuro de mercurio. Si Hispania fue la región que más metales proporcionó a Roma, y a decir de Estrabón y Plinio, los metales béticos eran los de más calidad, no sorprende en absoluto que la producción de cinabrio se concentrara casi exclusivamente en *Sisapo*, ciudad romana localizada en la población de La Bienvenida (Almodovar del Campo, Ciudad Real, entonces en la Bética) (Zarzalejos *et al.*, 2012), donde se encuentra el cinabrio en estado puro, sin mezcla con plata. Su explotación se vigilaba con celo y no se purificaba el metal en sus minas de origen sino que era trasladado a Roma en bruto y sellado, y allí se lavaba y se fijaba su precio en 70 sestercios, lo que dejaba grandes beneficios a los comerciantes que exportaban esta mercancía. Su utilización no se restringe a la pintura ya que se sabe que los muebles de la casa también se decoraban con este color y asimismo era utilizado en los combates de gladiadores para simular la sangre.

El *purpurissum* o púrpura procede de un molusco, el *murex* (cañaila) y es precisamente el púrpura de Tiro y Sidón, las antiguas ciudades fenicias de la costa sirio-palestina, el de mayor calidad, aunque también se propone su producción en la Bahía de Cádiz (Bernal, 2008, 269) y en la costa malacitana (Uscatescu, 1994; García Vegas, 2004; Teichner, 2007). Es un producto

¹¹ La tríada cromática blanco-rojo-negro tiene un significado simbólico en el mundo mediterráneo: el blanco, el color del nacimiento, la pureza y la inocencia, tiene dos contrarios, el negro y el rojo, que significan la muerte, la nada. Contienen por tanto una doble significación que tiene su origen en el simbolismo del mundo persa: positivo y negativo, divino e infernal (Arnheim, 1957).

¹² De nuevo son Vitrubio (*De Arch.*, VII, VI-XIV) y Plinio (*NH*, XXXIII, 5-13; XXXV, 5-7, 6,30) quienes se convierten en las primeras referencias sobre la utilización de los colores, sobre su procedencia natural o artificial, sobre la descripción de los pigmentos y de los lugares de donde proceden. Este último, además, distingue entre colores *floridi* (materiales caros como el *purpurissum* o el *minium*, que el propietario estaba obligado a proporcionar al pintor) y *austeri* (materiales colorantes más baratos como la *rubrica*, y que eran suministrados a pie de obra por el pintor adjudicatario). La diferentes interpretaciones sobre el significado de los términos *floridi/austeri* de los textos clásicos, está perfectamente sintetizada en Abad, 1982.

de prestigio, vinculado a las élites aristocráticas y su producción y comercialización estaba monopolizada por el Roma.

El azul egipcio es el primer color artificial de la historia puesto que está sintetizado, contando en su composición con bronce chipriota, sal y arena del desierto de Egipto. Es llamado azul egipcio por Vitrubio, porque él presencié la fabricación del color en Alejandría cuando acompañaba a Augusto en su campaña contra Marco Antonio y Cleopatra por tierras egipcias. Los granos de azul egipcio existentes en la capa pictórica, se presentan con las habituales morfologías de granos irregulares porque proceden de un proceso de trituración y molienda de la frita similar al vidrio, lo que, a decir de los restauradores, complica la fijación del color al soporte.

El verde, el *Creta viridis* de los romanos, procede de las llamadas tierras verdes de Creta, y es un compuesto de celadonita explotada por los romanos en la cantera de Skoutiutissa en Chipre, aunque también puede proceder de la misma Creta o del Monte Baldo, en los Alpes italianos¹³.

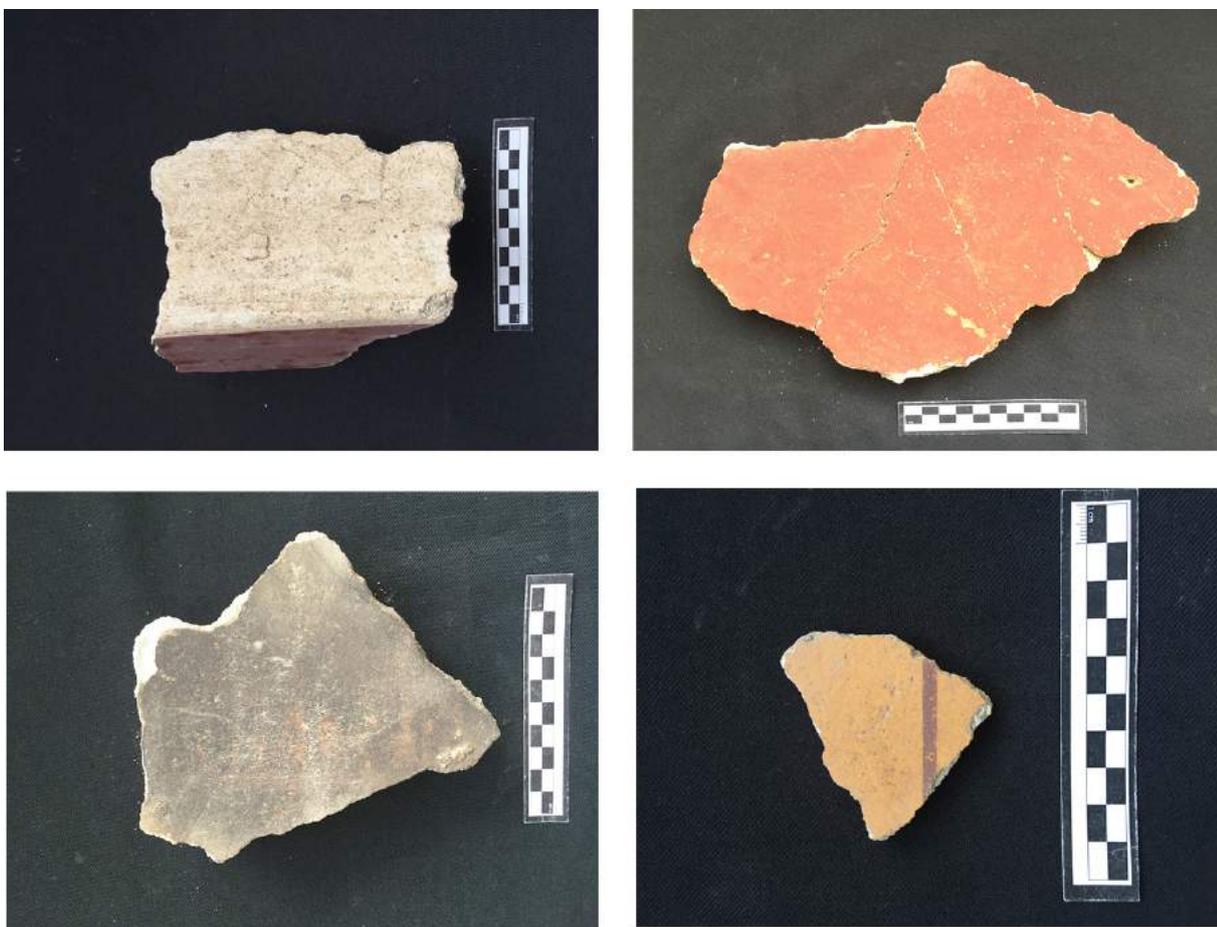


Lámina 3. Fragmentos de pintura mural procedentes de intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en el casco urbano de Écija. Museo Histórico Municipal de Écija.

¹³ Las analíticas mediante espectroscopía Raman llevadas a cabo recientemente en la Tumba de Servilia de la necrópolis de Carmona (Sevilla), han puesto de manifiesto la utilización, en las muestras analizadas, de más de 40 mezclas diferentes de compuestos colorantes para obtener las tonalidades deseadas (Jorge-Villar *et al.*, 2016, tabla 1).

ITINERARIO DE LA PINTURA MURAL ROMANA EN ASTIGI

Para presentar este breve itinerario del color en la pintura romana de Écija, hemos vertido en el plano de la ciudad la información sobre fragmentos de pintura mural contenida en los inventarios de los materiales arqueológicos procedentes de las intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en el casco urbano, materiales que se encuentran depositados en las dependencias del Museo Histórico Municipal.

Hemos tomado como base la hipótesis del trazado de la ciudad romana de reciente publicación (Carrasco y Hernández, 2017, fig. 1), análisis del que resulta una extensión aproximada para la ciudad romana de 49 ha.

Hasta la fecha, las diferentes hipótesis publicadas sobre el recinto amurallado de la colonia romana de *Astigi* partían de la muralla medieval conocida, alterando en mayor o menor medida su recorrido. También se ha pretendido englobar todo resto arquitectónico conocido, dentro de los muros, cuando resulta patente que gran parte de esas estructuras estaban construidas fuera de sus murallas. Todas las propuestas del recinto amurallado astigitano adquieren por tanto formas sinuosas y orgánicas que contrastan fuertemente con la estructura ortogonal y alineación perfecta de las construcciones documentadas intramuros¹⁴.

Por este motivo, hemos realizado recientemente una nueva propuesta basada en la topografía del lugar obtenida mediante LIDAR, en el análisis de los paleocauces, puntos-sumidero y zonas inundables, en la documentación arqueológica y especialmente en la orientación de las estructuras conocidas y en el análisis geométrico de la trama urbana.

El resultado es un esquema geométrico basado en un cuadrado de 2400 pies¹⁵ de lado que, en su esquina NE, aparece achaflanado evitando las zonas ribereñas inundables en un sector extramuros donde además se han constatado estructuras portuarias¹⁶ e instalaciones industriales¹⁷, y

¹⁴ La extensión de la ciudad romana ha sido un tema tratado ampliamente por numerosos investigadores. Collantes de Terán (Hernández Díaz *et al.*, 1951) fue el primero en abordarlo, proponiendo que la muralla islámica perpetuaba la romana. A partir de la aparición de numerosos vestigios de arquitectura doméstica en el entorno extramuros del sector occidental de la ciudad, la propuesta fue matizada por Rodríguez Temiño, ampliando el perímetro del recinto murado (Rodríguez Temiño, 1988, 106; 1991, 346), propuesta que es asumida en la redacción de la Carta Arqueológica Municipal de Écija (Sáez *et al.*, 2004) y seguida más tarde al hilo de las intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en la Plaza de España (García-Dils, 2009). A partir de 2010, se retoma una antigua propuesta publicada 20 años antes por Rodríguez Temiño (1990, 616) que, en líneas generales, reduce de nuevo el perímetro de la ciudad romana al entender que las estructuras domésticas localizadas en el sector occidental de la ciudad forman parte de un *vicus* extramuros de la cerca, en el entorno de la vía Augusta a la salida de la ciudad, propuesta que es asumida en las investigaciones llevadas a cabo a partir de esa fecha (García-Dils, 2010; 2015).

La ciudad romana por tanto ha pasado de cubrir una superficie de 78 ha en 2004, cuando se redacta la Carta Arqueológica, a la más reciente de 56 ha en las publicaciones editadas a partir de 2010.

¹⁵ Tomamos como base un pie romano de 29,57 cm (Hultsch, 1862, 302), obviando el uso de un pie local con unas dimensiones de 29,47 cm (García-Dils, 2010, 96) al entender que ha quedado ampliamente constatado por la evidencia arqueológica en las excavaciones llevadas a cabo en diferentes sectores de la ciudad y en el área fundacional del foro de la Colonia, la utilización del pie canónico (Felipe y Márquez, 2014, 160).

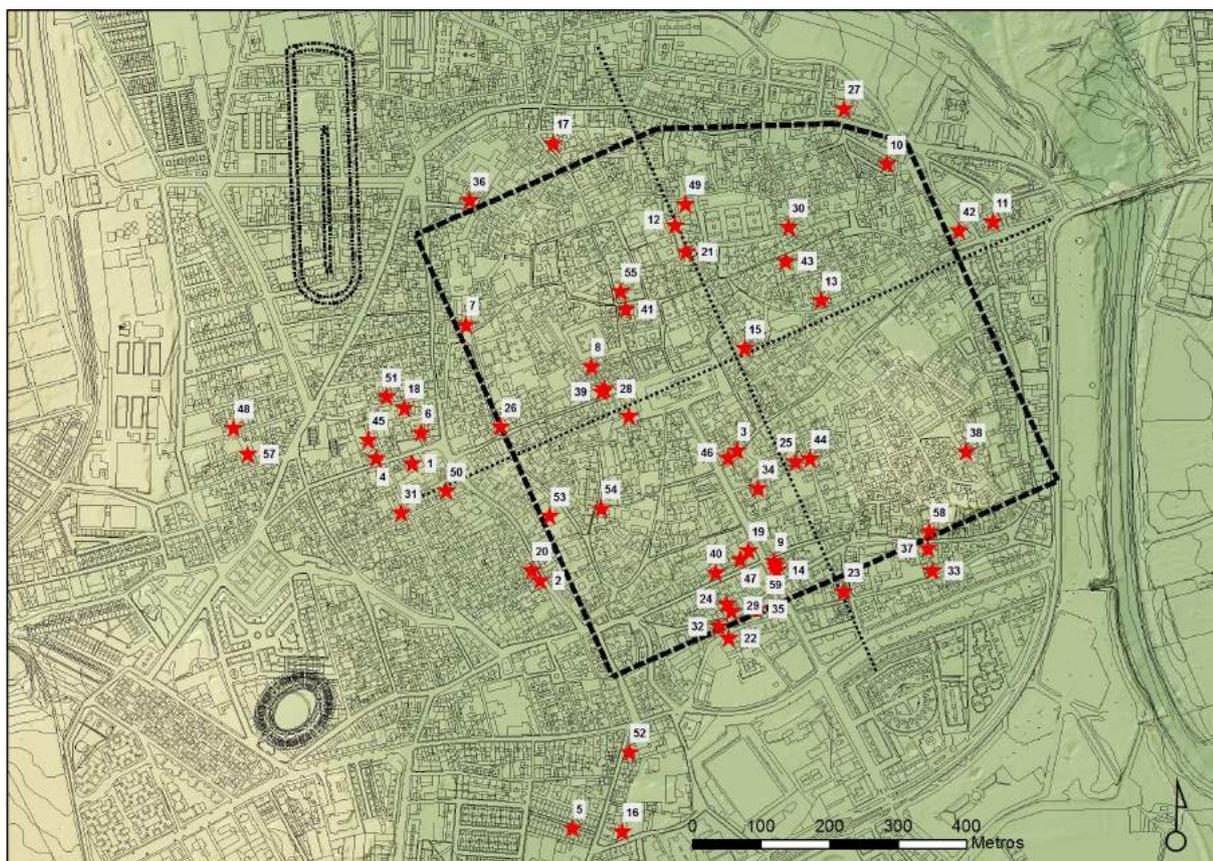
¹⁶ El dique del puerto y los *horrea* o pórticos asociados a las instalaciones portuarias fueron constatados en una intervención arqueológica dirigida por Carmen Romero en 2009 en una parcela situada en la esquina de las calles Merinos y Minarete, a cuyos hallazgos acompañaban restos óseos de bóvidos y gran cantidad de fragmentos de ánforas vinarias y de salazones (Romero, 2009; Romero y Ortiz, en prensa).

¹⁷ Instalaciones hidráulicas como piletas para el lavado y áreas no construidas interpretadas como secaderos, estructuras que podrían relacionarse con una *fullonica*, fueron documentadas en una excavación llevada a cabo en las calles Bodegas y Berbisa, en un área extramuros aguas abajo del puente sobre el Genil y en un espacio de tránsito entre el recinto amurallado de la ciudad y el cauce histórico del río

no descartamos que algo similar, aunque en menor medida, pueda ocurrir en las otras tres.

Los ejes ortogonales principales parecen coincidir con el punto central de dicho cuadrado, cuyo encuentro se produciría en la esquina NE del recinto del templo forense augusteo.

La trama interior sigue un esquema constante basado en una cuadrícula de 24 cuadros de 100 pies de lado o de 20 de un *actus* de lado, tratándose, por tanto, de un esquema perfectamente regular y ortogonal con una orientación de 66 grados (norte geográfico según sistema de referencia ETRS89 UTM zona 30N) cuyo recinto forense augusteo (García-Dils *et al.*, 2007) fue sucesivamente monumentalizado y ampliado durante la dinastía Julio-Claudia (Márquez, 2001-2002) y en época adrianea (Felipe, 2013) y a la que se incorpora, ya fuera de sus murallas, un circo a mediados del siglo I d.C. (Carrasco y Jiménez, 2008, 18) y un anfiteatro a fines del I y principios del siglo II (Carrasco y Jiménez 2008, 44-45). (Lam. 4)



Lám. 4. Localización de las intervenciones arqueológicas con restos de pintura mural sobre hipótesis de la estructura urbana de Astigi (base LIDAR cedido por el Instituto Geográfico Nacional). En línea discontinua, el esquema geométrico del trazado de la ciudad con los ejes principales; extramuros, la localización del circo y el anfiteatro.

Aunque a la vista del plano de localización que se adjunta parecería que los testimonios referentes a pintura mural romana que se conservan sobre el solar urbano de Écija son abundantes, lo cierto es que en la mayoría de los casos esos restos se presentan muy fragmentados, formando parte del derrumbe de las estructuras domésticas. (Lám. 5)

(Doreste y Carrasco, 2010).

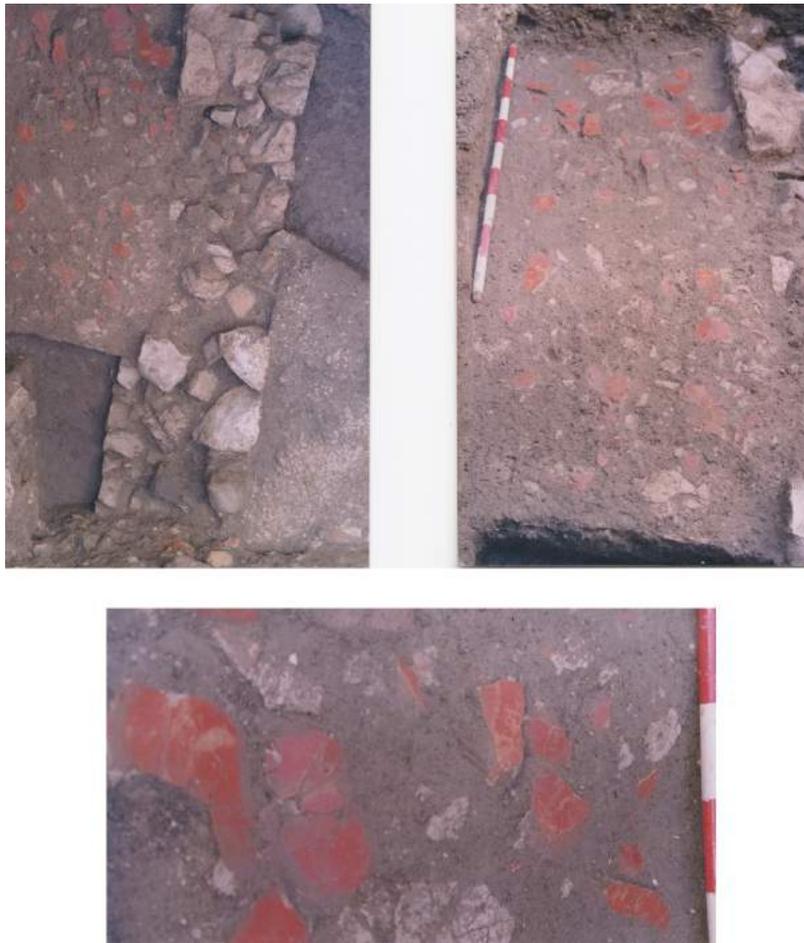


Lámina 5. Derrumbe de estructuras domésticas con restos de pintura mural en una intervención arqueológica llevadas a cabo en un solar sito en calle del Conde nº8 (Carrasco y Romero, 1997).
Foto: Inmaculada Carrasco. [39]

De las intervenciones llevadas a cabo en el sector sur de la ciudad, destaca la excavación realizada en 1993 en la parcela número 12 de la calle Merced (Carrasco y Romero, 1997) [37]. Localizada intramuros de la ciudad romana, se documentaron restos pertenecientes a una vivienda construida en el siglo I d.n.e. en cuyo derrumbe fue localizada una ingente cantidad de restos de pintura mural perteneciente a la decoración de las paredes de la vivienda.

Por la morfología de los fragmentos, sabemos que éstos decoraban tanto los paramentos como los techos, habiéndose documentado fragmentos de un zócalo en color negro que imitaba un mármol jaspeado, así como paneles e interpaneles donde se combinan los tonos rojos y ocres con el blanco. (Lám. 6)



Lámina 6. Fragmentos de pintura mural procedentes de la intervención arqueológica llevada a cabo en un solar sito en calle Merced nº 12. Museo Histórico Municipal de Ecija. [37]

También localizada en el sector sur de la ciudad romana es la intervención arqueológica desarrollada en la Avda. Miguel de Cervantes nº 35, una excavación muy dilatada en el tiempo que comenzó en 1999 bajo la dirección de la arqueóloga Araceli Muñoz (Martín Muñoz, 2003) y finalizó en 2005, últimos trabajos dirigidos por Urbano López (López Ruiz, 2005). [59]

Los hallazgos de esta excavación han proporcionado restos de estructuras domésticas de gran calidad, situadas cronológicamente hacia el siglo II d.n.e.

Entre estos hallazgos destaca el excelente mosaico de tema estacional que hoy se expone en una de las salas del Museo Histórico Municipal, y un interesante panel de pintura mural, también restaurado por el Museo y hoy expuesto, que fue objeto de estudio por parte de Araceli Muñoz (Martín Muñoz, 2001).

En cuanto a la pintura mural recuperada, en la fase desarrollada durante 1999 y 2000, fueron localizados una serie de paneles que evidencian, como de costumbre, la división tripartita de la decoración pictórica, contando con un zócalo hoy perdido, un panel central y un remate superior. El friso central que recorre la pared se articula en paneles blancos decorados con máscaras, guirnaldas y lazos, enmarcados por líneas rojas, mientras que la transición entre unos y otros se realiza a través de interpaneles que imitan elementos arquitectónicos o candelabros. Sobre la franja de delimita la transición entre el zócalo y el panel central, se apoyan un banda ondulada donde quedan representados dos grifos enfrentados que enmarcan el interpanel. La parte superior, utilizando los colores rojo y azul, se remata con una cenefa de dientes de lobo en tonos verdes y sobre ella una franja con pinjantes. (Lám. 7)



Lámina 7. Panel de pintura mural recuperado de la intervención arqueológica llevada a cabo en Avenida Miguel de Cervantes nº 35. Museo Histórico Municipal de Écija. [59]

De la fase que culmina la excavación, la desarrollada por Urbano López durante 2004 y 2005, se recuperaron una serie de restos de pintura mural que evidencia, al igual que el paño descrito anteriormente, la calidad de los materiales inmuebles recuperados de la intervención. Se trata de los restos de pintura mural que decoraría la estancia donde se sitúa el mosaico de las estaciones, a tenor de la ubicación de los fragmentos documentados. Se trata probablemente de un panel central, éste de fondo verde, sobre los que se dispone una figura femenina con un objeto en su mano izquierda, habiéndose recuperado también un fragmento de pintura mural donde se representa una máscara. (Lám. 8)



Lámina 8. Fragmento de pintura mural recuperado de la intervención arqueológica llevada a cabo en Avenida Miguel de Cervantes nº 35. Museo Histórico Municipal de Ecija. [59]

Del sector central de la Colonia contamos con algunos valiosos ejemplos que de nuevo ilustran los gustos y preferencias de los astigitanos sobre la decoración parietal de sus lujosas *domus*. Así se puso de manifiesto en la intervención arqueológica realizada en la calle Elvira nº 3 esquina a calle Fernández Pintado nº 5, en un sector de la ciudad muy cercano al foro de la *Colonia*, actividad que fue coordinada por el arqueólogo Juan Manuel Huecas en el año 2010. [55]

La excavación deparó el hallazgo de una serie de estructuras domésticas que articulaban una rica *domus*, como así lo confirma la excepcionalidad de sus mosaicos. La *domus*, con probable frente de fachada a un *kardo* que discurría a poniente del área excavada y edificada durante la segunda mitad del siglo I d.C., sufre una profunda remodelación a finales del II o principios del III, momento en el que se incorpora a la vivienda un nuevo programa decorativo que cuenta, como elemento más destacado, con un mosaico con la representación de un circo que aparece en visión plurifocal, generando una vista al interior del edificio y a la vez al exterior. (López Monteagudo *et al.* 2010).

A otra de las estancias descubiertas pertenecía un paramento donde se conservaba precariamente un panel de pintura mural, que presentaba zócalo en tono rosado decorado con palmetas en color verde claro, hoy perdido. (Lám. 9)



Lámina 9. Trabajos de limpieza y consolidación de pintura mural en la intervención arqueológica llevada a cabo en la calle Elvira nº 3 esquina a calle Fernández Pintado nº 5. Fotos: Juan Manuel Huecas. [55]

También en el sector central de la ciudad romana, en una intervención llevada a cabo en el año 2003 para el soterramiento de contenedores de residuos urbanos en la embocadura de la Plazuela de Santa María, excavación dirigida por Carmen Romero, salieron a la luz restos de pintura mural (Romero, Carrasco y Vera, 2006). [47]

Para la ubicación del contenedor se proyectó la apertura de un hueco de 6 metros de largo por casi 2,50 de anchura pero al retirar la pavimentación de la calle y las distintas infraestructuras asociadas, se puso de manifiesto la existencia de restos romanos a una cota que hacía inviable la ejecución de la obra proyectada. Los restos documentados se caracterizan por su carácter doméstico, probablemente perteneciente a una de las ricas *domus* localizadas en este sector de la ciudad romana. Se trata de restos, *in situ*, de un panel central, con fondo rojo dividido en interpaneles por una ancha banda de color negro enmarcada por líneas blancas, que imita el mármol jaspeado. (Lám. 10)



Lámina 10. Restos de pintura mural en la intervención arqueológica llevada a cabo en Plazuela de Santa María para soterramiento de contenedor de R.S.U. Fotos: Carmen Romero. [47]

Otra excavación que deparó hallazgos de primera magnitud fue la desarrollada en la Plazuela de Santo Domingo números 7 y 9, intervención dirigida por Carmen Romero en el año 2005 (Romero, Barragán y Buzón, 2006). [50]

La actividad arqueológica puso de manifiesto la existencia de una gran *domus*, parcialmente documentada, que ocupaba una superficie de aproximadamente 1800 m², que contaba con un gran jardín que se desarrollaba en la parte trasera de la vivienda, y unas termas domésticas.

La vivienda se articula en torno a un peristilo delimitado por corredores a través de los cuales se accedía a los diferentes ambientes. Una escalinata salva la diferencia de cotas entra el área doméstica y la zona de baños siendo el *apodyterium*, lugar donde se encuentra el mosaico de las nereidas (expuesto actualmente en el Museo Histórico Municipal de Écija), la sala que articula la distribución del espacio termal.

El programa decorativo de la *domus* comparte con otras residencias del sector norte de la ciudad los modelos estilísticos a los que apuntan la complejidad y temática sobre todo de los mosaicos. En cuanto a la pintura mural, únicamente se conservaron *in situ* en un ambiente de tránsito entre el peristilo y las estancias traseras y en otra estancia de grandes dimensiones, pavimentada con el mosaico de las aves. De lo escasamente conservado, solo se identifican restos de paneles, interpaneles y zócalos. El primero es un fragmento de panel central cuyo cuerpo principal está imitando mármol blanco con vetas rojas enmarcado por un interpanel en rojo y negro, mientras que el segundo es un zócalo rojo cuya línea de enmarcación superior viene definida por una banda blanca enmarcada por sendos filetes en amarillo ocre y negro, que da paso al panel central en tonos verdes de imitación de mármol, y otra serie de paneles en tonos rojos enmarcados por anchas bandas en color amarillo ocre y verde. (Lám. 11)



Lámina 11. Restos de pintura mural en la intervención arqueológica llevada a cabo en Plazuela de Santo Domingo 7 y 9. Fotos: Carmen Romero. [55]

En el sector suroccidental del casco urbano, en una parcela localizada en la calle Santa Ángela de la Cruz nº 14 y calle Ancha nº 25-27, fue llevada a cabo una intervención arqueológica dirigida por Juan Manuel Huecas. [50]

En esta excavación vio la luz un pequeño peristilo con *hortus* central que se remata en los lados enfrentados por sendas exedras.

La pintura mural recuperada en esta intervención apareció *in loco*, formando parte del derrumbe de las estructuras domésticas y, aunque aún no ha sido tratada aún por los técnicos del Museo Histórico Municipal, se aprecia a simple vista la existencia de paneles de color rojo. (Lám. 12)



Lámina 12. Peristilo descubierto en la intervención arqueológica llevada a cabo en la calle Santa Ángela de la Cruz nº 14 y calle Ancha nº 25-27 y panel de pintura mural recuperado a la espera de su restauración. Fotos: Juan Manuel Huecas. [50]

Retomando lo hasta ahora expuesto, el análisis que hemos presentado se ha llevado a cabo tanto desde un punto de vista funcional como estilístico. Pero debemos tener en consideración que no sabemos si los materiales conservados hoy en las dependencias municipales del Museo, responden a algún criterio de selección de sus excavadores (en función de materiales, motivos, colores o técnicas) o bien si la muestra que hemos analizado es representativa del programa decorativo parietal de los ambientes domésticos de *Astigi*. Aun así, debemos decir que por lo visto hasta ahora, las *domus* astigitanas que conservan restos de pintura mural cons-

tituyen lujosos ejemplos de arquitectura doméstica y la suntuosidad de su aparato ornamental (decoración arquitectónica, pintura mural y pavimentos musivarios) evidencia el gusto de sus propietarios por una arquitectura representativa y de prestigio.

Los esquemas decorativos son muy variados, aunque son frecuentes aquellos que se basan en imitaciones de mármol, tanto para decorar los rodapiés, como los zócalos y los paneles intermedios. También se documentan decoraciones figuradas, animales fantásticos o florales adoptando soluciones con paralelos bien conocidos en otros yacimientos peninsulares.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD CASAL, L.: "Algunas consideraciones sobre los colores romanos y su empleo en la pintura", en *Homenaje a Sáez de Buruaga*, Badajoz, 1982.

ABASCAL, J. M.: "Los tres viajes de Augusto a Hispania y su relación con la promoción jurídica de ciudades", *Iberia*, 9, 2006, p. 63-78.

ARNHEIM, R.: *Art and visual perception*, California, Berkeley, 1957 (ed. cast.: *Arte y percepción visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1987).

BERNAL CASASOLA, D.: "Gades y su bahía en la Antigüedad. Reflexiones geoarqueológicas y asignaturas pendientes". *Revista atlántica-Mediterránea de Prehistoria y arqueología Social*, 2008, vol. 10, no 1, p. 267-308.

BUZÓN ALARCÓN, M. 2009: "El templo astigitano de la calle Galindo: análisis e interpretación de un puzzle arqueológico", *Romula*, 8, p. 65-123.

CARRASCO GÓMEZ, I. y ROMERO PAREDES, C.: "Excavación arqueológica en C/ Del Conde nº 8 de Écija (Sevilla)", *Anuario Arqueológico de Andalucía*. 1993. Tomo III, *Actividades de Urgencia*, Sevilla, 1997, p. 732-736.

CARRASCO GÓMEZ, I. y ROMERO PAREDES, C.: "Excavación arqueológica en C/ Merced nº 12 de Écija (Sevilla)", *Anuario Arqueológico de Andalucía*. 1993. Tomo III, *Actividades de Urgencia*, Sevilla, 1997, p. 742-749.

CARRASCO GÓMEZ, I. y JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, A.: "Acerca de los edificios de espectáculos en *Colonia Augusta Firma Astigi* (Écija, Sevilla)", *Romula*, 7, 2008, p. 7-52.

CARRASCO GÓMEZ, I. y JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, A.: "El circo de la *Colonia Augusta Firma Astigi*", en *Actas del 3º Congreso Internacional de Arqueología y Mundo Antiguo LA GLORIA DEL CIRCO*. Carreras de carros y competiciones circenses. Tarragona, 2017.

CHIC, G.: "Colonia Augusta Firma Astigi, una economía de prestigio", en *Actas del VII Congreso de Historia. Écija, Economía y Sociedad*, Écija, 2005, p. 13-46.

DORESTE FRANCO D. y CARRASCO GÓMEZ, I.: "Actividad Arqueológica Preventiva en C/ Bodegas-Berbisa de Écija (Sevilla)", *Anuario Arqueológico de Andalucía*. 2006, Sevilla, Sevilla, 2010, p. 4.548-4.560.

FELIPE COLODRERO, A. M^a: "Decoración arquitectónica adrianea de *Astigi*, Écija (Sevilla)", en Hidalgo, R. y León, P. (Eds.): *Roma, Tibur, Baetica: investigaciones adrianeas*, Sevilla, 2013, p. 377-404.

FELIPE COLODRERO, A. M^a y MÁRQUEZ MORENO, C.: "Una propuesta de modulación del Foro Colonial de Astigi y la configuración de su área sacra", *Archivo Español de Arqueología*, 87, 2014, p. 157-173.

- FERNÁNDEZ DÍAZ, A.: "Pintura", en Pilar León (coord.): *Arte Romano de la Bética III. Mosaico. Pintura. Manufacturas*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2010, p. 191-274.
- GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S.: "El urbanismo de la *colonia Augusta Firma*. Una visión de conjunto a partir de los resultados de las excavaciones arqueológicas en la plaza de España", en González, J.; Pavón Torrejón, P. (eds.), *Andalucía romana y visigoda. Ordenación y vertebración del territorio*, Roma, 2009, p. 99-126.
- GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S.: "El urbanismo de la *colonia Augusta Firma Astigi* (Écija, Sevilla). Muralla, viario y red de saneamiento", *Romula*, 9, 2010, p. 85-116.
- GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S.: *Colonia Augusta Firma Astigi. La evolución urbana de Écija desde la protohistoria hasta la Antigüedad Tardía*, Sevilla, 2015.
- GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S.; ORDÓÑEZ AGULLA, S. Y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O.: "Nuevo templo augusteo en la *colonia Augusta Firma Astigi* (Écija, Sevilla)", *Romula*, 6, 2007, p. 75-114.
- GARCIA VARGAS, E.: "Las pesquerías de la Bética durante el Imperio Romano y la producción de púrpura", en C. Alfaro Giner, J. P. Wild, B. Costa: *Purpureae vestes. Actas del I Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana*, Valencia, 2004, p. 219-235.
- GONZÁLEZ, J.: "De nuevo en torno a la fundación de la *colonia Astigi Augusta Firma*", *Habis*, 26, 1995, p. 281-293.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A.; COLLANTES DE TERÁN, F.: *Écija. Catálogo Arqueológico y Artístico*. (Tirada especial del *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, Tomo III), Sevilla, 1951.
- HULTSCH, F. O.: *Griechische und Römische Metrologie*, Berlin, 1862.
- IBN 'ABD AL-MUN'IM AL-HIMYAR: *Le Péninsule Ibérique au Moyen Age, d'après le Kitad ar-Rawod al-Mi'tar fi habar al-aktar d'Ibn 'Abd-al-Mun'im al-Himyari: texte arabe des noticias relatives à l'Espagne, au Portugal et au Sud-ouest de France*. Traducido y publicado por E. Lévi-Provençal. Leiden : E. J. Brill, 1938.
- JORGE-VILLAR, S. E.; RODRÍGUEZ TEMIÑO, I.; EDWARDS, H. G. M.; JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, A.; RUIZ CECILIA, J. I.; MIRALLES, I.: "The Servilia tomb: an architecturally and pictorially important Roman building", *Archaeological and Anthropological Sciences*, 2016, p. 1-17.
- LEÓN, P.: "Nueva réplica de la amazona Sciarra", P. León y E. La Rocca (eds.): *Le Due Patrie Acquisite. Studi di Archeologia Dedicati a Walter Trillmich*, Roma, 2008, p. 243-254.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G.: "El impacto del comercio marítimo en tres ciudades del interior de la Bética, a través de los mosaicos", en *Atti del XIV Convegno internazionale su l'Africa romana* (Sassari, Cerdeña 2000), Roma, 2002, p. 595- 626.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G.: "Las casas de los extranjeros en la Colonia Augusta Firma Astigi (Écija, Sevilla – España)", en *Atti del XVI Convegno internazionale su l'Africa romana* (Rabat, Marruecos 2004) Roma, 2006, p. 97-122.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G.: "Mosaico", en Pilar León (coord.): *Arte Romano de la Bética III. Mosaico. Pintura. Manufacturas*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2010, p. 17-190.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; VARGAS VÁZQUEZ, S. J.; BRAVO JIMÉNEZ, S.; HUECAS ATENCIANO, J.M.; SUÁREZ CANO, L.: "Hallazgo de nuevos mosaicos en Écija (Sevilla)", *Romula*, 9, 2010, p. 247-288.
- LÓPEZ RUIZ, U.: "Hallazgo de un mosaico de temática estacional en Astigi (Écija, Sevilla)", *SPAL* 14, 2005, p. 301-313.
- MÁRQUEZ, C.: "Elementos arquitectónicos de la capital del *Conventus Astigitanus*", *Anales de Prehistoria y Arqueología de Murcia*, 16-17, 2001-2002, p. 341-350.

MARTÍN MUÑOZ, A.: "Panel de pintura mural romana descubierto en la c/ Miguel de Cervantes, 35 de Écija". *Astigi Vetus. Revista del Museo Histórico Municipal de Écija*, nº 1, Écija, 2001, p. 145-148.

MARTÍN MUÑOZ, A.: "Intervención arqueológica de urgencia en c/ Miguel de Cervantes nº 35 de Écija (Sevilla)". *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 2000, vol. III. 2, Sevilla, 2003, p. 1302-1308.

ORDÓÑEZ AGULLA, S. 1988: *Colonia Augusta Firma Astigi*, Sevilla.

ORDÓÑEZ AGULLA, S. y GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S.: "Evidencia de inscripciones monumentales asociadas al templo principal de *Colonia Augusta Firma*", en *Habis*, 44, Sevilla, 2013, p. 157-184.

PORTILLO GÓMEZ, A.: "La importancia del color en la arquitectura pública romana. Testimonios del empleo de *marmora* y pintura en algunos templos de la Bética", *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, 24, 2016, p. 21-48.

RODRÍGUEZ TEMIÑO, I.: "Notas acerca del urbanismo de la *colonia Augusta Firma Astigi*", en *Actas del I Congreso sobre Historia de Écija*, Écija, 1988, p. 101-123.

RODRÍGUEZ TEMIÑO, I.: "Pervivencia de alineaciones de época romana en el tejido urbano actual de Écija (Sevilla)", *Archeologia Medievale*, 17, 1990, p. 613-623.

RODRÍGUEZ TEMIÑO, I.: "La casa urbana hispanorromana en la *colonia Augusta Firma Astigi*. Écija. Sevilla", *La casa urbana hispanorromana*, Zaragoza, 1991, p. 345-353.

ROMERO PAREDES, C.: "Intervención Arqueológica Preventiva en calle Merinos nº 59 esquina a calle Minarete de Écija. Sevilla", Informe inédito depositado en la Empresa Municipal de Urbanismo del Excmo. Ayuntamiento de Écija. 2009.

ROMERO PAREDES, C.; CARRASCOGÓMEZ, I.; VERA CRUZ, E.: "Intervención Arqueológica de Urgencia realizada para el soterramiento de contenedores de residuos domiciliarios y selectivos. Écija (Sevilla)". *Anuario Arqueológico de Andalucía*. 2003. Tomo III, *Actividades de Urgencia*. Volumen 2, Sevilla, 2006, p.: 372-387.

ROMERO PAREDES, C. y ORTIZ NAVARRETE, A. (en prensa): "Intervención Arqueológica Preventiva en calle Merinos nº 59 esquina a calle Minarete de Écija. Sevilla", *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 2009.

ROMERO PAREDES, C.; BARRAGÁN VALENCIA, M^a C.; BUZÓN ALARCÓN, M.: "Sobre una *domus* romana en la plaza de Santo Domingo de Écija", *Astigi Vetus, Revista del Museo Histórico Municipal de Écija*, 2, 2006, p. 55-74.

SÁEZ FERNÁNDEZ, P.; ORDOÑEZ AGULLA, S.; GARCIA VARGAS, E.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S.: "Cinco inscripciones romanas inéditas de Écija (Sevilla)", *Habis*, 32, 2001, p. 337-352.

SÁEZ FERNÁNDEZ, P.; ORDOÑEZ AGULLA, S.; GARCIA VARGAS, E.; GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S.: *Carta Arqueológica Municipal de Écija*. 1. *La ciudad*, Sevilla, 2004.

SAQUETE, J. C.: "Del mundo militar al mundo civil: los veteranos militares y algunas colonias de Augusto en Hispania", en Palao, J.J. (Ed.): *Militares y civiles en la antigua Roma. Dos mundos diferentes, dos mundos unidos*, Salamanca, 2010, p. 79-92.

SÁNCHEZ, A.: "Una mirada simbólica al color. Reflexiones sobre fobias y filias en el mundo occidental", en *Biblid*, 3, 2013, p. 192-207.

STYLOW, A.U.: "Die *Accitani veteres* und die Kolonie *Iulia Gemella Acci*. Zum Problem von *veteres*, Alt-Stadt und Kolonie in der Hispania Ulterior", *Chiron*, 30, 2000, p. 775-806.

TABOADA VILLANUEVA, B.: "Intervenciones en excavaciones urbanas efectuadas por el Laboratorio de conservación y restauración del Museo Histórico Municipal de Écija", *Astigi Vetus. Revista del Museo Histórico Municipal de Écija*, nº 2, Écija, 2006, pp. 141-148.

TEICHNER, F.: “Casais Velho (Cascais), Cerro da Vila (Quarteira) y Torreblanca del Sol (Fuengirola): ¿factorías de transformación de salsas y salazones de pescado o de tintes?”, en *Actas del Congreso Internacional CETARIAE. Salsas y salazones de pescado en Occidente durante la Antigüedad*, BAR International Series, 1686, Oxford, 2007, p. 117-125.

USCATESCU BARRÓN, A.: *Fullonicae y tinctoriae en el mundo romano. Cornucopia 1. Repertoris i materials per a l'estudi del Món Clàssic*. Barcelona, 1994.

VENTURA VILLANUEVA, A.: “Nuevos datos sobre la cronología de la *deductio* de *Augusta Firma Astigi* y sobre sus colonos veteranos”, *Romula*, 14, 2016, p. 7-27.

ZANKER, P.: *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992.

ZARZALEJOS PRIETO, M.; FERNANDEZ OCHOA, C.; ESTEBAN BORRAJO, G.; HEVIA GÓMEZ, P.: “El área de Almadén (Ciudad Real) en el territorio de *Sisapo*. Investigaciones arqueo-históricas sobre las etapas más antiguas de explotación del cinabrio hispano”, *De re metallica (Madrid): revista de la Sociedad Española para la Defensa del Patrimonio Geológico y Minero* 19, 2012, p. 67-78.

EL MÁRMOL DE COLOR EN LA ARQUITECTURA PRIVADA DE LA COLONIA AUGUSTA FIRMA ASTIGI

COLORED MARBLE IN THE PRIVATE ARCHITECTURE OF THE COLONIA AUGUSTA FIRMA ASTIGI

Ana Santa Cruz Martín
Técnico en Arqueología

RESUMEN

El siguiente artículo hace referencia al papel que jugó la introducción del mármol, sobre todo el mármol de color, en el ámbito privado de la *Colonia Augusta Firma Astigi*, no sólo con una empleabilidad decorativa y arquitectónica, sino como un símbolo de comportamiento económico-social.

PALABRAS CLAVE

Mármol; *domus*; *opus sectile*; Arquitectura romana; *Colonia Augusta Firma Astigi*; Écija (Sevilla).

ABSTRACT

The following article makes reference to the role played by the introduction of marble, especially colored marble, in the local sphere of *Colonia Augusta Firma Astigi*. In this article, marble's employability is not only viewed in terms of decoration and architecture, but also as a symbol of socio-economic behavior.

KEY WORDS

Marble; *domus*; *opus sectile*; Roman Architecture; *Colonia Augusta Firma Astigi*; Écija (Seville).

La fundación de la *Astigi* romana se enmarca dentro del proceso de expansión del Imperio romano en el territorio hispano, en concreto el objetivo se centraba en el control del gran área que ocupaba la provincia Bética, dividida en cuatro *conuentus iuridici* o circunscripciones jurídicas-administrativas. Junto a *Gades*, *Hispalis* y *Corduba*, *Astigi* contaba con todos los factores favorables para su ocupación: excelente comunicación fluvial-terrestre, potencial económico a través de su riqueza agrícola; es decir, un punto geográfico clave como eje vertebrador del territorio.

La fundación de la ciudad se llevaría a cabo entre los años 25 y 14 a. C.¹ construyendo una colonia romana de trazado hipodámico y *ex nouo*, exceptuando el arrasamiento del único promontorio o cerro ubicado en el cuadrante sureste de la actual ciudad de Écija, y que extendiéndose hacia la ladera sur y oeste estaría ocupado por el primer poblamiento protohistórico documentado².

¹ Existen varias hipótesis acerca de la fecha de fundación de la colonia, así autores como el Dr. Ordoñez Agulla (ORDÓÑEZ AGULLA, Salvador: *Colonia Augusta Firma Astigi*, 1988, Écija), basándose en los datos aportados por la *Res Gestae*, afirma el 14 a.C., ya que es sobre este momento entre los años 16-13 a.C. cuando Augusto está, en la Península Ibérica por tercera vez, reorganizando las provincias occidentales; González Fernández (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Julián: "De nuevo en torno a la fundación de la colonia Astigi Augusta Firma" , *Habis* 26, 1995, pp. 281-294) se inclina por la similitud fundacional con *Emerita Augusta* y con la que comparte la adscripción de sus ciudadanos a la tribu *Papiria* en una cronología anterior entre el 25 y el 14 a.C.

² El análisis de las evidencias arqueológicas del primer asentamiento poblacional prerromano en la ciudad de Écija quedan recogidas en la tesis doctoral "*Astigi Vetus*. Arqueología y urbanismo de la Écija

La primera fase de implantación romana a nivel habitacional recorre todo el siglo I a.C. con la creación de nuevos espacios y el aprovechamiento de estructuras prerromanas para uso doméstico como vemos en calle Merced 13³. Por lo que se podría deducir que tras el momento post fundacional los primeros contendientes se adaptaron a los modelos arquitectónicos prerromanos. Con esto, nos estamos refiriendo, a cómo las estructuras indígenas predecesoras son arrasadas, siendo dicho material reutilizado para el acondicionamiento del subsuelo de la nueva colonia. En la intervención arqueológica puntal de Plaza de Armas del Alcázar, se han podido documentar dos espacios, posiblemente de uso habitacional, cuyos muros se apoyan directamente en estructuras turdetanas que, una vez derribadas, han servido como cimentación de esta primera fase romana.

El lanzamiento urbanístico de la ciudad se desarrollaría a partir de finales del I s. a.C., ejecutándose, en primer lugar, grandes construcciones como la cerca defensiva, el entramado viario urbano y la red de saneamiento⁴. Aunque sin entrar en detalles, es importante mencionar estos elementos primarios, ya que a partir de ellos se establecerían los espacios domésticos, y en el caso de la muralla, arrasada en época islámica, el conocimiento de la ocupación doméstica es fundamental para trazar los límites de la ciudad intramuros.

Aunque no contamos con datos arqueológicos sólidos para concluir que a medida que se realizaban las obras de acondicionamiento de la ciudad se crearan zonas residenciales completas, si podemos confirmar que el espacio intramuros iba siendo ocupado por las primeras viviendas como quedó constatado en la intervención arqueológica de Plaza de España⁵.

Un segundo momento constructivo lo situamos en la primera mitad del siglo I d.C., son viviendas que ya surgen tras la fundación de la colonia. Uno de los mejores ejemplos, son las seis viviendas completas correspondientes a dos *insulae* de la colonia, documentadas en la intervención de Plaza de España. Gracias a esta excavación en extensión se ha podido determinar una secuencia cronológica habitacional desde época augustea hasta su pervivencia en época tardoantigua. Confirmándose esta perdurabilidad en otras intervenciones arqueológicas como en calle Padilla 1, Fernández Pintado 4, 6, y 8; calle Miguel de Cervantes 26 y 28; calle Avendaño 3 y 7, etc.

A mediados del siglo I d.C., gracias al auge económico proveniente del aprovechamiento productivo del suelo rústico, se inicia un fenómeno de crecimiento en el espacio urbano, constatado en la construcción de grandes y ricas viviendas, y por supuesto, a nivel público, con la monumentalización de las zonas forenses mediante el uso de materiales escultóricos, arquitectónicos y ornamentales.

Los elementos arquitectónicos se comportan como auténticos programas decorativos que responden a los modelos imperiales y a las modas de Roma, por lo que se va documentando la introducción de materiales marmóreos hasta ahora poco evidenciados en las provincias hispanas, donde hasta este momento era habitual el uso de piedras locales.

La presencia de mármol en la arquitectura privada para su empleo como material constructivo y decorativo queda explícita en la gran cantidad de restos arqueológicos documenta-

turdetana (ss.VI-I a.C.) (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Esther: *Astigi Vetus: Arqueología y Urbanismo de la Écija Turdetana* (s. VI-I a.C.), 2014).

³ GÓMEZ RODRÍGUEZ, Águeda: *La arquitectura doméstica urbana en época romana en la Provincia Baetica*. 2006.

⁴ GARCÍA-DILS DE LA VEGA, Sergio: *Colonia Augusta Firma Astigi. La evolución urbana de Écija desde la protohistoria hasta la antigüedad tardía*, ed. Universidad de Sevilla, 2015.

⁵ La actuación de Plaza de España (1997-2007), junto con Plaza de Armas del Alcázar, marcarían un punto de inflexión dentro del panorama científico. La primer, ha aportado el mejor ejemplo conservado de una misma unidad habitacional, la casa del *Oscillum*, de la que conocemos todo su desarrollo cronológico, arquitectónico y espacial en el ámbito doméstico; la segunda, engloba todo el horizonte crono-cultural del espacio que ocupa la actual Écija.

dos en las intervenciones arqueológicas realizadas en la ciudad de Écija, pero no por ello han sido objeto de análisis y estudios interpretativos científicos⁶.

Las evidencias arqueológicas, y los últimos hallazgos, nos muestran una realidad doméstica donde los elementos marmóreos que conformaban las estancias, tanto en su forma parietal como pavimental, dibujan un panorama paralelo para el ámbito privado, comenzando a ver un uso del mármol a finales del siglo I d. C.

Es en el siglo II d.C. cuando se produce el momento de mayor apogeo económico para la ciudad, pudiendo comenzar a pensar en un carácter retrospectivo del comercio y así poder introducir en los circuitos mercantiles del Mediterráneo el producto objeto del artículo, el mármol, el cual llegará hasta esta ciudad. A nivel doméstico, en este momento se puede observar la implantación de viviendas de nueva planta con la inclusión de elementos ostentosos. Las siguientes intervenciones arqueológicas suponen el grueso de viviendas gracias a las que se atribuye a *Astigi* como una colonia de elevado nivel social y económico: Calle Santiago 14; Calle Mendoza 3 esquina a calle Bermuda; Bodegas 5 esquina a calle Merinos; Miguel de Cervantes 35; Plaza de Giles y Rubio 16; Almenillas 5; Calle Miguel de Cervantes 34; Plaza de Puerta Cerrada 9; Miguel de Cervantes 33 esquina a calle Cava; Calle del Conde 8; Mas y Prat 23 esquina a calle Almenillas 5 y 3; Plaza de Santiago 1; Barrera Oñate esquina a calle Padilla; Calle Miguel de Cervantes esquina a Maritorrijas; Calle Secretario Armesto s/n; Calle Florentina; Calle Almenillas 5.

Este momento no sólo se caracteriza por la creación de nuevas viviendas sino también por reorganización de un espacio concreto de la vivienda o división de las estancias, como ocurre en la *domus* de calle Espíritu Santo a Oñate.

En el siglo III y IV d.C. se produce la remodelación y finalmente el abandono de muchas casas, por lo que sólo se documenta la construcción de una vivienda en la calle del conde 6 cv. Almenillas⁷. Vemos cómo, en detrimento del urbanismo intramuros, se detecta un crecimiento en el cinturón periférico con la construcción de villas, como la que encontramos en calle Cristo de Confalón.

EL MÁRMOL EN LA ARQUITECTURA PRIVADA DE ASTIGI

La introducción del mármol en Roma viene de la mano de la conquista del Mediterráneo oriental entre el siglo II y I a.C. La ideología helenística traspasada a las clases dirigentes en la *Urbs* se traduce en época tardorrepública en una exaltación del lujo, donde en el empleo del mármol tanto “blanco” como de color, cumplía con el objetivo de simbolizar su poder⁸. La fidelidad y apoyo demostrado hacia la clase dirigente por parte de las clases aristócratas se traducía en el empleo de materiales en el ámbito privado, en un principio dedicado a esculturas y elementos funerarios. Esta ideología de representación del estatus social de la clase dirigente que surge en la Roma tardorrepública, y que, posteriormente, se trasladaría a las provincias en época imperial, se caracteriza por su comportamiento ostentoso en la vida privada. Es, por lo tanto, en este momento, cuando se inicia en Roma la introducción del mármol procedente de las canteras de todo el Mediterráneo⁹. Y a partir de época augus-

⁶ Los estudios que se han realizado relacionados con el mármol como material arquitectónico en ámbito público es el realizado por MÁRQUEZ MORENO, Carlos: “Elementos arquitectónicos de la capital del *Conventus Astigitanus*”, *AnMurcia* 16-17, 2001-2002, pp. 341-350. Igualmente publica, FELIPE, Ana: “Evidencias de una primera monumentalización de *Colonia Augusta Firma Astigi* (Écija) en su decoración arquitectónica”, *Romula* 5, 2006, pp. 113-148; *Estudio de los fustes de granito de la Colonia Augusta Firma Astigi* (Écija), *Romula* 7, 2008, pp. 115-148).

⁷ ORDÓÑEZ, Salvador; SÁEZ, Pedro; GARCÍA-DILS, Sergio y VARGA, Enrique: *Carta Arqueológica Municipal de Écija. 1. La Ciudad*, Sevilla, 2004.

⁸ GUASPARRI, Giovanni. *I marmi Antichi*. 2006.

⁹ GNOLI, Raniero: *Marmora romana*. 1988.

tea se distribuía hacia algunas ciudades como puede ser el caso de “Cherchel, Arlés, Nimes y Tarragona”¹⁰. Son muchas las manifestaciones arquitectónicas presentes en las provincias occidentales que exhiben su raíz imperial, como ocurre también en provincias hispanas de Mérida, Córdoba o Écija.

En *Astigi*, la fidelización hacia el poder imperial se muestra con el embellecimiento de los edificios religiosos. En la intervención arqueológica de Plaza de España se exhumó, en la mitad oriental, el recinto religioso de culto al emperador en el foro de la colonia, donde se documentaron “centenares de aplacados marmóreos detectados: *giallo antico*, *africano*, *pórfido verde*, *portasanta*, *pavonazzeto*, *lumachella occhiua*, *de astracán*, *pórfido rosso*, *verde antico*, etc.”¹¹. Igualmente, el identificado como muro noroeste que cierra el área sagrada o períbolo, estaría decorado con un aplacado de mármol “esquisto verde y mármol gris, mientras que en la cara sur es de caliza microesparística de Almadén de la Plata”¹². En la intervención arqueológica de calle Galindo 1 esquina con calle Emilio Castelar 4, se pudo detectar la prolongación del espacio forense, en el área suroccidental de la colonia. Se trata de un segundo momento de monumentalización post-augusteo, respondiendo a la creación de nuevos espacios con una riqueza en material de mármol importados de color, como un fuste liso en “*marmor luculleum*” o africano (Teos, Turquía), y dos fragmentos de pilastras de acanaladuras y molduras en “*giallo antico*” (Chemtou, Túnez)¹³.

El lenguaje imperial se traslada de lo público a lo privado como una herramienta de demostración política y económica, donde lo suntuoso, lujoso y monumental, está en consonancia con el nuevo programa político al que se ven sometidas las provincias a partir del siglo I d. C.

Los espacios de la casa con mayor decoro marmóreo eran el atrio y/o el peristilo, espacios de acogimiento y representación social hacia la clientela e invitados, cuyos mensajes quedaban fijados de manera intrínseca a través del empleo de columnas y pavimentos de mármol o mosaicos.

En el caso de Écija, a pesar de contar con el actual número de noventa y tres pavimentos musivos, son cada vez más los suelos pavimentados con mármoles polícromos que, como veremos a continuación, es el caso del excepcional pavimento de *opus sectile* documentado en Plaza de Armas del Alcázar de Écija en 2015.

A pesar del número de intervenciones arqueológicas realizadas en la ciudad, por diversos motivos como la falta de accesibilidad, clasificación del material marmóreo en el desarrollo de la propia excavación o el vago rigor científico de intervenciones arqueológicas correspondientes a finales de los 80, han provocado que exista una escasez de material para analizar proveniente de un contexto arqueológico seguro. Superando estas dificultades, podemos afirmar que está documentado, en una veintena de intervenciones arqueológicas, cómo el mármol actúa como material arquitectónico, constructivo y ornamental en pavimentos y paramentos, en este último caso, revistiendo las zonas inferiores de las estancias a modo de zócalos y dedicando la zona superior a las pinturas murales.

Las placas de mármol que se documentan en la pavimentación de estancias se conoce como *opus sectile*, técnica operativa basada en el empleo de mármoles de diferentes tonalidades cromáticas con el fin de crear un efecto visual, variando el tamaño del aplacado según los motivos geométricos o figurativos¹⁴ elegidos.

¹⁰ OTIÑA HERMOSO, Pedro: “La importación de mármol en la villa romana de Els Munts (Altafulla, Tarragona)”, AAC 13-14, Córdoba 2002-2003, 151.

¹¹ ROMO, Ana: “Las termas del foro de la Colonia Firma Astigi”, *Romula* 1, pp. 151-174.

¹² GARCÍA-DILS DE LA VEGA, Sergio: *Colonia Augusta Firma Astigi. La evolución urbana de Écija desde la protohistoria hasta la antigüedad tardía*, ed. Universidad de Sevilla, 2015, p. 203.

¹³ MÁRQUEZ MORENO, Carlos (2001-2002): “Elementos arquitectónicos de la capital del Conventus Astigitanus”, *Studia E. Cuadrado*, AMurcia 16-17, p. 346.

¹⁴ Recordar el *opus sectile* parietal figurativo zoomorfo, que decoraba la basílica de Junio Baso en el siglo

Para el caso de Écija, debemos hablar de pavimentos que emplean el mármol sin responder a una clasificación tipológica. Se han documentado pavimentos de una sola tipología de mármol; pavimentos elaborados con fragmentos de mármol de color sin diseño establecido; pavimentos bícromos; y un único pavimento que responde a lo que se conoce como *opus sectile*, siendo este el caso del pavimento documentado en **Plaza de Armas del Alcázar de Écija**.

Las intervenciones arqueológicas que se vienen sucediendo desde el año 2001/2002 van aportando resultados, hasta ahora, únicos en la ciudad de Écija, desde las primeras actuaciones donde se documentó toda la secuencia cronológica de la ciudad desde el primer núcleo habitacional de *Astigi* a finales del periodo del Bronce Final, con la continuación del poblamiento en época turdetana, hasta el arrasamiento de las estructuras indígenas tras la ocupación romana. Es a partir de diferentes intervenciones puntuales llevadas a cabo en 2015, cuando se detecta en la llamada “Unidad de Intervención 4”, estructuras romanas de una conservación y calidad excepcional.

Nos tenemos que situar en el sector norte del yacimiento arqueológico colindante a la Calle Altozano, en el que se ha podido identificar hasta diez espacios habitacionales¹⁵ alineados con la trama ortogonal de la colonia romana. La estancia mejor conservada es la 4.4., a pesar de verse afectado por la fosa bajomedieval correspondiente a la construcción de la muralla oeste del palacio mudéjar –UEC 15400. Este espacio alcanza unas dimensiones de 41,42 m² decorado con un pavimento de *opus sectile* –UEC 15217-, extendiéndose la decoración en mármol en los paramentos que la limitan la estancia por el norte – UEC 15433-, oeste -UEC 15403- y sur –UEC 15404- (Figura 1).

El pavimento está conformado por placas marmóreas¹⁶ con dimensiones propias de los *opera sectilia* de módulo medio cuadrado, según la tipología de Guidobaldi, cuya medida de unidad de diseño está generalmente entre 0,30 y 0,90 cm, dando énfasis a los motivos centrales.

La disposición del aplacado responde a una trama en dirección este-oeste. Se compone, en primer lugar, de una cenefa perimetral de losas rectangulares de mármol gris vetado y *pavonazzeto*, mármol importado desde canteras turcas. Separados por esa fila vertical de losas rectangulares, encontramos las losas cuadrangulares que combinan mármol amarillo, como el *giallo antico*, y mármol rosa, como el *lumachella*, *portasanta* o *breccia corallina* (Figura 2). Dispuestos en el centro, se encontrarían probablemente cuatro emblemas, de los que sólo se conserva tres, uno de ellos fragmentado.

El emblema correspondiente al módulo superior está compuesto por un rectángulo de 112 de largo x 84 cm. de altura. Su decoración interior es simétrica, formando por rombos de mármol rosa y *giallo antico*; triángulos empleando el *giallo antico*, mármol gris o *rosso antico*; hexágonos de mármol gris, posible *cipollino*; y listeles de *rosso antico*.

El módulo inferior está compuesto por un círculo realizado en mármol amarillo, *giallo antico*, inscrito en un cuadrado de mármol gris, enmarcado finalmente con una cenefa de mármol *breccia corallina/gialla*.

El grosor de las losas oscila entre 2 y 6 centímetros y medio. Esta diferencia se debe al uso, no de un material estandarizado sino, en muchos casos, reutilizado, como un fragmento de columna reaprovechado para formar parte de este pavimento.

Como hemos comentado anteriormente, la construcción de la zanja de cimentación de la

IV d.C., hoy en día se encuentran en el Museo Capitolino de Roma y representa a un tigre que ataca a un carnero, ejemplo de lo denominado “estética al detalle” (HERNÁNDEZ, 2011).

¹⁵ Los datos arqueológicos se encuentran en proceso de análisis por lo que es prematuro determinar su funcionalidad, y la posible relación entre los diferentes espacios.

¹⁶ Hay que decir que esta presentación es un avance preliminar, y que todos estos mármoles están siendo estudiados mediante un análisis petrológico de microscopía óptica que determinarán su procedencia exacta.

muralla bajomedieval, corta en sentido norte-sur este espacio. Este hecho, nos permitió documentar los diferentes niveles de preparación: un primer nivel, el mortero de cal y arena de unos 0,15 m. –*nuclues-*, donde se incrustarían los fragmentos de pizarras y mármoles para reforzar el asiento de las placas; en un segundo nivel, los guijarros –*rudus-* de entre 6 y 8 cm de grosor, que facilitarían el drenaje y nivelarían el terreno (Figura 3).

La gran cantidad de losas de pequeñas dimensiones conllevó la utilización de técnicas para evitar que la presión en superficie no dañara demasiado el pavimento, por lo que la solución, en este caso, es el empleo de lastras del propio mármol blanco y de pizarra dentro del mortero, colocadas en los ángulos de las losas para evitar movimientos y conseguir mayor solidez.

La gran cantidad de material foráneo y la complejidad a la hora de elaborar este tipo de pavimentos, hace pensar en una mano de obra especializada, cuyas piezas más sencillas pudieran estar elaboradas por talleres locales, tal y como ocurriría en la elaboración de mosaicos. Los motivos de mayor dificultad requerirían de una gran experiencia y habilidad, por lo que con toda probabilidad fueran realizados por centros hispanos muy especializados.

Actualmente, se está procediendo al estudio de la documentación arqueológica cuyos resultados aportarán la cronología concreta de este espacio.

Con respecto a su funcionalidad, si atendemos a paralelos hispanos, podría relacionarse con un ambiente público, como es el caso del *opus sectile* de la Casa Villanueva de Ampurias y el de *Pollentia*, datado en la primera mitad del siglo I d.C. (Figura 4).

Otra de las intervenciones arqueológicas de mayor aportación documental, fue la realizada en la **Plaza de España**. Es en la Fase III, ya iniciada la actuación en toda la extensión de la plaza, donde se documentan seis unidades habitacionales. Situada entre el Cardo Máximo y un cardo porticado, en sentido este-oeste, se encuentra la casa del *Oscillum*, de cronología fundacional pero que, a partir del último cuarto del siglo IV d.C., sufre una remodelación interna. El atrio porticado se reduce, cerrándose con paramentos decorados con un zócalo de mármol –UEC 31821 y 31824-, y en su interior se instala una fuente polilobulada, cuyo pavimento –UEC 31727- se reviste por un solo tipo de mármol blanco (Figura 5). En la cama de dicho pavimento, apareció reutilizado el *Oscillum*, pieza decorativa de mármol blanco que da nombre a la vivienda.

Siguiendo la misma cronología, contamos en el sector noreste de Plaza de España, con una *domus* con dos espacios pavimentados con un *opus sectile*¹⁷. Uno de ellos, interpretado como un espacio de tránsito de nueva creación, amortizaría el muro norte perimetral del *temenos*, como cierre sur de la vivienda, según constata la documentación arqueológica.

El pasillo, de 0,70 metros de ancho, se caracteriza también por el empleo de diversos materiales de los que se conservarían “dos hiladas de pequeñas placas marmóreas rectangulares, de 0,22 m x 0,11 m., dispuestas paralelas y jugando con la alternancia de las juntas. En estas se ha utilizado un filete oscuro de mármol negro, *verde antico* o gris local; en las placas mayores *lumaquela* salmón. En los sectores repavimentados, se aprecian placas de irregulares mayores de rojo itálico, gris local y *lumaquela* salmón”¹⁸

El segundo pavimento –UC 8373-, estaría formado por mármoles de importación como “*giallo antico*, africano, *cipollino*, astracán, *rosa lumachela*, etc, así como otros locales como el vetado gris o el blanco”¹⁹ (Figura 6).

En la misma secuencia cronológica que las viviendas de Plaza de España, tenemos la *domus* situada en la excavación arqueológica de **Plaza de Santo Domingo 5 y 7**²⁰. A finales del siglo

¹⁷ Estos materiales no pudieron ser cotejados, por lo que contamos solo con las referencias e imágenes provenientes del informe de excavación arqueológica.

¹⁸ ROMO, Ana: *Intervención arqueológica en la Plaza de España. Écija. Memoria Final*, 2003, p. 80.

¹⁹ *Ibidem*, p. 79.

²⁰ ROMERO PAREDES, Carmen; BARRAGÁN VALENCIA, María del Carmen; BUZÓN ALARCÓN,

I d.C., el solar se ve ocupado por una *domus* con *balneum* privado o unas termas privadas²¹. Desde su primera fase constructiva se utiliza el mármol importado para revestir las paredes en la denominada “estancia 7”²², que con unas dimensiones de 16,42 metros, parece encajar con un *cubiculum*. Cuenta con un pavimento de *opus tessellatum*, zócalo de placas – UEC 55, 58, 56, 66, 73 y 81- de 0,50 m. de largo y 0,25 m. de grosor de *breccia corallina* (Figura 7). Igualmente ocurre con la “estancia 8”²³, decorada con el mismo aplacado marmóreo en el paramento – UEC 82-, y un mosaico geométrico en su pavimento.

En el último cuarto del siglo III d.C., se inicia una fase de reestructuración interna de la vivienda. Se compartimenta la “estancia 10”, creándose dos nuevos espacios, uno de ellos, funciona como un espacio de tránsito pavimentado con fragmentos de mármol –UEC 90-. Es un pavimento singular por el empleo de una gran variedad de mármoles de diferentes procedencias: “*pavonazzeto*, *cipollino*, *giallo antico*, *serpentino*, *pórfido rojo*, *portasanta*, *grecoescrito*, *rosa portugués*” (Figura 8).

Otro ejemplo de decoración de los paramentos lo encontramos en la intervención arqueológica realizada en 1984²⁴ en la **Plaza de Puerta Cerrada esquina a calle San Juan Bosco**. Asociado a una estructura muraria de *opus vittatum*, se encuentra un nivel de materiales decorativos parietales, tanto estucos como placas de mármol blanco, veteadado y *cipollino*, que podría pertenecer a la decoración en una segunda fase decorativa, a finales del siglo II y principio del III d.C.

El pavimento perteneciente a la *domus* de **Miguel de Cervantes 28 y 28 con esquina a calle Cava** (Figura 9), corresponde con un aplacado bicromo del siglo II d.C., realizado en un segundo momento constructivo. Fue un pavimento desmontado en su totalidad, como vemos en las marcas de siglado, y para cuya ejecución se han usado mármoles blancos con vetas grises, caliza blanca y mármol blanco con vetas de tonalidad rosa. Por la información recogida en el informe arqueológico²⁵, estaríamos ante una estancia de 4,80 metros de largo y 3,48 m. de ancho, cuyo pavimento juega con una dualidad cromática. Responde a un esquema simple: a modo de cenefa exterior se encuentran las losas rectangulares blancas enmarcando un interior de tres columnas con losas negras de pizarra intercaladas por dos filas de mármol de color ocre (Figura 10)²⁶.

En la parte nororiental de la colonia se documentó, en la excavación de **calle Bodegas 5 esquina a Calle Merinos**²⁷, formando parte de la *domus*, restos de un pavimento de *opus sectile* – UEC 56-, situado cronológicamente en la segunda mitad del siglo II d.C, y que ocuparía en principio una estancia de 4,5 m². De dicho pavimento sólo se conservan dos fragmentos de losas de mármol rosa de 0, 20 m. de largo y 0,15 m. de ancho (Figura 11).

Manuel: “Sobre una *domus* romana en plaza de Santo Domingo de Écija”, *Astigi Vetus*, 2, 2006, pp.55-73.

²¹ Se suma a otro ejemplar de *domus* con *balneum*, como la excavada en la antigua calle Cerro de la Pólvara, actual calle Antonio Romero. COLIN HAYES, Elisabet: *Actividad arqueológica preventiva en c/Cerro de la Pólvara*, 9-11. *Écija (Sevilla)*, *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 2006, pp. 3961-3979.

²² ROMERO PAREDES, Carmen; BARRAGÁN VALENCIA, María del Carmen; BUZÓN ALARCÓN, Manuel: “Sobre una *domus* romana en plaza de Santo Domingo de Écija”, *Astigi Vetus*, 2, 2006, op. cit. pp.55-73.

²³ *Ibidem*.

²⁴ RODRÍGUEZ TEMIÑO, Ignacio y NÚÑEZ PARIENTE DE LEÓN, Esther: *Arqueología urbana de urgencia en Écija (Sevilla)*, *Anuario Arqueológico de Andalucía*, vol. II, 1985, pp. 316-325.; RODRÍGUEZ TEMIÑO, Ignacio: *La casa urbana hispanorromana en la Colonia Augusta Firma Astigi*, *La casa urbana hispanorromana*, 1991, Zaragoza, pp. 345-353.

²⁵ NÚÑEZ PARIENTE DE LEÓN, Esther: *Excavación de urgencia en c/ Miguel de Cervantes nº 26-28 con vuelta a c/Cava de Écija (Sevilla)*, *Anuario Arqueológico de Andalucía*, vol. III, 1991, pp. 494-503.

²⁶ La tipología (ver imagen pieza siglado 123, 39 en campo) es un fragmento de mármol blanco con vetas rosas, posible variedad de Almadén de la Plata. La segunda pieza de mármol blanco con vetas grietas ondulantes. Y la tercera pieza es un mármol gris veteadado, posible *cipollino*. Todas las placas de aspecto rectangular, tienen un grosor mínimo de 1,2 cm y un máximo de 4 cm.

²⁷ CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada y VERA CRUZ, Elena: *Intervención arqueológica de urgencia en c/ Bodegas 5 esquina a c/Merinos. Écija (Sevilla)*, *Anuario Arqueológico de Andalucía*, vol.III, 2000, pp. 1288-1297.

Ya hemos hecho referencia a las evidencias arqueológicas detectadas en la ciudad pertenecientes a revestimientos parietales y pavimentales, pero el mármol de color también se manifiesta en los elementos arquitectónicos como fustes, capiteles, basas, umbrales, cornisas, molduras, etc. De los pocos materiales arquitectónicos que tenemos contextualizados estratigráficamente dentro de un ambiente doméstico, encontramos un fragmento de fuste de orden menor entre los documentados en la excavación arqueológica **calle Fernández Pintado 4, 6 y 8**²⁸, respondiendo a una cronología tardoantigua. Podemos desplegar varias opciones sobre su tipología de “mármol rosa”²⁹: mármol hispano como la variedad rosácea de Almadén de la Plata; caliza oolítica de la “Sierra del Torcal” en su variedad blanco-rosada; o importado, como el *portasanta*, *breccia rossa* o *corallina*. Se repite la elección de mármol de tonalidad rosácea en la columna hallada en los niveles de amortización de la *domus* del siglo II d.C. de la **calle Almenilla 5**, y que serviría como soporte de las jambas de la puerta de acceso³⁰.

CONCLUSIONES

Es a partir de época Flavia cuando la presencia de material marmóreo hace su intrusión en la *Colonia Augusta Firma Astigi*, incorporándose como destino en los circuitos comerciales de los materiales más valorados en época imperial. Se confirmaría una adhesión a los nuevos modelos decorativos que hasta entonces habían quedado relegados a edificios de tipo público. El Dr. Pensabene³¹ insistió en la riqueza de las familias astigitanas ante la presencia en la colonia de “granito del Foro”, proveniente de las canteras del Mediterráneo Oriental, material empleado en la arquitectura imperial de Roma y de uso casi exclusivo fuera de la capital del imperio.

Los datos arqueológicos actuales no nos permiten hablar de espacios artesanales dedicados al trabajo del mármol en la ciudad, por lo que suponemos, que esta piedra ornamental vendría cortada desde las canteras imperiales y se enviaban por vía marítima en naves lapidarias, especializadas en el transporte de mármol. Estos barcos que llegaban a Roma, depositaban sus cargas en el puerto, donde tras la recepción, se redistribuiría por las provincias, pudiéndose enviar el material prefabricado, es decir, ya estandarizado como ocurriría con las columnas.

La importancia como capital del *conuentus astigitanus*, centro de poder administrativo, político y económico, conllevaría que la ciudad se convirtiera en un foco de demanda de artesanos innovadores que, temporalmente, transportarían su taller hasta aquí, para trabajar *in situ*, como parece que ocurre en otras zonas de la península.

Sería el siglo II el momento de una continua producción de las explotaciones imperiales, a pesar de que para los edificios imperiales se usaba mucho este material, se debió de generar tal excedente que se pudo suministrar al sector privado, por lo que ya sería usual ver el mismo material en edificaciones privadas.

Es a partir del siglo II d.C. hasta el siglo III d.C. cuando parece surgir una tendencia en el uso de *opus sectile* para los pavimentos de viviendas que se distribuyen en varios puntos de la colonia: calle Miguel de Cervantes 26 y 28 esquina a calle Cava; calle Bodegas 5 esquina a calle Merinos; Plaza de Armas del Alcázar.

²⁸ No existía un registro de este material arquitectónico en el Museo Histórico Municipal de Écija, por lo tanto el análisis se realiza a través de la documentación gráfica obtenida.

²⁹ ORDÓNEZ, Salvador; SÁEZ, Pedro; GARCÍA-DILS, Sergio y VARGA, Enrique: *Carta Arqueológica Municipal de Écija. 1. La Ciudad*, Sevilla, 2004.

³⁰ RODRÍGUEZ TEMIÑO, Ignacio y NÚÑEZ PARIENTE DE LEÓN, Esther: *Proyecto de excavación de urgencia en C/Almenillas, 5*. Écija (Sevilla). 1978. Informe en Delegación Provincial de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en Sevilla.

³¹ PENSABENE, Patrizio: “Mármoles y talleres en la Bética y otras áreas de la Hispania Romana” en *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la profesora Pilar León Alonso*, vol. 2, 2006, p. 121.

A pesar de ser el momento de aparición de los mármoles de color procedentes de las canteras imperiales, esto no impedía que se hiciera uso del material hispano como el procedente de Almadén de la Plata, con una fuerte presencia en *Emerita Augusta* e Itálica³². Tanta era la adecuación del estilo arquitectónico y decorativo, que de las canteras de *Macacl* (Almería) procede un mármol de gran similitud al de origen griego, el *cipollino* verde³³. Se documentan mármoles veteados de color procedentes de las canteras de Tortosa en Tarragona –brocatello-, o mármol rojo de Antequera. Vemos como la colonia astigitana se suma a la incorporación de mármoles de color procedentes de las canteras mediterráneas: Stehania o Krokeia en Grecia –pórfido verde o serpentino-; Chemtou en Túnez –*giallo antico*-; Afyon en Turquía –*pavonazzeto*-; Teos en Turquía –africano-; Skyros en Grecia –Semesanto-; Larissa en Grecia –*verde antico*-; Karystos en Grecia –*cipollino*- (Figura 12).

A partir del siglo III d.C. el comportamiento del mármol responde a otro esquema, empleando una gran variedad cromática. La mayor parte de ellos son materiales importados pero que no siguen una composición ordenada, como hemos podido comprobar en las viviendas de Plaza de España, y de Plaza Santo Domino 5 y 7. Se atiende, entonces, a un momento de cambio en el sistema de gestión administrativo y comercial del mármol. Esta circunstancia se verifica en el siglo IV, cuando Roma deja de controlar las obtenciones orientales, produciéndose una vuelta a una reducida explotación de las canteras locales y el nacimiento del fenómeno conocido como *spolia*, término referido a la reutilización del material marmóreo. Ejemplo es la casa del *Oscillum*, en cuya última fase habitacional se localizó la *herma* aprovechada como material constructivo en el muro de cierre -UEC 31843-.

³² BELTRÁN FORTES, José, LÓPEZ ALDANA, Pedro, LÓPEZ, José María: “La cantera romana de “Los Covachos” (Almadén de la Plata, Sevilla). EL uso del láser-escáner con un objetivo arqueológico” en. *Virtual Archeology* 1, 2010, pp. 73-79.

³³ *Ibidem*.

LÁMINAS



Figura 1. Pavimento de opus sectile –UEC 15417- de Plaza de Armas del Alcázar de Écija
(Fuente: Ana Santa Cruz Martín).



Figura 2. Detalle de las losas cuadrangulares combinando mármol de diverso cromatismo
(Fuente: Ana Santa Cruz Martín).



Figura 3. Cama del pavimento de opus sectile – UEC 15217- de Plaza de Armas de Écija
(Fuente: Ana Santa Cruz Martín).



Figura 4. Zona del sector 2300 del opus sectile de la Casa Villanueva en Ampurias, Gerona.
(Fuente: http://www.mhcat.cat/extension/mhcl/design/mhc/prepact/cat/emp/01_01.html)

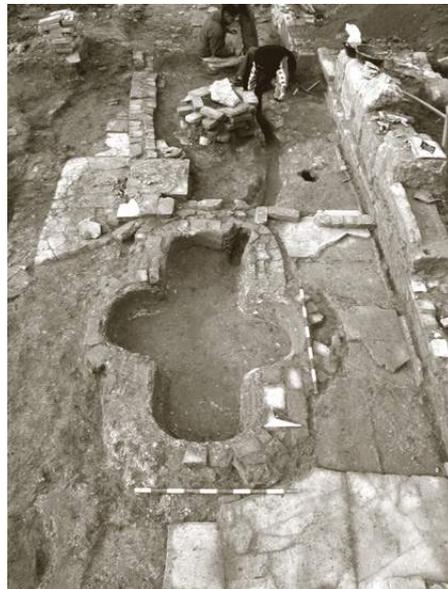


Figura 5. Fase II de la domus del Oscillum.
Atrio con fuente tetrastylada y decoración en mármol del pavimento – UEC 31727- (Fuente: SÁEZ FERNÁNDEZ, Pedro, ORDÓÑEZ AGULLA, Salvador y GARCÍA-DILS DE LA VEGA, Sergio: “El urbanismo de la Colonia Augusta Firma Astigi: nuevas perspectivas”, Mainake 27,2005, p.108).



Figura 6. Pavimento de mármol de la domus noreste de Plaza de España (Fuente: ROMO, Ana: Intervención arqueológica en la Plaza de España. Écija. Memoria Final, 2003, informe inédito depositado en la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Lámina 22).



Figura 7. Decoración paramental con breccia corallina de la "estancia 7" de la domus de Plaza de Santo Domingo 5 y 7 (Fuente: Ana Santa Cruz Martín).



Figura 8. Pavimento marmóreo de la "estancia 10b" de la domus de Plaza de Santo Domingo 5 y 7 (Fuente: ROMERO PAREDES, Carmen, BUZÓN ALARCÓN, Manuel y BARRAGÁN VALENCIA, M^a del Carmen: Intervención Arqueológica Preventiva realizada en un solar sito en Plazuela de Santo Domingo 5 y 7, Anuario Arqueológico de Andalucía, 2004, vol. 1, p. 3185.)

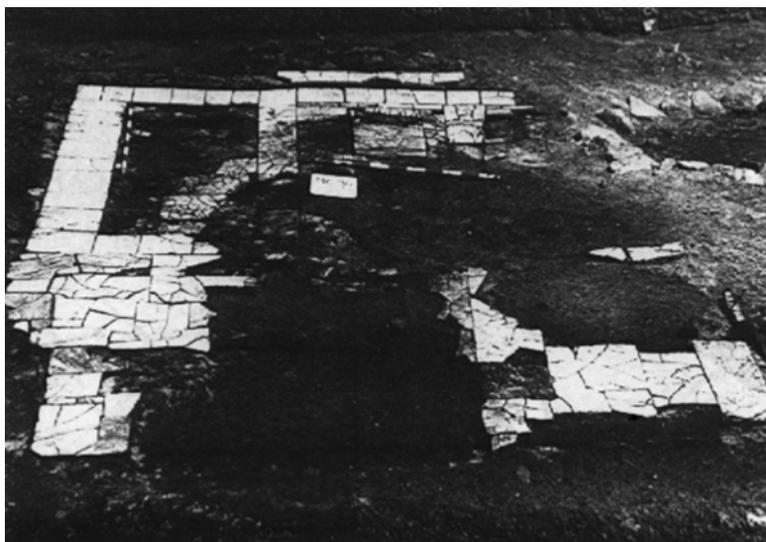


Figura 9. Pavimento bícromo en mármol de la domus de calle Miguel de Cervantes 26 y 28 esquina con calle Cava (Fuente: ORDÓNEZ, Salvador; SÁEZ, Pedro; GARCÍA-DILS, Sergio y VARGA, Enrique: Carta Arqueológica Municipal de Écija. 1. La Ciudad, Sevilla, 2004, p. 60)



Figura 10. Ejemplo de fragmento de mármol blanco procedente de la excavación de urgencia de calle Miguel de Cervantes 26 y 28 con esquina a calle Cava (Fuente: Ana Santa Cruz Martín).

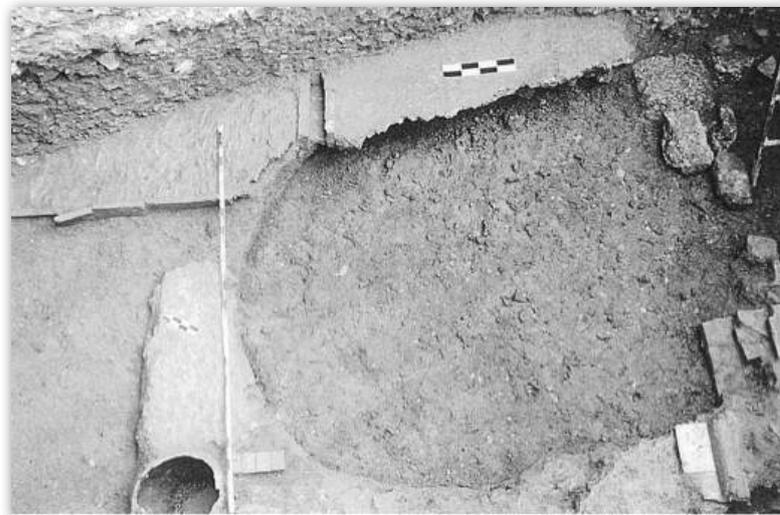


Figura 11. Posibles restos de mármol de opus sectile en calle Bodegas 5 con esquina calle Merinos (CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada y VERA CRUZ, Elena: Intervención arqueológica de urgencia en c/ Bodegas 5 esquina a c/Merinos. Écija (Sevilla), Anuario Arqueológico de Andalucía, vol. III, 2000, p. 1291).

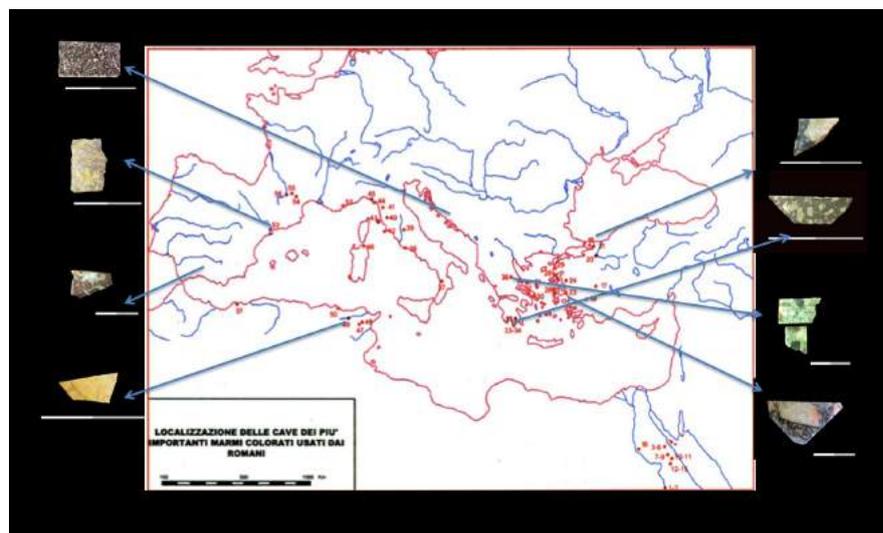


Figura 12. Representación de la procedencia de algunos fragmentos de mármol de importación rescatados de las intervenciones arqueológicas de Écija (Fuente: Ana Santa Cruz Martín).

ITINERARIOS CULTURALES Y TURISMO APLICADOS A LA ARQUITECTURA DEL COLOR EN ÉCIJA

CULTURAL ITINERARIES AND TOURISM DEVOTED TO THE ARCHITECTURE OF COLOR IN ÉCIJA

Carmen Romero Paredes

Universidad Pablo de Olavide

RESUMEN:

Los itinerarios culturales son el resultado de un proceso interpretativo y narrativo que ayudan a comprender nuestro patrimonio histórico cultural, teniendo en cuenta la naturaleza dinámica del territorio, su patrimonio tangible e intangible, y sus paisajes. Ante la heterogeneidad de los recursos patrimoniales, y para evitar que las rutas se conviertan en un medio para unir diversos bienes culturales sin que exista un discurso coherente, puede ser conveniente identificar ejes temáticos que faciliten la comprensión del Patrimonio. La arquitectura pintada es una singularidad del patrimonio astigitiano digna de reivindicarse como una de sus más interesantes manifestaciones culturales. Por ello, puede ponerse al servicio de la ciudad como recurso turístico a través de la creación de un itinerario del color.

PALABRAS CLAVE:

Color en la arquitectura; Écija (Sevilla); Itinerario cultural; Recurso patrimonial; Patrimonio; Turismo; Identidad.

ABSTRACT:

Cultural itineraries are the result of an interpretative and narrative process that helps us understand our historical and cultural heritage, taking into account the dynamic nature of the territory, its tangible and intangible heritage, and its landscapes. Due to the heterogeneity of patrimonial resources, and in order to prevent routes from turning into a way of joining diverse cultural goods without any coherent discourse, it may be convenient to identify thematic axes that facilitate the understanding of our Heritage. Painted architecture is a singularity within Écija's heritage worth vindicating as one of its most interesting cultural manifestations. In this way, it can serve the city as a tourist resource by means of the creation of an itinerary of the color.

KEY WORDS

Color in architecture; Écija (Seville); Cultural itinerary; Heritage Resource; Heritage; Tourism; Identity.

INTRODUCCIÓN

En los diferentes artículos recogidos en estas actas dedicadas a la Arquitectura del color se aborda este componente del Patrimonio Histórico de Écija desde diferentes aspectos como son los formales, los estéticos, los técnicos, los simbólicos, los jurídicos, etc.

Aquí vamos a reflexionar sobre otros aspectos como son el social y el económico. La revalorización de este tipo de recursos puede convertirse en un dinamizador económico y social a través de la actividad turística, entre otras. El hecho de devolver este patrimonio a la comunidad donde se inserta revierte positivamente en ella.

El turismo sigue siendo uno de los pilares básicos de nuestra economía. Teniendo en cuenta el potencial que posee nuestra ciudad, con una gran cantidad de recursos histórico-culturales, el turismo cultural se consolida poco a poco como una actividad económica importante, máxime cuando la oferta es cada vez más amplia y diversificada.

La motivación de determinados segmentos turísticos para elegir un destino u otro, se fundamenta principalmente en los atractivos singulares y propios de la cultura de un determinado territorio. La activación de las políticas de recuperación del color en las edificaciones históricas en nuestra ciudad, puede suponer uno de estos atractivos singulares, lo cual supondría una ventaja competitiva con respecto a otros destinos similares al nuestro.

Como cualquier otro elemento significativo del patrimonio cultural puede ser susceptible de creación de riqueza a través de su puesta en valor, a partir de su conversión en recurso turístico, no solo como componente o integrante de un bien arquitectónico, sino como elemento singular con un lenguaje ornamental propio, capaz de comunicar por sí mismo, dando pie a la creación de itinerarios turístico culturales con esta tematización. Con la creación de un itinerario cultural-turístico tematizado, esta singularidad que nuestra ciudad aportaría experiencias singulares y diferenciadoras a los usuarios. La puesta en valor de las representaciones de pintura mural como manifestación singular de nuestro patrimonio cultural y como recurso emergente en la actualidad, será además la mejor garantía de su conservación.

El ser capaz de reconocer las particularidades que cada destino puede ofrecer, contrarresta el hastío que provoca en el público la generalización del mismo tipo de oferta en diferentes destinos. En la mayoría de los casos la oferta turística no se apoya en un estudio estratégico previo, sino que se limita a la copia de modelos, que según modas, generaliza la implantación de determinados productos de la misma forma en destinos diferentes¹.

Con una adecuada planificación de la oferta fomentaremos el enriquecimiento de la visita a través de la experiencia personal del propio turista: el entorno del destino, así como sus infraestructuras de servicios modelan la experiencia global del turista.

El demandante de turismo cultural, además de conocimiento, busca en los destinos experiencias únicas y de calidad, que son las que le harán recordar el lugar. Esto solo es posible a través de la interacción del visitante tanto con los recursos como con la población local, que es, al fin y al cabo, la que a través de su reconocimiento le da sentido a los recursos históricos-culturales.

La satisfacción que un visitante puede encontrar en el destino es lo que hace que además de provocar su fidelización, se convierta en la mejor promoción que se puede realizar: a través de la recomendación y el boca a boca.

¹ Museos de las ciudades, centros de interpretación, rutas, etc.

Además, la creación de nuevos productos turísticos provoca la diversificación de la oferta, con lo que se conseguiría un doble objetivo desde el punto de vista del mercado, por un lado una estancia más prolongada del visitante en nuestra ciudad y por otro lado la ampliación de los circuitos turísticos con la integración de otras áreas de la ciudad en los mismos.

EL PATRIMONIO HISTÓRICO-CULTURAL: CONCEPCIÓN Y VALORES

Antes de analizar este tipo concreto de recurso histórico-cultural susceptible de convertirse en producto turístico a través de la creación de un itinerario turístico-cultural, creemos conveniente hacer una pequeña reflexión sobre el concepto de patrimonio histórico-cultural. No perderemos de vista los valores que le son intrínsecos, pero haremos hincapié en los valores añadidos, como el hecho de que sea un recurso endógeno con una clara proyección turística a través de la transformación del recurso en producto, a partir de su puesta en el mercado (oferta/demanda), lo que le añade un claro valor económico, así como la ponderación de este valor, sin banalizar su significado.

La concepción y apreciación sobre el Patrimonio histórico-cultural ha evolucionado mucho en las últimas décadas. Al contrario de lo que tradicionalmente se consideraba patrimonio histórico-artístico de un pueblo o comunidad –elementos u objetos especiales por sus valores intrínsecos, antigüedad, estéticos, monumentales o artísticos–, con la democratización de la educación y la cultura, hoy hablamos de Patrimonio histórico-cultural, en sentido antropológico.

Actualmente se considera que la condición de un objeto u elemento como Patrimonio histórico no es solo algo intrínseco a él, sino algo otorgado a través de un proceso de valoración que la sociedad hace de ellos a través de su significación. La mayor parte de esta apreciación es producto de una herencia, lo que conlleva la preocupación de conservarlo y transmitirlo. En este sentido tendría una relación íntima y directa con la acepción de la palabra PATRIMONIO en su sentido más estricto, el de un bien heredado, sin embargo la adjetivación de histórico-cultural entabla relación directa con el hecho de ser una herencia colectiva.

El patrimonio histórico cultural se ha convertido en las últimas décadas en un recurso territorial que ha experimentado un profundo cambio cualitativo en su expresión y significado. Se ha incrementado la importancia otorgada a su dimensión inmaterial frente a la material, dándose mayor protagonismo al sujeto que al objeto patrimonial: el verdadero protagonista es la sociedad como responsable de su patrimonio.

Por tanto esta nueva visión de entender el patrimonio histórico-cultural se caracteriza ante todo por su valor social, ya que representa la capacidad de ser, expresarse y reconocerse de una comunidad, hablamos de su identidad colectiva. Ese marcado carácter de identidad cultural que representa el patrimonio para una comunidad, constituye una plataforma de conciencia colectiva configurada por representaciones o manifestaciones del pasado.

Estas expresiones culturales son signos de las diferencias culturales de unas comunidades con respecto a otras, de especial relevancia en un mundo de comunicación cada vez más globalizado, y que sustentan la base de su reconocimiento como comunidad. Esta singularidad contribuye a generar y favorecer la creación de una imagen que aglutina, reconoce y relaciona a la población con su patrimonio, imagen también utilizada en la identificación del recurso con el producto.

Esta visión actual, hace que el patrimonio histórico cultural sea considerado como un recurso endógeno que puede contribuir al desarrollo sostenible de las comunidades donde se inserta, desde un ámbito económico, social y cultural.

Esta nueva apreciación propicia por tanto un cambio de concepción e importancia con respecto a su valoración, pasando de ser concebido como una carga para las comunidades que lo sostienen, a ser un elemento capaz de generar riquezas.

Esta nueva forma de entender el patrimonio histórico establece nuevas categorías patrimoniales entre las cuales distinguimos una categoría emergente, el *itinerario cultural*² que englobaría toda esta nueva forma de enfrentarse a la gestión de los bienes históricos culturales y que toma como base el territorio.

Así es, el concepto de Itinerario Cultural, resume el avance producido en las últimas décadas con respecto a la concepción del Patrimonio histórico-cultural: supera la consideración del patrimonio identificado como elemento aislado, incorporándose a los valores del propio elemento, los valores de su entorno y del territorio.

Los Itinerarios culturales son un proceso interpretativo y narrativo para comprender nuestro Patrimonio histórico cultural, teniendo en cuenta la naturaleza dinámica de los sitios, el patrimonio tangible e intangible, y los paisajes.

Los itinerarios culturales reflejan pues, la nueva esencia del patrimonio, no sólo como mensaje del pasado que debe ser conservado, sino como recurso y atractivo, como fuente de desarrollo económico que conviene explotar³.

LA PROYECCIÓN TURÍSTICA DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

A continuación nos detendremos un momento en el análisis sobre la capacidad de generar riqueza que posee el patrimonio cultural, que como recurso turístico se convierte en motor de desarrollo, fuente de riqueza y generador de empleo, de ahí su valor añadido: *EL ECÓNOMICO*.

Utilizando como base los principios del desarrollo sostenible, las políticas turísticas tienden hacia un crecimiento integral, endógeno y controlado del territorio, con estudios de recursos particulares y específicos, incentivando actividades económicas propias que pueden suponer potencialmente el progreso del mismo⁴. Esta tendencia hace que el Patrimonio histórico cultural se convierta en un recurso indispensable para aquellas comunidades donde se insertan a la hora de planificar y desarrollar actividades turísticas en su territorio dentro de la modalidad de Turismo cultural.

Podemos definir la modalidad de turismo cultural como *“aquel viaje turístico motivado por conocer, comprender y disfrutar el conjunto de rasgos y elementos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social de un destino específico”* (Cesur-Sestur, 2002.)

En este tipo de viajes, se busca un tipo de gratificación en la experiencia que convierte a la actividad turística en algo más que un simple sector económico: es, como otras actividades culturales, una vía de desarrollo formativo, emocional y espiritual. *“Imaginar un viaje, o recordarlo, adquiere un valor muy similar al placer de leer una buena novela o ver una película convincente. En cierto modo, nos traslada a otro tiempo, a otro lugar y a otra vida, asumiendo una buena parte de los estímulos que aquélla puede dar”* (Corna-Pellegrini, 2000).

La provincia de Sevilla es la primera provincia andaluza en número de bienes de interés cultural, producto de un amplio patrimonio monumental que se concentra mayoritariamente en la comarca de la Campiña. Como consecuencia de ello, desde el punto de vista de la

² Carta de ICOMOS de Itinerarios culturales de 2008.

³ UNESCO, Document exécutif, Paris, 2011.

⁴ Tal y como se recoge en la Conferencia Mundial sobre turismo sostenible. Carta de Lanzarote, 1995 (OMT), y en el Plan General del Turismo Sostenible de Andalucía, 2008-2012.

demanda, la visita de monumentos es la principal motivación de los turistas para visitar esta demarcación. Dentro de la provincia de Sevilla, después de la capital, la campiña sevillana, es el ámbito territorial más demandado para este tipo de turismo, predominando el turismo de ámbito nacional con respecto al extranjero.

En este sentido, Écija es un gran ejemplo sobre la importancia que posee el patrimonio histórico-cultural en la configuración de algunos lugares como destinos turísticos, favoreciendo con ello la diversificación económica de su territorio.

El patrimonio histórico-cultural desde el momento que se integra dentro de los circuitos del mercado del ocio y el turismo, regulado, al igual que el resto de mercados, por la ley de oferta y demanda, se convierte en un bien de consumo.

El desarrollo turístico basado en este tipo de recursos conlleva un efecto positivo sobre el medio cultural, dado que contribuye a su mantenimiento y protección, como condición básica y elemental para satisfacer sus propios fines.

Este esfuerzo se ve compensado en los beneficios socio-culturales y económicos que aporta a toda la población implicada, empezando por un cambio de apreciación, pasando de considerar estos elementos como simples cargas a convertirlos en generadores de riquezas.

DE RECURSO A BIEN DE CONSUMO: SU CONVERSIÓN EN PRODUCTO

El simple hecho de sustantivar un recurso como producto se convierte en un choque de concepciones ya que puede conllevar la mercantilización de este patrimonio colectivo. Esta controversia sobreviene por la identificación de la palabra producto con una connotación de valor mercantil.

Este hecho en muchas ocasiones provoca la elevación de una serie de voces críticas que suelen corresponderse con grupos conservacionistas a ultranza que solo defienden una contemplación elitista del patrimonio histórico basado en la investigación científica, argumentando que cualquier otro uso va en detrimento de la percepción y la preservación del bien. En otros casos se acusa de instrumentalizar el Patrimonio histórico-cultural, en general, con el único objetivo de actuar como un catalizador del crecimiento económico, con la puesta en el mercado de determinados elementos culturales valorados no en función de su valores identitarios, sino de las posibilidades de “venta” que posean, lo que les atribuye un marcado carácter mercantilista con una banalización de su significado.

Sin embargo el punto de vista a considerar debe de alejarse de los planteamientos exclusivamente neoliberales, que engloban la tradicional definición de producto y mercado. En contraposición debemos entender la acepción de producto (en estos casos) como una mercancía singular considerada como bien de uso, donde partiendo del concepto cultural y de los valores del bien, puedan incentivarse acciones emprendedoras que además de redundar en los valores culturales, puedan revertir económicamente en la comunidad donde se inserta.

Esta forma de entender la utilización del Patrimonio histórico-cultural como Bien de mercado prioriza el respeto sobre cualquier otro tipo de consideración.

La OMT (1978), considera que el Patrimonio histórico-cultural como recurso turístico se podría definir como *“el conjunto potencial (conocido o desconocido) de los bienes materiales e inmateriales a disposición del hombre y que puede utilizarse, mediante un proceso de transformación, para satisfacer sus necesidades turísticas”*⁵.

⁵ ORGANIZACIÓN MUNDIAL DEL TURISMO: *Evaluación de los recursos turísticos*, Madrid, 1978.

Para conseguir la transformación de recurso a producto elaborado y poder ser consumido por el mercado, debe de producirse una intervención sobre los diferentes elementos patrimoniales desde una doble óptica: física, a través de la intervención e intelectual, a partir de la interpretación.

El intervencionismo parte del elemento patrimonial con su singularidad, por ejemplo: los elementos monumentales destacan y se demandan atendiendo a sus valores formales reflejo de un determinado sector social en un momento histórico muy preciso. Pero sin embargo el uso, función y valores estéticos han evolucionado con la vida útil del propio elemento, lo que ha supuesto una transformación del elemento con respecto a su origen. La dialéctica que se establece entre sincronía y diacronía requiere una interpretación para que pueda ser entendido por el público. Por ello las labores de documentación-investigación, conservación, difusión y comunicación, conforman los pilares de un trabajo multidisciplinar para el desarrollo equilibrado y armónico de la intervención en el patrimonio histórico-cultural y su conversión en producto.

Para abordar este tipo de trabajos hay que partir siempre de los valores particulares, intrínsecos a cada bien. No se puede intervenir de la misma forma sobre un elemento del patrimonio artístico o monumental, recursos que suscitan una fuerte atracción por sus valores estéticos o culturales (pintura, escultura, arquitectura), que sobre un yacimiento arqueológico, que suscita una atracción principalmente didáctica, de conocimiento del pasado.

Por otro lado, estos elementos patrimoniales “singulares” no se encuentran aislados en el medio urbano. La ciudad histórica no es el producto de un conglomerado monumental. En las ciudades históricas el patrimonio, a la vez que algo singular y excepcional, es un espacio cotidiano para sus habitantes. Por tanto hay que tener en cuenta el territorio, el paisaje, el contexto donde se inserta, tanto desde el punto de vista diacrónico –evolución histórica del mismo–, como sincrónico, ciudad viva, donde sus habitantes desempeñan su vida cotidiana. Por lo tanto hay que buscar un punto armónico para que el desarrollo turístico no altere la cotidianidad y la calidad de vida de la ciudad, así como que la incidencia sobre el paisaje urbano lo altere lo menos posible y nos referimos a la creación de infraestructuras turísticas, ocupación de espacios públicos (terrazas /restaurantes)⁶. Otro aspecto fundamental a tener en cuenta es la capacidad de carga que es capaz de soportar cada destino concreto⁷.

Desde el punto de vista del visitante, la elaboración de este tipo de productos debe incorporar un conjunto de elementos que hagan del viaje una experiencia atractiva, interesante y única, de ahí que la autenticidad del producto deba ser el punto de partida en la elaboración del mismo.

Como en cualquier proyecto o trabajo es necesario aplicar una metodología que evite la dispersión de ideas y que de manera coherente permita dar forma a la idea inicial. En el caso que nos ocupa, el enfoque debe ser multidisciplinar e integrador, debe de plantear la implementación de mecanismos que activen la economía local, permitan conservar la riqueza patrimonial y favorezcan la revitalización social. Partiendo de los principios anteriormente expuestos, debe priorizarse el respeto por el bien y su contexto territorial y social, sobre cualquier otro tipo de consideración. Para ello, debemos de basarnos en el principio de sostenibilidad, utilizando como aplicación metodológica la empleada en la planificación estratégica como instrumento más efectivo, máxime teniendo en cuenta la multitud de factores que intervienen en su gestación y posterior implementación.

⁶ Ejemplos los tenemos en la Avda. de la Constitución de Sevilla o la proliferación de terrazas en Écija, ocupando totalmente la vía pública que incluso a veces imposibilita el paso de los viandantes.

⁷ En Écija el ejemplo más reciente ha sido la celebración de la Magna Mariana, con una ingente cantidad de visitantes que la ciudad tuvo que soportar en un solo día con motivo de dicha celebración.

ITINERARIO TURÍSTICO CULTURAL. UN NUEVO PRODUCTO TURÍSTICO

Las relaciones entre turismo y patrimonio histórico-cultural se encuentran hoy en día ante un complejo conglomerado de interactuaciones, llegándose a una gran confusión entre definiciones, objetivos y contenidos: Itinerario, Ruta y Camino (Molinere, 2012).

Las rutas son uno de los productos turísticos más extendidos y utilizados. Sin embargo este producto turístico en muchas ocasiones es el resultado de la conexión de varios elementos patrimoniales o hitos que poseen rasgos comunes, otorgando al recorrido cierta lógica. Estas suelen estar basadas en recorridos cronológicos, estilistas o funcionales⁸.

En cuanto a los contenidos que se presentan al consumidor, generalmente se destacan la evolución cronológica, los contenidos estéticos y la nómina de artistas que contribuyeron a ello, que en la mayoría de los casos suelen ser una escueta relación de datos (Camacho, 2014, 42). Por tanto, la mayoría de las veces la presentación es totalmente incorrecta y los contenidos inadecuados⁹ con una acentuada falta de medios interpretativos. En gran cantidad de casos va por delante la promoción a la planificación. Las rutas se realizan como meros recorridos urbanos, sin rigor ni calidad, como un medio de promoción para la venta de paquetes turísticos (López, 2006).

Con la aparición de la nueva categoría patrimonial de itinerario cultural, se nos ofrece la posibilidad de creación de una nueva forma de gestión del turismo cultural que supera al recorrido o ruta tradicional, englobando los nuevos conceptos aplicados al patrimonio histórico-cultural. Para ello, deben tenerse en cuenta todos aquellos bienes, tangibles o intangibles, que están vinculados a los distintos paisajes culturales por los que transcurre el recorrido.

En este sentido, el territorio, el contexto, se convierte en elemento esencial para explicar, dar sentido y comprender una historia: modos de vida, patrimonio artístico y bagaje cultural de un pueblo o ciudad. Para que estas rutas sean algo más que un simple recorrido, es preciso que no se limiten a aglutinar bajo un hilo conductor o un tema determinado diferentes elementos patrimoniales, sino que deben de ser portadoras de un significado cultural que nos permita conocer el legado recibido.

Los itinerarios turístico culturales, como ya hemos apuntado, pueden convertirse en un instrumento idóneo para acercar el patrimonio a la sociedad, pero para ello es preciso que se establezcan con rigor los criterios y la metodología para su creación; hay que tener en cuenta aspectos como la accesibilidad física e intelectual, el contexto en el que se insertan, los recursos, el interés y la aportación que impliquen para el conocimiento del patrimonio, además de tener en cuenta las recomendaciones hechas por las distintas instituciones, organismos y organizaciones en relación con el patrimonio y el turismo cultural.

Debe cumplir los objetivos del turismo o del turista cultural: tener un significado cultural. Deben de organizarse en torno a un tema central al que pueden asociarse otros secundarios que contribuyan a su enriquecimiento y eviten la dispersión de los recursos. Pueden estar dirigidos tanto a los expertos como al público en general; deben orientarse hacia un amplio segmento de la sociedad, sin olvidar que el viajero que se acerca a este producto lo hace en su tiempo de ocio. Otro aspecto interesante es que presentan la posibilidad de compartimentación en los casos de itinerarios muy extensos.

⁸ Como ejemplos algunas de las rutas que se ofrecen en la visita a la ciudad de Écija: ruta de las iglesias, ruta de los palacio, ruta del barroco, etc.

⁹ Falta de autenticidad y rigor en la información.

Un itinerario cultural debe reunir las siguientes características:

- Un motivo o tema central atractivo que permita el conocimiento y la difusión del patrimonio.
- Debe presentar una oferta diversificada.
- Debe llegar al mercado a través de distintos medios: audiovisuales, internet, bibliografía especializada, guías y folletos, prensa, etc.
- Ha de ser accesible, lo que significa que en la medida de lo posible debe adaptarse a los discapacitados, pero también que sea factible llegar a los lugares incluidos en la ruta, que los monumentos estén abiertos y en condiciones para su visita. Pero cuando hablamos de accesibilidad es preciso además tener en cuenta que el itinerario debe comprenderse y adecuarse al público al que se dirige.
- Debe traer consigo beneficios económicos que repercutan en la creación de empleo y de empresas; parte de los beneficios deben destinarse a la conservación del patrimonio.
- No menos importante es ser conscientes de que el patrimonio no es competencia única y exclusiva de una disciplina o de un grupo social o económico determinado, sino que afecta a diversas áreas de conocimiento y que es la sociedad la que da sentido al patrimonio. Por ello es esencial en la programación de estas rutas contar con la colaboración de profesionales procedentes de distintos sectores, que puedan ofrecer una visión global y de conjunto del proyecto

CREACIÓN DE UN ITINERARIO TURÍSTICO CULTURAL EN ÉCIJA: EL SENDERO DEL COLOR

Ante la heterogeneidad de los recursos patrimoniales, y para evitar que las rutas se conviertan en un medio para unir diversos bienes culturales sin que exista un discurso coherente, puede ser conveniente identificar ejes temáticos que faciliten la comprensión del patrimonio. Para ello hay que tener en cuenta la relación existente entre los bienes culturales y un contexto determinado, que pueden aglutinarse siguiendo criterios históricos, geográficos, paisajísticos, económicos o artísticos.

Un mismo recurso puede contemplarse desde enfoques diferentes, siendo por lo tanto muy complejo sistematizar de forma rigurosa los criterios y los ejes para su trazado. Cuando estamos hablando de itinerarios culturales, el territorio, la historia, las manifestaciones culturales, económicas y sociales forman parte de una realidad patrimonial y cultural determinada que confiere la identidad y autenticidad de un itinerario cultural (López, 2006, 28).

Generalmente se han creado estas tematizaciones con un objetivo de competitividad, de forma que unos destinos entren en el mercado turístico diferenciándose de otros, creando ventajas competitivas a partir de algunos elementos caracterizadores.

Las tematizaciones se consideran instrumentos intelectuales¹⁰ pero también imágenes que sirven para concebir un producto, su organización y su comercialización (Rochette, 1994).

El tema asegura la coherencia, y la forma más usual de proyectarlo es a través de un itinerario, como red que se imbrica en el movimiento propio del turismo.

Desde la innegable cuestión que la arquitectura pintada es una de las más interesantes manifestaciones ornamentales para conocer la Écija Barroca y para que esta singularidad de

¹⁰ Pensamiento, reflexión, también protección del patrimonio.

nuestro patrimonio se ponga al servicio de la ciudad como recurso turístico, es necesario realizar una serie de programas previos:

- Protección: ampliar las figuras de protección en el planeamiento urbanístico que engloben todas estas manifestaciones.
- Investigación: hasta ahora solo se conoce una larga lista de edificios que presentan esta singularidad. Para poner en valor este tipo de elementos es fundamental la convergencia de varias disciplinas; un trabajo interdisciplinar entre la arquitectura, la restauración, la historia del arte y la arqueología.
- Intervención: implantación de programas de conservación adecuados para minimizar el impacto que puedan producir los agentes medioambientales (antrópicos y naturales) sobre el bien.
- Interpretación: las pinturas murales componen la piel de los edificios. Presentan una triple función: estructural, proteger las fábricas de los paramentos; ornamental, embellecer el edificio con escenas y colorido; y una tercera función didáctica, los motivos ornamentales en muchas ocasiones narran los modos de vida y la forma de entenderla de la sociedad donde se generaron. La larga vida de muchos de los edificios que perviven en una ciudad histórica ha tenido como consecuencia que estos hayan mudado la piel en función de los cambios de costumbres y mentalidad de la sociedad. En muchas ocasiones los paramentos de estos edificios son un verdadero yacimiento arqueológico, ya que sobre ellos se superponen una serie de enlucidos formando una auténtica estratigrafía. La labor de interpretación es fundamental para que estos aspectos sean comprensibles, se necesita una labor de tratamiento de la información y transformación de la misma en un lenguaje asequible, proceso que se consigue aplicando mecanismos de musealización y presentación. Sin embargo la interpretación no solo debe de ir dirigida a dar información sobre las características y particularidades de los atractivos turísticos a través de un mensaje adecuado. La interpretación además de informar, debe estimular al sujeto que lo contempla a través de las emociones, la curiosidad, el entretenimiento. Debe de provocar actitudes nuevas que se desconocían hasta ese momento, se trata de proporcionar una experiencia única y con calidad, no debemos olvidar que el visitante está realizando una actividad de ocio (Manzato, 2007).
- Programa de difusión y comunicación. Una vez conocidos, protegidos, intervenidos e interpretados estos elementos, tiene que producirse una aprehensión de estos elementos por parte de la comunidad donde se integran. Es necesario realizar un programa de comunicación y difusión, para darlos a conocer a la población y que ésta los reconozca como suyo. Es difícil reconocer sin conocer, este es el pilar fundamental para garantizar su conservación y que sea posible la realización de un producto turístico de calidad. Haciendo un simil, y hablando en lenguaje comercial, no podrás vender tu producto si tú no lo conoces y crees en él, en esas condiciones el cliente desconfiaría de ese producto.
- Estudio de mercado. Analizar el target interesado en este tipo de producto.
- Nivel de lectura, íntimamente relacionado con el anterior. Hay que adaptar el discurso narrativo para que sea comprensible para el mayor número de personas. Es necesario huir del lenguaje técnico-científico en favor de un lenguaje más cotidiano, adaptando los recursos expositivos a este fin.

Hasta ahora, a excepción de un par de casos, en la ciudad de Écija las intervenciones que se han realizado sobre elementos de arquitectura pintada se han realizado desde proyectos arquitectónicos integrales de rehabilitación de los edificios que lo contienen.

En muchos de los casos estos elementos de pintura mural han desaparecido, bien por el desconocimiento de su existencia: se pican los morteros indiscriminadamente sin realizar pruebas previas de los enlucidos; bien, en otras ocasiones las desapariciones vienen provo-

cadavres por una cuestión meramente económica: se considera una carga añadida al coste de rehabilitación del edificio.

En otros casos se realiza un repintado de los motivos decorativos, inventándose muchos de ellos al gusto del propietario, de los facultativos de la obra o de los operarios que realizan el repintado.

Entendemos que mientras no se realicen los pasos anteriormente indicados, cualquier labor o intención de poner al servicio del turismo estos recursos estará abocada al fracaso.

A todas luces desde el punto de vista que desde aquí se expresa, no solo es factible la realización de un producto turístico basado en esta temática, si no que sería del todo necesario, no solo por la diversificación de productos turísticos, sino también por lo que supondría el cambio de imagen que se proporcionaría a nuestra ciudad. Hasta hace escasas décadas, considerada una ciudad con el tópicos turístico de "pueblo blanco" consecuencia de las políticas de asepsia de utilización de la cal, sobre todo a partir del siglo XIX.

A pesar del potencial de nuestra ciudad para que se pueda crear este nuevo producto turístico cultural es quimérica su ejecución a corto plazo. La justificación viene dada por todo lo anteriormente expuesto, y es evidente la carencia de las condiciones mínimas básicas necesarias que estos elementos de nuestro patrimonio cultural poseen en la actualidad para su transformación en itinerario cultural.

Esperemos que en un futuro no muy lejano esta realidad sea posible ya que será muy positivo tanto para estos elementos patrimoniales como para la sociedad ecijana.

EL COLOR EN LA ARQUITECTURA ECIJANA

A pesar de que no podemos ofrecer un itinerario sobre arquitectura pintada en nuestra ciudad, nos atrevemos a esbozar un punto de partida para su creación futura.

Es indudable que aunque el color ha sido históricamente una característica recurrente del paisaje de nuestra ciudad, el momento de máxima explosión de colorido en nuestro callejero se produce en época barroca. No hay más que ver la larga nómina de edificios que se conservan con restos de pintura, principalmente en sus fachadas, perteneciente a esta época.

El paisaje de la ciudad en este momento histórico es el reflejo de la forma de ver el mundo de la sociedad del barroco, producto de los acontecimientos que marcaban el devenir histórico. En este sentido las manifestaciones artísticas y culturales se vuelven más artificiales, más recargadas, todo está mucho más decorado. Écija en este momento se presenta como una ciudad colorista que despertó el asombro de numerosos viajeros y así lo expresaron en sus relatos. Las fachadas de los edificios se decoran con escenas paisajísticas, composiciones figurativas, arquitecturas fingidas o elementos geométricos, configurando un paisaje urbano insólito (Carrasco y Martín, 2005, 48)

De todo ello poseemos ejemplos en edificios emblemáticos de nuestra ciudad, representativos tanto de la arquitectura religiosa, civil, palaciega o noble como de la arquitectura vernácula.

Una de las cuestiones más características del barroco son las continuas luchas de poder entre los diferentes estamentos sociales: Iglesia, nobleza y estado. Esta continua lucha se plasmaría en las representaciones ornamentales de los edificios que lo representaban, al mostrar al exterior a través de la suntuosidad de sus edificios el importante papel que desempeñaban y el poder con el que contaban. El florecimiento económico en el siglo de oro de nuestra ciudad hizo posible que actualmente contemos con muchos elementos que reflejan estas disputas de ostentación y poder.

La creación de un itinerario turístico cultural basado en estos elementos debe tener como principal objetivo situarnos en las formas de vida que se desarrollaban en su entorno, es decir, desentrañar como era la Écija de finales de la Modernidad, la Écija del Barroco.

Los contenidos mínimos que se deben incluir en el programa de recorrido o visita son los que relacionamos a continuación:

- Intrínsecos. Alusivos al motivo central o recurso temático del itinerario:
 - Iconografía
 - Origen y evolución de las pinturas murales
 - Intervención/restauración: procesos
 - Técnica, colores, composiciones ornamentales y significación
- Contextualización con el elemento arquitectónico del que forma parte.
- Contextualización histórico-urbana.
- Contenidos complementarios....modos de vida, historia familiar, monástica, religiosa, formas de organización social, laboral, formas de explotación económica... ocupación del territorio.... fiestas populares, tradiciones...

BIBLIOGRAFÍA

AGUDO TORRICO Juan "Arquitectura tradicional. Mercado y discursos identitarios". *Arquitectura vernácula en el mundo ibérico: actas del congreso internacional sobre arquitectura vernácula*. Pp.37-52 Universidad Pablo de Olavide 2007.

ASENJO RUBIO, Eduardo: "Itinerarios culturales en torno a la arquitectura pintada en Málaga durante la Edad Moderna. La necesidad actual de un DAFO". En Eduardo Asenjo Rubio y Rosario Camacho Martínez (coord.) *Las arquitecturas pintadas en Málaga, ayer y hoy (ARTE, PATRIMONIO Y TURISMO)*.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: "Identidad, recuperación y comunicación de las arquitecturas pintadas de Málaga y su papel como agente dinamizador del centro histórico". En Eduardo Asenjo Rubio y Rosario Camacho Martínez (coord.) *Las arquitecturas pintadas en Málaga, ayer y hoy (ARTE, PATRIMONIO Y TURISMO)*. Málaga 2014.

CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada; MARTIN PRADAS, Antonio: "El color en la arquitectura. La piel de Écija". *Actas de las II Jornadas de Protección y conservación del Patrimonio Histórico de Écija: Patrimonio Inmueble urbano y rural, su epidarmis y la Ley de Protección*. Écija 2005.

CESTUR-SECTUR. *Estudio estratégico de viabilidad para el segmento de turismo cultural en México*. México: Secretaría de Turismo y Centro de Estudios Superior de Turismo.2002.

<http://cestur.sectur.gob.mx/pdf/estudioseinvestigacion/segmentosyproductos/productos/Estudiodeturismocultural.pdf> consultada el 14 de Octubre de 2015.

CONFERENCIA MUNDIAL SOBRE TURISMO Y CULTURA DE LA OMT Y LA UNESCO celebrada en Siem Reap (Camboya). "Explorar y promover nuevos modelos de asociación entre el turismo y la cultura". Febrero de 2015.

CORNA-PELLEGRINI, G. "Turismo, cura di sé e immaginazione cognitiva". *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona*, nº 195, 9 de enero de 2000.

FEMENÍA MILLET, Olga. *La imagen de un destino turístico como herramienta de marketing*. Universidad de Málaga: grupo EUMEDNET. 2011.

FERNÁNDEZ NARANJO, Juan Antonio: "Itinerario metodológico para la restauración Los Descalzos de Écija". *Un edificio recuperado. Patrimonio histórico y restauración de la Iglesia de los Carmelitas Descalzos*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Sevilla. 2012. Pág. 11-22.

FERNÁNDEZ SALINAS Víctor: "De dónde y hacia dónde. Perspectivas y premisas para el entendimiento de los Itinerarios Culturales. *Biblio 3w revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales Universidad de Barcelona*. Vol. XVIII, nº 1028, 5 de junio de 2013.

GASCÓN, J. y CAÑADA, Ernest: *Viajar a todo tren: Turismo, desarrollo y sostenibilidad*, Editorial Icaria, Barcelona, 2005.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla*. T. III. Sevilla: Diputación, 1951

HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Javier: "Los caminos del patrimonio. Rutas turísticas e itinerarios culturales". *Pasos Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 2011, vol. 9, nº 2, p. 225-236.

ICOMOS. *Carta de Itinerarios Culturales*. Elaborada por el Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales (CIIC) del ICOMOS. Ratificada por la 16ª Asamblea General del ICOMOS, Québec (Canadá), e4 de octubre de 2008.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, M. Isabel: "Diseño y programación de Itinerarios Culturales". *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. nº 60. Noviembre 2006 pp. 20-33.

MANZATO, Fabiana: "Turismo arqueológico, diagnóstico e análisis do producto arqueoturístico". *Pasos: Revista de turismo y patrimonio cultural*. Vol. 5, Nº. 1, 2007 , págs. 99-109

MARIN COTS, Pedro: "La ciudad antigua como referencia turística y su capacidad de carga" En Eduardo Asenjo Rubio y Rosario Camacho Martínez (coord.) *Las arquitecturas pintadas en Málaga, ayer y hoy (ARTE, PATRIMONIO Y TURISMO)*. Málaga 2014.

MARTIN PRADAS, Antonio: "Écija: una ciudad histórica bajo el signo de la arquitectura". Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. 2000.

MORÈRE MOLINERO, Nuria. "Sobre los itinerarios culturales del Icomos y las rutas temáticas turistico-culturales. Una reflexión sobre su integración en el turismo". *Revista de Análisis Turístico*, nº 13, 1º semestre 2012, pp. 57-68.

PROYECTO ANDALUCIA BARROCA 2007. "Itinerarios temáticos de la Andalucía Barroca". *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* nº 60 Noviembre 2006 pp. 34-47.

ROCHETTE, M. "Problématique générale des sites et parcs à thèmes à thèmes . Sites et parcs à thèmes en milieu rural". *Les Cahiers de l'Afit*. 1994. Pág. 2-8.

ROMERO, José María: "Arquitectura pintada y turismo hoy". En Eduardo Asenjo Rubio y Rosario Camacho Martínez (coord.) *Las arquitecturas pintadas en Málaga, ayer y hoy (ARTE, PATRIMONIO Y TURISMO)*. Málaga 2014.

ROMERO PAREDES, M. Carmen. "El patrimonio arqueológico como atractivo turístico. Arqueoturismo en la provincia de Sevilla". T.F.M. Planificación y Dirección del Turismo. Universidad de Sevilla 2012. (Inédito)

TORRES ANTÓN, Silvia: "La restauración de los bienes elementos ornamentales". *Un edificio recuperado. Patrimonio histórico y restauración de la Iglesia de los Carmelitas Descalzos*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Sevilla. 2012. Pág. 73-106.

Color arquitectura y estados de ánimo en <http://www.monografias.com/trabajos5/colarq/colarq.shtml>. Consultada el 17 de Octubre de 2015.

ESCRITORES, FOTÓGRAFOS Y LA ARQUITECTURA PINTADA DE ÉCIJA¹

WRITERS, PHOTOGRAPHERS AND THE PAINTED ARCHITECTURE OF ÉCIJA

M^a del Carmen Rodríguez Oliva
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

RESUMEN:

Este apartado recoge algunas de las impresiones que la ciudad de Écija causó en aquellos viajeros y fotógrafos que la conocieron en el pasado y que fijaron su mirada en el color que había en algunos edificios. Estos visitantes dejaron su huella en documentos que nos hablan de una Écija iluminada por una policromía que es el objeto de estudio.

El trabajo presentado abarca desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX, cuando un gran número de viajeros europeos acuden a visitar Écija. Serán fotógrafos y escritores que centran su atención en la presencia del color en la arquitectura, elemento fundamental en la caracterización de los espacios arquitectónicos. Observan cómo actúa ese color en elementos arquitectónicos singulares de Écija y sus reseñas significan una fuente de conocimiento imprescindible para trazar la historia de la ciudad.

PALABRAS CLAVE:

Arquitectura; Callejero; Color; Descripciones; Écija (Sevilla); Escritores; Fachadas; Fotógrafos; Policromía; Viajeros; Siglos XVIII, XIX y XX

ABSTRACT:

This section gathers some of the impressions that the city of Écija caused in those travellers and photographers who knew it in the past and who fixed their eyes on the color that characterised some buildings. These visitors left their mark on documents that tell us about an Écija illuminated by a polychromy that is the object of this study.

The work presented ranges from the end of the eighteenth century to the twentieth century, when a large number of European travellers come to visit Écija. They are photographers and writers who focus on the presence of color in architecture, a fundamental element in the characterization of architectural spaces. They observe how that color acts on unique architectural elements of Écija and their reviews mean a source of essential knowledge to trace the history of the city.

KEY WORDS:

Architecture; Streets; Color; Descriptions; Écija (Seville); Writers; Facades; Photographers; Polychromy; Travellers; 18th, 19th and 20th centuries.

¹ Las imágenes contenidas en este artículo proceden en su mayoría de diversas páginas de internet, así como de la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Las fotografías que se presentan en color han sido cedidas por Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez.

Porque siempre es curioso apreciar cómo la han visto y cómo la vemos, este apartado recoge algunas de las impresiones que la ciudad de Écija causó, en aquellos viajeros y fotógrafos que la conocieron en el pasado y que fijaron su mirada en el color que había en algunos edificios. Estos visitantes dejaron su huella en documentos que nos hablan de una Écija iluminada por una policromía que hoy se intenta descubrir a través de Jornadas como estas.

Desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX, un gran número de viajeros europeos acuden a visitar Écija. El viajero ilustrado del siglo XVIII, el diplomático o erudito, había dado paso al viajero romántico y literato del XIX; será en esta misma época, en pleno auge del movimiento romántico cuando se produce el uso apropiado del color como herramienta primaria en el diseño de la imagen urbana y ello significará la revalorización del icono de la ciudad. Entendemos que el color, en la fisonomía urbana, está compuesto por todos los elementos que conforma esa ciudad, desde los hombres que la habitan, hasta las calles por las que transitan, los árboles, los edificios, los anuncios publicitarios, los andamiajes y tápiales de las obras en construcción, las señales, etc., por ello, el estudio de cada uno de estos elementos son fundamentales para establecer la identidad y la estructura de su imagen y su significado urbano. Este estudio se centrará en la presencia del color en la arquitectura, ver cómo actúa ese color en elementos arquitectónicos singulares de Écija y reseñar cómo lo han visto los viajeros y los fotógrafos que pasaron por la ciudad.

En principio se señalan algunos aspectos a tener presente a la hora de abordar la arquitectura pintada, de ese modo, se subraya la escasa presencia que tienen las reflexiones sobre el color, no solo en los tratados de arquitectura desde la antigüedad hasta hoy, sino incluso en los estudios de arquitectura más actuales; en este sentido es bastante significativo la creencia de que para los libros de arquitectura no son imprescindibles las reproducciones en color, o igualmente, se aprecia en la insuficiente presencia del color en los proyectos que se realizan en las escuelas de arquitectura. Así pues, hablar del color en la teoría de la arquitectura o de la restauración, es un poco hablar de un “silencio”, por ello, es de agradecer dedicar unas jornadas sobre protección del patrimonio a dialogar sobre estas cuestiones que exigen, necesariamente, amplias reflexiones y unificar criterios en un compromiso entre los diferentes conocimientos y disciplinas.

Se puede decir que con el mero hecho de pintar la carpintería de una ventana, se hacen tres acciones, se protege, se personaliza y se decora. Este simple acto está comunicando al exterior un gusto y un estilo determinado. Estas relaciones, vistas desde diferentes dimensiones y perspectivas, la convierten en un elemento singular de un paisaje artificial como es el producido por el uso de la pintura en la arquitectura. Desde este punto de vista, se considera que el color es un elemento fundamental en la caracterización de la arquitectura y en especial de los espacios arquitectónicos. De forma más general y con una mirada más abierta, ese color dedicado a los espacios urbanos nos ofrece una imagen estereotipo de las ciudades que a su vez, establece una relación simbólica de pertenencia del grupo que habita tradicionalmente esos lugares.

Otro aspecto a tener presente a la hora de abordar esa arquitectura pintada, sería resaltar un grave inconveniente porque se trata de un elemento frágil y muchas veces efímero ya que la capa pictórica necesita una renovación y mantenimiento periódico, y si se llegara a perder, se perdería la idea de “original” de esa policromía. Estas pérdidas pueden ocurrir por diferentes causas aunque hay dos fundamentales, una causa antrópica provocada por los cambios de gustos estéticos, modas, etc. y otra, la falta de mantenimiento con la acción del paso del tiempo,

es simple cuestión de reacciones de física y química. Esos agentes naturales van haciendo su poso sobre las pinturas de los edificios y por ello, es importante, el compromiso de la restauración con el respeto hacia la autenticidad de esa arquitectura pintada porque realmente supone la recuperación de los espacios que constituyen su esencia original.

Cuando decimos escritores, queremos decir que hablamos de escritores viajeros que recorrieron España, básicamente durante el siglo XIX, pasaron por la ciudad de Écija y nos dejaron su impronta en sus escritos y publicaciones, en sus relatos literarios de viaje. No abordaremos el ambiente cultural y humanístico que desde Sevilla invade los círculos literarios y culturales ecijanos en lo que, aparte de escritores religiosos, teólogos, oradores, epistolarios, etc. aparecen otros escritores que hacen sentir la nueva influencia en el ámbito de cultura local y cuya obra alcanzará renombre en toda España. Nos referimos a poetas, escritores como García Sánchez de Badajoz, los hermanos Vélez de Guevara, Cristóbal de Tamariz, Diego Dávalos y Figueroa, además de otros como Juan Cobaleda, Bartolomé de Góngora, Ana Delgado e Hinojosa y Baltasar Riquelme².

Cuando decimos fotógrafos, queremos decir que hablamos de fotógrafos viajeros que recorrieron España durante el siglo XIX y viajaron por toda Andalucía, realizando imágenes que registraron en sus cámaras. Se tratan de personas preocupadas por captar imágenes de un mundo en movimiento que se transforma, muta y modifica. Éstos serán los argumentos que utilizan los fotógrafos en un momento en el que documentar, clasificar y ordenar está de moda. Al fotógrafo moderno, al viajero, lo que le interesa es obtener una imagen fidedigna de aquello retratado por lo que la fotografía constituye una fuente visual crucial para afrontar determinados estudios y sin duda, constituye una fuente de conocimiento histórico de primera mano, ofreciendo lo que podríamos llamar el relato fotográfico de viaje.

Tampoco abordaremos la nómina y trayectoria de fotógrafos que enriquecieron enormemente la mirada en la fotografía española, pero sí, nombrar algunos de los primeros que pasaron por nuestras tierras como el Vizconde Joseph Vigier que aprovechando su viaje por los Pirineos y por España, en el verano de 1853, realizó varias decenas de fotografías de gran dimensión sobre el tema de las montañas, el paisaje. A su retorno, se publicaron unas treinta fotos bajo el título de *Album des Pyrénées*. Estas fotografías constituyen uno de los fondos más espectaculares de su época y hoy están depositadas en el Museo de Orsay.

También mencionaremos al médico y botánico francés Paul Marès cuyos estudios científicos le llevó a realizar extensas expediciones botánicas a Túnez, Argelia, las Baleares, etc.; el abogado Emile Pecarrère, conocido como E. Pec y por último, quizás el fotógrafo más importante en la España del XIX, Laurent que se embarcó en un viaje por toda la Península con la intención de documentar la riqueza histórico-artística de España y Portugal, creando un ingente archivo de imágenes que documentaban el rico patrimonio español. Casi siempre viajando en tren, con un gran equipamiento que hacía las funciones de laboratorio móvil para transportar sus cámaras de gran formato y los medios necesarios para realizar sus fotografías con la técnica del colodión húmedo. Nada que ver con las técnicas de la fotografía actual. Igualmente nos dejaron sus imágenes Francis Frith, Charles Clifford o Louis Le Clerc en sus viajes por España.

Hemos querido unir ambos conceptos, el de los escritos y el de las imágenes, para realizar este estudio, porque suponen un material documental extraordinario y para ofrecer otra visión que nos introduzca en la arquitectura del color que impregna diferentes espacios de la ciudad de Écija. De todas formas debemos entender que la actitud del viajero fotógrafo, provisto de su particular equipo, se sitúa entre lo documental e historiográfico y lo narrativo. Aunque resulta evidente que posee grandes diferencias –como medio de expresión–, en ambos casos se enfrentan a su objetivo con la mirada propia del pensamiento romántico.

Numerosos son los fotógrafos que desde el invento de la fotografía han creado una iconografía en el subconsciente colectivo y han proporcionado una innovadora forma de ver el

² DURAN RECIO, Vicente: *255 Biografías de Autores Ecijanos*, Écija, 1992.

mundo, sus monumentos, gentes, costumbres...Y esto, de un modo tal, que ya de ningún modo, se verán de igual forma aquellos lugares que anteriormente hayan sido fotografiados por estos especiales viajeros del siglo XIX, pues, desde el origen de la fotografía, en nuestra retina y memoria, en cierto modo, la distancia física entre estos lugares, monumentos y la del espectador es acortada, produciendo la ilusión de estar presente en ese preciso momento y lugar, y llegando a suplantar psicológicamente al propio viajero, al propio fotógrafo.

Nuestra primera sorpresa al enfrentarnos a este estudio fue precisamente el gran vacío que había respecto a fotógrafos que viajaron a Écija; esta nomina es bastante reducida y se intensifica más aún, cuando queremos retratar un tema tan específico como es el de la pintura en la arquitectura. En general tenemos que esperar ya entrado el siglo XX para encontrarnos un elenco de fotografías que además, muchas de ellas son anónimas, otras de autores como, "Manuel Salamanca, también las del cronista José Martín Jiménez y las del francés L. Roisin"³ que nos han dejado sus retratos en diversas colecciones de postales como son las colecciones de "1902 de Garrido y Fraile y de Garrido y Mora hacia 1910"⁴. Hay que decir que las imágenes de postales supusieron una ventana al mundo. En las primeras décadas del siglo XX, regalaban imágenes lejanas, confirmaciones de un viaje, saludos o promesas de un regreso, a la vez que conformaban un imaginario colectivo de lugares desconocidos.

Si hacemos un poco de historia, prestaremos atención a los cuatro primeros retratistas o fotógrafos de Écija. Marca la pauta el astigitano Juan Nepomuceno Díaz Custodio⁵ quien fotografió a Écija desde todos los rincones y atalayas, como lo demuestran las más de cuatro mil placas de cristal que, en distintos tamaños, contiene su archivo.



Juan Nepomuceno
Díaz Custodio



Manuel Salamanca
Tordesillas, 1910



José Sanjuán
Ariz-Navarreta

Sigue sus pasos Manuel Salamanca Tordesillas quien dedicó su vida profesional a la fotografía y dejó un gran legado artístico-fotográfico de la Écija monumental de los años 1900 a 1945⁶.

³ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Pedro: *Así era mi barrio, así era mi ciudad*. Tomo II, Écija, 1991, p. 9.

⁴ *Ibidem*.

⁵ FREIRE GALVEZ, Ramón: *D. Juan N. Díaz Custodio (Écija, de siglo a siglo)*, Écija, 1994.

⁶ FREIRE GALVEZ, Ramón: *Bosquejos artísticos. Manuel Salamanca Tordesillas y José Sanjuán Ariz-Navarreta*, Écija, 2002.



Juan Nepomuceno. 1897. Colocación línea eléctrica c/Mayor.



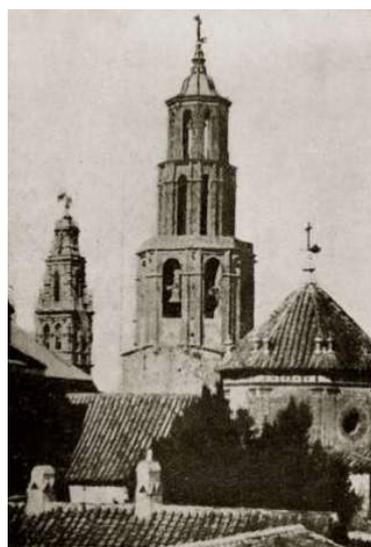
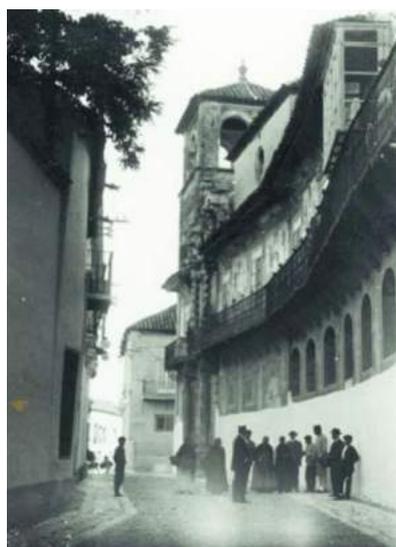
Fachada palacio Peñaflores



Juan Nepomuceno. Fachada palacio Benamejí, 1920.



Antigua c/ Zapatería, hoy Mas y Prat



Manuel Salamanca. 1910. Fachada palacio Peñaflores y Torre iglesia de Santa Bárbara (hoy desaparecida) y al fondo torre de San Juan.



*Manuel Salamanca. 1927. Palacio Valdehermoso de Cárdenas y torre de Santa Cruz.
1950 primer autobús urbano.*

Otro alumno aventajado de Custodio será el riojano de nacimiento pero hijo adoptivo de Écija, José Sanjuán Ariz-Navarreta, empresario y como él mismo se denomina “retratista o fotógrafo”.

Finalmente tenemos el viajero y fotógrafo francés, Luciano Roisin Besnard que viajó por toda España durante la década de los años 1930, pasando por Écija donde realizó un reportaje fotográfico que posteriormente editó en postales. Roisin ejerció de fotógrafo pero se dedicó al negocio de postales en la denominada “Casa de la postal”, establecimiento muy popular en Barcelona. Destaca su gran producción con una colección que supera las 77.000 imágenes.

Estos cuatro fotografías constituirán la vanguardia fotográfica de la época y dejaron en sus “placas de cristal” de calidad artística fotográfica, el retrato testimonial de la ciudad de Écija, sus rincones, sus edificios, sus casas, sus personas...



*José Sanjuán. 1940.
Portada y torre Convento La Victoria*

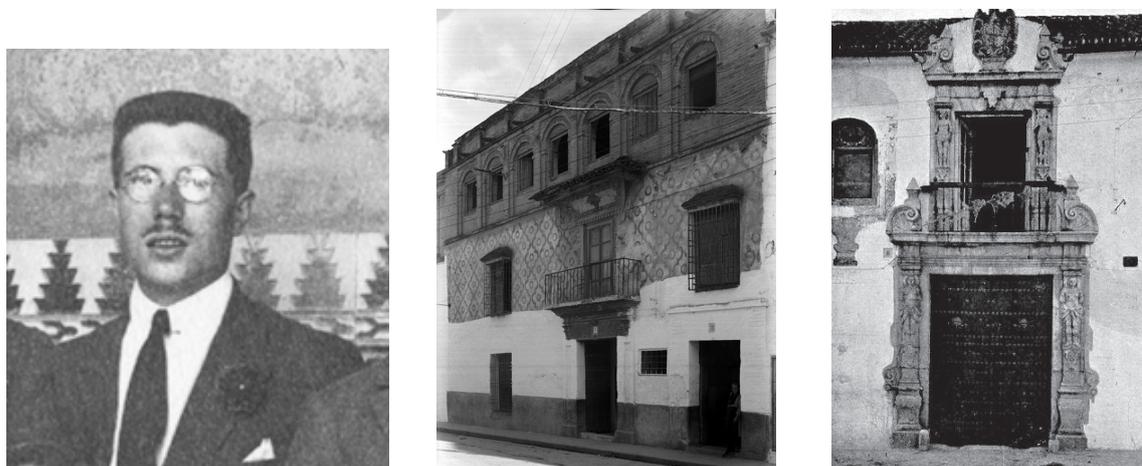


Roisin. Acera de San Francisco

Otro foco importante, a tener en cuenta a la hora de abordar el tema de imágenes y fotografías será la realización de publicaciones sobre historiografía artística.

En la primera mitad del siglo XX verá la luz una serie de publicaciones sobre las que se destaca, la obra de José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Francisco Collantes de Terán, titulada *Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla*. Esta obra generó una cantidad de negativos impresionante, de hecho, constituye un gran fondo que se puede consultar. Los fotógrafos que realizaron esta labor fueron los hermanos González Nandín, ayudados en ocasiones por Sancho Corbacho. La ciudad de Écija se incluye en el Tomo III de dicho *Catálogo* y en los *Cuadernos de Arte* de Sancho Corbacho en los tomos I y II. Estas publicaciones contienen una representación gráfica amplia y notable porque además sus autores mantenían el sentido documental de la imagen fotográfica, y serán fotógrafos como los hermanos Nandín y posteriormente otros, como Palau, Albarrán, Bustamante, los que integren el fondo gráfico de la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

En el Laboratorio de Arte, cuyo archivo fotográfico es patrimonio de la Universidad de Sevilla, hallamos al fotógrafo José M^a González-Nandín y Paúl, que fue uno de los primeros cronistas gráficos de esta fototeca y realizó unas 17.415 fotografías de las cuales, cerca de 1400 fotografías históricas están dedicadas a la ciudad de Écija, la mayoría realizadas y fechadas en la primera mitad del siglo XX.



José M^a González-Nandín y Paúl. Casa del gremio de la Lana y portada del Palacio de Santaella.

A través del estudio de estas imágenes se observa la importancia de la fotografía histórica porque aportan una fuente documental gráfica de primera mano para ver cómo se han ido modificando, no solo monumentos, sino la forma de vida en general. Sin duda, estas fotografías suponen un paso ineludible a la investigación histórica, de hecho, tenemos ejemplos de arquitecturas perdidas o modificadas como es el caso de la iglesia de Santa María de la Asunción de Écija que se ha redecorado y ha perdido la impronta original del barroco más clasicista y austero.

En este apartado dedicado a la fotografía histórica también se debe mencionar la Mediateca del IAPH ya que conserva una colección de más de 1700 imágenes en su fondo gráfico, dedicado a la ciudad de Écija y que procede de diferentes investigaciones.



Detalle de la fachada del Palacio de Peñaflor.

Abordando el tema de la arquitectura pintada, destacamos una particularidad genérica que impera en Écija, se trata del aspecto monocromático de la ciudad. Hablamos de una ciudad que se caracteriza porque utiliza en sus morteros colores muy homogéneos, lo podemos constatar en su larga historia urbana donde observamos la limitación de materiales y pigmentaciones empleados en el tipo de costumbre constructiva que utilizaban. Écija es una ciudad muy cálida, de ahí el apelativo de “Ciudad del Sol” o “la sartén de Andalucía” y por ello es fundamental la utilización de materiales de colores reflectantes que no poseen un gran poder de absorción térmica, y si el determinante principal de la reflectividad es el color, los colores más claros son más reflectantes que los colores más oscuros. De ahí ese aspecto monocromo ya que prevalece la utilización del blanco puro y otros teñidos con añil, cales tintadas, tonos ocre y de tierra derivados del ladrillo y tapial en sus diversas texturas y gamas. Éstos serán los tonos que compongan la gama cromática de color de la ciudad de Écija.

El color cumple, en lo que podríamos denominar como arquitectura “pobre”, una función importantísima porque el precio elevado de los materiales lleva a la imitación de estructuras ricas mediante la decoración estucada que se producirá tanto en la arquitectura religiosa como en la civil. En una determinada etapa, se da el gusto por el color porque enriquece el ambiente urbano gracias a esas decoraciones en las fachadas que se pintan de colores y figuraciones. Sin duda el color en la arquitectura es definidor y transformador de los espacios de la ciudad.

A partir de un momento concreto la arquitectura pintada es determinante para la ciudad como bien nos dice Hernández Díaz: “*El interés del Cabildo Municipal por ornamentar y dar color a la ciudad, le llevó a realizar pinturas murales en la fachada de las Casas Capitulares, pintar los escudos de armas de la Ciudad que, colgados en los balcones del Cabildo, daban a la plaza y dorar las Ninfas de la Fuente del Salón. Poco después, ya iniciado el siglo XVII, se pintaron en la fachada de la Casa de Comedias, las armas reales de la Ciudad y las del Corregidor*”⁷.

Como se ha expuesto, Écija es una ciudad de tapial y ladrillo en sus diferentes versiones. Ante este cierto empobrecimiento de materiales surge la aplicación, sobre todo en la obra civil, de materiales fingidos; recordemos que la arquitectura fingida también fue un recurso escenográfico muy utilizado durante el Renacimiento y ampliamente desarrollado durante el Barroco. Este rasgo de lo fingido se considera otra particularidad en las formas constructivas

⁷ HERNANDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla. Tomo III*, Sevilla : Diputación, 1951, nota 782 y ss., p. 349.

de la ciudad. La arquitectura pintada de Écija por lo tanto es apariencia, se convierte en una ilusión, en algo casi mágico, estará ilustrada por la simulación de materiales más ricos, más señoriales como la piedra, los mármoles, los alabastros y jaspeados, utilizados fundamentalmente para paramentos exteriores a modo decorativo, ciertamente, para dar más presencia a la edificación. También se recurre a decoraciones pintadas con composiciones florales; son comunes los adornos sencillos florales enmarcando vanos, corrimientos de pilastras, cenefas florales y en algunos casos encontramos decoraciones figurativas en voladizos y balconadas. También se debe tener presente que el paso del tiempo impone muchas veces unas variantes cromáticas pétreas que pueden ser resultado de la acción de agentes antrópicos como hemos visto en la utilización de esa policromía fingida, o agentes naturales producidos por acciones químicas, físicas y biológicas por el paso del tiempo con el consecuente envejecimiento, decoloración de los materiales, etc., creando un cromatismo muy particular.

Muchas veces la decoración arquitectónica o los restos de pintura mural se resisten a estar ocultos, pugnan por salir debajo de la cal a la menor oportunidad posible ya que los pigmentos que la componen siguen estables. Ejemplo de lo comentado lo tenemos en el edificio de La Cilla, situada en la Plazuela de los Remedios cuya tipología arquitectónica responde al destino de almacenamiento de cereales y de ahí su robustez. En su fachada se puede apreciar que está pintada al temple y aún se ven los restos de la policromía pintada en su segunda piel.



Detalle de la fachada de la Cilla en la Plazuela de los Remedios.

Seguidamente se destacan algunos casos de este tipo de arquitectura pintada. Un claro ejemplo de la influencia y proliferación que tuvo la pintura mural de exteriores en la localidad, es el edificio del Gremio de la Lana que fue remodelado en el siglo XVIII con técnica al fresco. Está dividido en dos cuerpos; el primero totalmente pintado y policromado al fresco, mientras que el cuerpo superior recuerda a las galerías de miradores de Écija, en ladrillo visto. En esta arquitectura pintada prevalecen los motivos decorativos geométricos en la fachada que parecen planteados a modo de un gran tapiz donde la figura geométrica adquiere el centro de atención, dejando los motivos florales para el guardapolvo del balcón central. Se constata, una llamada de atención por el precario estado de conservación porque se hace patente un proceso de deterioro implacable ante la pérdida paulatina de la capa pictórica.



Detalles de la fachada de la Casa del Gremio de la Lana.

Otro edificio con semejantes características es la denominada Casa del Gremio de la Seda. La policromía de sus fachadas cubre cual tapiz de vivos colores la original construcción barroca donde se aprecian las arquerías abiertas al exterior y guardapolvos plenamente ornamentados con pinturas al fresco. En las dos plantas superiores la galería de miradores que son similares a la estructura de los miradores de la Plaza del Salón, están decoradas con un corredor de arcos abiertos sobre columnas. Tanto la cornisa como los balcones centrales de las dos plantas superiores se resuelven en espaciosos guardapolvos que conservan parte de la espléndida decoración pictórica a base de elementos florales y otros motivos vegetales. Fue restaurada en el año 2005.



Fachada de la Casa del Gremio de la Seda.

A esa estructura de galerías de miradores responde gran parte de los edificios civiles, concretamente las denominadas, casas-miradores que se repiten en las casas de familias nobles de la ciudad del siglo XVIII. Estas casas o palacios-miradores se caracterizan por una estética barroca que juega con la policromía dispuesta en una diversidad de soportes, aleros, ventanales, balconadas, etc., que son profusamente decorados porque potencian el sentido volumétrico y la riqueza de la edificación. Entre estas casas-miradores están el Palacio de Benameji en cuya enorme fachada de ladrillo con zócalo de piedra destaca una decoración arquitectónica sujeta a las formas de la edificación, aunque también se aprecian escenas naturalistas.



Detalle de la fachada del Palacio de Peñaflor.

También en el balcón corrido de la fachada del Palacio de Peñaflor destacan las pinturas fingidas de enmarques arquitectónicos y falsas hornacinas, igualmente las figuras cubren los muros que se decoran con paisajes bucólicos e idealizados donde se mezclan las flores con multitud de pájaros, cenadores, templetos, etc. Todo esto provoca unos planos efectistas en la fachada con formas curvas que inducen una sensación de gran profundidad. La profusión de flores, lazos, pinjantes, niños tenantes, llevan los juegos de simulación y efectismo a su máxima expresión. Su tendencia horizontal se rompe con la verticalidad de la monumental portada y por la torre-mirador, todo dentro de la estética puramente de carácter barroco. Realmente Peñaflor conforma una sinopsis de lo espectacular que tiene la arquitectura pintada de Écija, con un alarde de lo fingido en ventanas ilusionadas, pilastras, veneras y molduras con marcos fingidos, rocalla y lazos de flores que engañan y llevan a un mundo de lo imaginario y natural.

Todo estos aspectos sobre ornamentación lo refieren los viajeros que pasaron por Écija, así se destaca una amplia historiografía descriptiva de viajeros, desde los siglos XVII, XVIII y sobre todo los siglos XIX y XX cuando Andalucía se puso de moda por lo exótico de su tipismo y costumbrismo, basado fundamentalmente en tópicos y valoraciones subjetivas. España se había puesto de moda para los visitantes europeos quienes buscaban ese estereotipo del pasado árabe, de ahí que ciudades como Granada, Córdoba o Sevilla se encontraran entre las metas preferidas de sus rutas. Estos viajeros utilizaban las rutas establecidas, fundamentalmente en diligencia, por ello, todos los viajeros que trazaban su ruta entre Córdoba y Sevilla, debían pasar obligatoriamente por Écija. Era parada obligada y en muchos casos se quedaban para poder disfrutar de la “ciudad de las torres”, dejándonos los testimonios directos de la impresión que les causaban sus visitas.

La descripción más antigua conocida que conservamos de Écija se debe a Muhammad bin Abd al-Munim al-Himyari, en su geografía en árabe del siglo XV, Rawd al-mitar “*El libro del jardín fragante*”, traducido y publicado en 1938 por E. Lévi-Provençal⁸, en el apartado dedicado a Istigga, la Écija árabe, se refiere a ella describiendo datos geográficos, de la población, etc., también nos describe “*Cuando Tarik-B-Ziyat se apoderó de ella, la encontró dotada de un cinturón defensivo formado por una doble línea de murallas, una de piedra blanca, otra de piedra roja, ambas de sólida construcción y hermosamente labradas*” esta referencia, un tanto poética e idealizada de las

⁸ Ibn ‘Abd al-Mun’im Al-Himyar: *Le Péninsule Ibérique au Moyen Age, d’après le Kitad ar-Rawod alMi’tar fi habar al-aktar d’Ibn ‘Abd-al-Mun’im al-Himyari: texte arabe des noticias relatives à l’Espagne, au Protugal et au Sud-ouest de France*. Traducido y publicado por E. Lévi-Provençal. Leiden : E. J. Brill, 1938.

murallas romanas de Écija, nos pone de manifiesto la presencia del color, no solo como criterio funcional sino también como criterio puramente estético.



Manuel Salamanca, 1920. Torre albarrana de Plazuela de Colón. A la derecha, estado actual.



Igualmente ocurre con el ecijano de fama mundial Luis Vélez de Guevara, en su obra maestra *“El Diablo Cojuelo”* de 1641, autor que realiza algunas semblanzas de su ciudad natal, describiendo aspectos geográficos, arboledas, siembras y aspectos de la ciudad como...

“...Ésta es Écija, la más fértil población de Andalucía, dijo el Diablillo, que tiene aquel sol por armas a la entrada de ese hermoso puente, cuyos ojos rasgados lloran al Genil, caudaloso río que tiene su solar en Sierra Nevada y después, haciendo con el Darro maridaje de cristal, viene a calzar de plata estos hermosos edificios y tanto pueblo de Abril y Mayo...”

“Cuando iba el Cojuelo... llegaron a la Plaza Mayor de Écija, que es la más insigne de Andalucía, y junto a una fuente que tiene en medio de jaspe, con cuatro ninfas gitanas de alabastro derramando lanzas de cristal, estaban unos ciegos sobre un banco, de pie, y mucha gente de capa parda de auditorio”

El viajero y cartógrafo francés Albert Jouvin de Rochefort tras realizar un viaje por tierras de la Península Ibérica, publicó en 1672 su libro titulado *“Viaje de España y Portugal”*, en ocho volúmenes editado por Denis Thierry en París. Su paso por Écija lo describe de la siguiente forma y refiere de forma un tanto peyorativa las referencias al color:

“Écija es una ciudad un poco alejada del río Guadalquivir, situada a orillas del Genil, que a dos leguas por bajo de la ciudad desagua en aquel y hace al país por donde pasa, bordeado de grandes praderas y de campiñas agradables, como las de los alrededores de Écija. Esta ciudad está compuesta de varias grandes calles, algunas de las cuales van a pasar a la Plaza Mayor donde está el Ayuntamiento y la iglesia mayor con un gran estanque y una fuente en el centro. Salimos de allí por el puente, cuya puerta está bien arreglada y vimos a la izquierda las montañas de donde dicen que han sacado mucho oro de las minas que allí hay”.

“andando por las calles he visto las paredes de algunas casas grandes y principales ridículamente pintadas y muy mal empleados los mármoles de mezcla en las portadas de piedra”.

Encontramos otra breve descripción de la ciudad realizada por un embajador marroquí del sultán Muley Ismael cuando estuvo entre 1680-1682 y escribió un libro titulado *“Viaje a España”*, nos relata:

“...Cuando desde las alturas en que nos encontramos descubrimos la ciudad de Écija gozamos de un espectáculo cuya belleza y esplendor no son igualados por ninguna otra de las ciudades

de España. Está situada en un llano, a orillas de un río llamado Wady Chanil (El Genil) y al que los cristianos continúan dando su nombre primitivo... Sus orillas están cubiertas de un número incalculable de casas de campo, de jardines, de huertos, de molinos y de toda clase de plantaciones. En el resto de España no hemos descubierto espectáculo más encantador. La ciudad, situada a orillas de ese río, con los jardines, los lugares de diversión y las casas puestas en medio de los jardines se parece a un firmamento rodeado de sus estrellas..."

En 1862, el pintor y dibujante Gustave Doré (1832-1883) convence al barón Jean Charles Davillier (1823-1883) para emprender juntos un largo viaje por España; Davillier y Doré recorrieron en su travesía casi todo el país. Sus impresiones quedaron recogidas en un libro que apareció con el título "*L'Espagne*" en 1874 y los grabados se publicaron entre 1862 y 1873⁹. En su paso por Écija Davillier se encarga de describirla fijando su mirada en los aspectos barroquizantes de la ciudad y poniendo un tono ciertamente negativo, consecuencia de los pensamientos imperantes de la época:

"La calle principal, calle de los Caballeros, nos hizo el efecto de un horno apenas enfriado. Es una calle muy aristocrática y rodeada de palacios que pertenecen a los Benamejí, a los de Peñaflor y a otras familias de nombre tan sonoros como éstos. Estos palacios se encuentran adornados en el estilo churrigueresco tan exagerado y violentado que nos recordaron el Palacio del Marqués de Dos Aguas, edificio del mismo género que ya habíamos visto en Valencia. Vanamente se buscaría en Holanda, en Alemania o en cualquier otra parte, una muestra de arquitectura rococó tan descomedida..."

Otro viajero francés muy interesante será Teófilo Gautier¹⁰, un personaje que aglutina los dos aspectos de nuestro estudio porque es escritor y fotógrafo. Su estancia en España, al final de la primera guerra Carlista, tuvo como objetivo cubrir la contienda como periodista llevando un equipaje que portaba un aparato fotográfico (daguerrotipo) con el que pretendía captar imágenes de su viaje; nada se sabe de los resultados obtenidos respecto a las fotografías, pero en 1865 publicó su "*Voyage en Espagne*" en dos volúmenes en el que recogió las impresiones de su visita. Sus escritos son pormenorizados e importantes para nuestro estudio porque describe el escenario que se encontró cuando llegó a las calles de Écija destacando aspectos sobre la policromía y el color que dominaba en la ciudad, así nos dice:

"...ciudad colorista con el azul añil, el rojo almagra y todos los tonos terrosos y de ocre posibles se daban cita en las calles, plazas y barreras. Ni los balcones ni las rejas, ni los capiteles, ni los aleros son derechos; todo se curva, se retuerce, se estira, se abre de pronto en volutas, en floripondios o en adornos de cualquier clase. No hay una pulgada de superficie que no tenga un calado o festón, que no ostente su moldura o su pintura... Las casas están en general encaladas; deslumbran por lo blanco, destacando de una manera maravillosa sobre el azul del cielo".

Las casas encaladas, que también las hubo por esta época, eran más blancas entonces, pues su blancura contrastaba con la policromía de las casas colindantes. Junto a éstas, los edificios religiosos, los palacios y en general la arquitectura civil, decoraban sus fachadas con escenas paisajísticas, composiciones figurativas, arquitecturas fingidas, elementos geométricos, configurando un paisaje urbano insólito y que denomina como "*más que dorados, incrustaciones, aberturas y mármoles de color, arrugados como telas; guirnaldas de flores, lazos de amor y ángeles gordinflones*"¹¹.

También aborda uno de los hitos arquitectónico de la ciudad, sus torres y espadañas, sin duda las siluetas de estas espadañas y torres son elementos únicos que caracterizan e identifican a la ciudad de Écija y además incorporan gran riqueza de perfiles a la imagen de la ciudad.

⁹ DORÉ, Gustavo y DAVILLIER, Charles: *Viaje por España* (1874), vol. 1, Madrid, Ediciones Grech, 1988.

¹⁰ GAUTIER, Teophile: *Viaje por España*, Barcelona : Taurus, 1985, p. 86-87.

¹¹ CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada y MARTÍN PRADAS, Antonio: "El color en la Arquitectura. La piel de Écija", en *Actas de las II Jornadas de Actas de las II Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: "Patrimonio inmueble urbano y rural, su epidermis y la Ley de Protección"*, Écija, 2003, p. 48.

dad. Junto a esta variedad de entornos, tenemos el incremento de la paleta cromática ya que se amplían los valores decorativos, combinando ladrillo, piedra, azulejería, estuco y pintura con recubrimiento de una abigarrada policromía, de la que formaba parte el pan de oro. Además, a todo este conjunto ornamental, se le añade la enmarcación de líneas fundamentales en arcos, cornisas y pilastras que refuerza ese cromatismo a las torres y a la ciudad. La unión de todos estos elementos y materiales llegaron a proporcionar a la arquitectura pintada de Écija grandes efectos de colores y texturas que se acentuaban por los reflejos de la luz del sol. El resultado que debía ofrecer a los visitantes tenía que ser tan extraordinario que Gautier dijo de ellas:

“Los campanarios no son bizantinos, ni góticos, ni renacentistas, parecen más bien chinos o japoneses; se les podría tomar por torrecillas de algún miao dedicado a Confucio, Buda o Jo, pues están revestidos de azulejos de colores muy encendidos, cubiertos con tejas verdes y blancas, lo que presenta muy extraño aspecto, La arquitectura de este pueblo en general es quimérica, y la afición a las curvas y retorcidos, exagerada. Todo son molduras, incrustaciones, mármoles de color, guirnaldas de flores, querubines gordinflones, iniciales de amor...”¹²

Hoy en día podemos seguir apreciando las palabras de Gautier en torres singulares como la de la iglesia de Santa María donde se subraya la fuerza del color por la azulejería colorista de formas romboidales y las labores de cantería del ladrillo. Igualmente la torre de San Gil cuya decoración ofrece magníficos detalles de cantería así como de azulejería.

Otro ejemplo de espadaña lo constituye la espadaña de esquina del convento de las Marroquíes donde se aprecia la decoración de pilastras salomónicas, las labores de ladrillo recortado, los estucos y la ornamentación de ladrillo tallado que hacen de esta espadaña un elemento único y característico que identifica y singulariza a la ciudad de Écija.



Torre de la iglesia de Santa María



Espadaña del Convento de las Marroquíes

¹² GAUTIER, Teophile: Viaje por España... Op. Cit.



Torre de la iglesia de San Juan



Espadaña de los Descalzos

Si en obra civil el palacio de Peñaflores representa ampliamente lo espectacular que tiene la arquitectura pintada de Écija, en arquitectura religiosa la Iglesia de los Descalzos constituye un fenomenal ejemplo donde poder mirar y admirar esa arquitectura pintada. En el paisaje urbano de Écija destaca la bella perspectiva de su espadaña, hermosa construcción con doble arquería en su nivel inferior, frontón partido y templete apilastrado toscano. Las tres pilastras del cuerpo bajo están decoradas con curiosos recortes salomónicos tan característicos en la ciudad. Gracias a la restauración de Fernando Mendoza podemos apreciar la recuperación de la fachada y sus antiguos esgrafiados ornamentales han recobrado su policromía a base de motivos geométricos que fueron realizados en las últimas décadas del siglo XVIII. Se aprecia, también, el color, en la portada de ladrillo rojo y sobre ella, una ventana abocinada con remate de medio punto adornada con pinturas decorativas.

Respecto a las visiones de estos viajeros, existen otras posiciones que ciertamente no son tan elocuentes, como es el caso del viajero español Antonio Ponz quien realizó su famoso viaje por España por encargo de Campomanes. El fin de su viaje fue inspeccionar los bienes artísticos en Andalucía que habían pertenecido a la Compañía de Jesús, recién expulsada por Carlos III (1767). La obra *“Viaje de España”,* o *“Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse”,* se publicó entre 1772-1794 con un total de 18 volúmenes donde expresa toda una defensa del purismo clasicista y se posiciona contrario a las expresiones ampulosas tan típicas del arte Barroco. Ponz será uno de los tratadistas de arte y uno de los personajes más significativos de la Ilustración en España y a quien se le encomendó el estudio de las pinturas que poseían las casas de la Compañía en la España meridional. Éste fue el germen de sus viajes por la península y de éstos, realizará un verdadero catálogo artístico de las obras conservadas en España antes de la entrada de los franceses. En esta colección de obras nos narra las características de las ciudades en esa época y concretamente el Tomo XVII está dedicado a Córdoba, Écija, Lucena, Carmona, Sevilla, Útrera, Jerez de la Frontera y Cádiz. Ponz dedica algunos párrafos específicamente a Écija, de los que se destaca uno donde bien expresa su visión sobre la arquitectura pintada de la ciudad:

“Andando por sus calles he visto las paredes de algunas casas grandes y principales ridículamente pintadas y muy mal empleados los mármoles de mezcla en las portadas de otras...Lo más extraño es verlas [las torres] pintadas ridículamente, aún más que las paredes nombradas. Aunque son sólidas, la forma no tiene ninguna elegancia, y aun teniéndola, se la hubieran quitado aquellas chafarrinadas de colores. No parece sino que las parroquias o los parroquianos fueron a competencia sobre quien había de hacer una torre más alta y costosa, y también más ridícula...”¹³

Acompañando a esta visión crítica de lo ampuloso, lo barroco y lo ornamental, a mediados del siglo XIX¹⁴ comienza todo un proceso en el que la arquitectura pintada de la ciudad empieza a encalarse, respondiendo de esta forma, al afán por la desinfección y medidas higienistas provocadas por las abundantes epidemias.

Finalmente habrá que esperar al siglo XX para el reconocimiento de la arquitectura pintada de la ciudad, con la visión de otro viajero, el belga Eugenio Demolder cuyos escritos en su obra titulada *L'Espagne en auto. Impressions de voyage*, vuelve a describir una Écija en todo su esplendor donde se admira la policromía y la belleza artística de la ciudad, así:

“...una ciudad se ofrece a nuestra emoción. ¡Écija! Cuatro, cinco, seis minaretes surgen en las perspectivas de calles blancas, enrejadas y doradas, del más maravilloso rococó. Sobre esos minaretes están plantados campanarios con azulejos verdes, azules, blancos, amarillos, barnizados, que forman torres contorneadas, rocallosas, adornadas con florones, labradas a torno, con elegancias pretenciosas de viejas marquesas orientales. Esas coles brillantes alzadas en las nubes, esas escarolas celestes de ricos añiles, esos chambergos de tejas de color limón dispuestos en daderos, sirven de nidos a las cigüeñas. Los campanarios llenan el cielo de una magia asiática, de una fantasía “porcelanesca” y quimérica en viejos tonos opulentos, jaspeados por el sol. La calle central está bordeada de pequeños palacios, con tejados desbordantes como grandes viseras y algunos de los cuales están pintados de frescos floridos. Las otras casas, encaladas, caldean el aire con reflejos de oro al sol, azulados a la sombra. Y todas esas moradas tranquilas, agradablemente habitadas, están adornadas de balcones, de miradores, de volutas, de conchas, de florones, de festones, de brechas, de astrágalos. Molduras contorneadas, un lujo enguinaldado de marcos, una hinchazón...”

Pasaron los viajeros, unos se quedaron más tiempo, otros se marcharon más rápido y algunos nos dejaron sus impresiones en libros que hoy podemos leer, pasaron los fotógrafos y dejaron su impronta en nuestras retinas porque hoy podemos admirar esas imágenes..., a través de ellos hemos detenido nuestro instante en observar cómo la pátina de color calaba en muchos edificios de la ciudad y constatado cómo el tiempo influye en la evolución de las ciudades y de los seres que las habitan. De este modo, nos hemos paseado por la Écija del pasado, hemos visto de forma poliédrica, el colorido de sus calles, de sus casas y palacios, de sus gentes, sus iglesias y sus torres. Hoy podemos recorrerla igualmente, cual viajero o turista y podemos hacer miles de fotografías con una cámara minúscula, y lo importante es, quizás, sólo eso, que podemos seguir paseándola y admirar ese rico patrimonio que hay que conservar para que esas generaciones venideras puedan seguir viajando y fotografiando la singularidad y autenticidad de una ciudad, como Écija.

¹³ PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Tomo IV. Madrid: Aguilar, 1989, p. 568-569.

¹⁴ CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada y MARTÍN PRADAS, Antonio: “El color en la Arquitectura...”, (Ob. Cit.), p. 50.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *La Sevilla de Richard Ford (180-18)*. Catálogo de la exposición. Fundación El Monte. Sevilla.

AA.VV. *Viajeros francófonos en la Andalucía del siglo XIX* (vols. I y II). Servicio de Archivos y Publicaciones de la Diputación. Sevilla.

BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel. *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX* (antología). Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1985.

COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio (et al.). *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*. Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Ordenación del Territorio. Ayuntamiento de Sevilla, Delegación de Cultura, Gerencia Municipal de Urbanismo. Sevilla.

EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Alberto (coord.). *Viajeras románticas en Andalucía. Una antología*. Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia. Sevilla.

FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan (et al.). *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas en los siglos XIX y XX*. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Sevilla.

FORD, RICHARD y Sevilla (180-18). Una antología. Ayto. de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, Fundación El Monte. Sevilla.

PINTURAS MURALES EN EL INTERIOR DE LAS IGLESIAS PARROQUIAS DE ÉCIJA. APROXIMACIÓN A SU INVENTARIO¹⁵

WALL PAINTINGS IN THE INTERIOR OF THE PARISH CHURCHES OF ÉCIJA. AN APPROACH TO THEIR INVENTORY

Antonio Martín Pradas

*Centro de Intervención
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*

RESUMEN

Con este artículo, pretendemos cubrir una parcela del patrimonio cultural ecijano en la que no se ha profundizado en las investigaciones llevadas a cabo hasta la fecha. Nos referimos a las pinturas murales que decoran la arquitectura del interior de las parroquias. Para llevar a cabo este trabajo nos hemos guiado por fotografías antiguas, que nos han permitido ver la evolución de los interiores antes y después de las décadas de 1920, 1930 y 1940, comparándolas con el estado actual. También hemos podido descubrir pinturas que han desaparecido y las nuevas que ocupan su lugar o cubren otros lugares, como el caso de Santa María de la Asunción.

Al igual que sucedió con las pinturas murales en los exteriores, los interiores de las parroquias y conventos también fueron encalados, por lo que creemos que se conservan pinturas debajo de interminables capas de cal. Por otro lado, restauraciones como las llevadas a cabo a finales de la década de 1960 en Santiago eliminaron pinturas murales subyacentes, ya que fueron picados todos sus paramentos interiores, conservándose en la actualidad solo un escudo de armas en la nave del Evangelio.

Con este inventario, queremos dejar constancia de las pinturas que han desaparecido y las que se conservan, en la actualidad, en los interiores de las parroquias de la Vicaría de Écija.

PALABRAS CLAVE

Color en la arquitectura; Conservación; Desaparición; Écija (Sevilla); Iconografía; Iglesias parroquiales; Patrimonio inmueble; Patrimonio mueble; Pinturas murales; Restauración; ss. XVII-XXI; Transformación

ABSTRACT

With this article, we aim at covering a part of the cultural heritage of Écija in which there has not been an in-depth study within the research carried out to date. We refer to the murals that decorate the inner architecture of the parishes. In order to carry out this work we have approached old photographs which have allowed us to see the evolution of the interiors before and after the 1920s, 1930s and 1940s, comparing them with

¹⁵ Queremos agradecer la colaboración desinteresada de Ramón Soto González de Aguilar por la realización de la mayoría de las fotografías del interior de las iglesias parroquiales, sin las cuales hubiese sido imposible realizar este trabajo. De igual forma queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento a José Miguel Vega Sánchez, Ramón Freire Gálvez, Inmaculada Carrasco Gómez, Jesús Aguilar Díaz y Adolfo Bardón Martínez, por su apoyo y aportación documental y gráfica.

their current state. We have also been able to discover paintings that have disappeared and new ones that occupy their place or cover other places, as in the case of Santa María de la Asunción.

As with mural paintings on the exterior, the interiors of the parishes and convents were also limed, so we believe that paintings are preserved under endless layers of lime. On the other hand, restorations such as those carried out in the late 1960's in Santiago removed underlying mural paintings, since all their interior faces were chipped, currently preserving only a coat of arms in the nave of the Gospel .

With this inventory, we want to put on record those paintings that have disappeared and those that have been preserved, nowadays, in the interiors of the parishes of the Vicariate of Écija.

KEYWORDS

Color in architecture; Conservation; Disappearance; Écija (Seville); Iconography; Parish churches; Property; Immovable heritage; Wall paintings; Restoration; 17th-21st centuries; Transformation.

INTRODUCCIÓN

Para cerrar el tema de las pinturas murales de exteriores en los inmuebles ecijanos, vemos la necesidad de llevar a cabo un inventario de las pinturas murales que decoran el interior de los edificios religiosos. Por ello nos vamos a centrar en las pinturas murales que han desaparecido y aquellas que se conservan en la actualidad en el interior de iglesias parroquiales.

Podemos definir la pintura mural como aquella pintura realizada sobre muros, paramentos, bóvedas, artesonados o techos planos con fines ornamentales, religiosos o didácticos.

Se encuentra profundamente vinculada a la arquitectura, a los planos murarios y decorativos sobre los que se asienta, y puede servir para realzar el diseño y decoración del interior o para transformarlo, por medio del *trompe l'oeil* (*trampa para el ojo*), denominado popularmente como *trampantojo*.

Por sus dimensiones y su ubicación en el espacio arquitectónico, el arte mural es también un medio de transmisión sociocultural, que necesita para mostrarse, insertarse en un ámbito de exposición pública, como es el caso del interior de las iglesias; por ello aborda temas religiosos, históricos, alegóricos, genealógicos, y en algunos casos temas que exaltan la nación y que tuvieron gran significación popular, como se puede observar en el convento dominico de San Pablo, actual iglesia de la Magdalena de Sevilla.

Fue utilizado como un arte para la evangelización en los primeros momentos del cristianismo, siendo exportado a América donde se conservan verdaderas joyas.

La pintura mural se caracteriza por su:

- Monumentalidad, la cual no solo está dada por el tamaño de la pared sino por cuestiones compositivas de la imagen.
- Poliangularidad, que permite romper el espacio plano del muro¹.

A lo largo de la historia la iglesia se encargó de decorar el interior de los templos, influencia tomada de otras culturas y que se enraizó dentro del Arte Bizantino, como se observa aún hoy

¹ El Arte Mural. <http://ideamural.jimdo.com/inicio/el-arte-mural/> (Consulta realizada el 14 de noviembre de 2016).

día en Santa Sofía de Constantinopla. En este lugar se mezclaban mosaicos de vivos colores con pinturas murales, idea que se extendió hacia territorios italianos como Rávena, Florencia, Venecia, etc.

En nuestro país, durante el prerrománico asturiano, la pintura se dejó ver en determinadas partes del templo, llegando a su desarrollo dentro del Románico como se puede apreciar en Santa María y San Clemente de Tahull, el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela y un largo etcétera de magníficos ejemplos que han llegado hasta nuestros días. La finalidad era, fundamentalmente, la de educar, catecumenizar a los fieles. Por regla general el pueblo llano no sabía leer ni escribir. Al ver una imagen aprendían a reconocer a la divinidad, a los distintos ángeles, arcángeles, tronos, y santos, a los que poco a poco se les fue añadiendo un atributo para que fuesen reconocidos y diferenciados unos de otros.

Con la llegada del Gótico la pintura, aunque arcaica, se fue humanizando, aún más en el Quattrocento Italiano, donde autores como Giotto y sus contemporáneos, se encargaron de aplicar la realidad, copiar del natural dando así comienzo al Renacimiento.

Durante el siglo XVII se da un proceso de transformación del interior de las iglesias siguiendo los postulados del Concilio de Trento, por lo que la decoración se irá transformando, adquiriendo los nuevos gustos artísticos, aunque perviviendo unas décadas con las formas manieristas del siglo anterior. Esta época llevará a un profundo cambio en la mentalidad². A principios de este siglo muchos de los conventos instalados en la ciudad de Écija se encontraban en plena efervescencia, algunos de ellos acababan de terminar la construcción de sus iglesias, otros estaban en plena obra. Mientras que los conventos que se asentaron con la conquista de la ciudad, miraban con "*envidia*" las nuevas construcciones, por lo que optaron por remodelarse internamente, ayudados por reformas menores y la aplicación de nuevas pinturas murales acordes con el nuevo estilo: El Barroco. Así se llevaron a cabo la construcción de nuevos elementos distintivos de las parroquias y conventos como eran las torres y espadañas, todo ello acompañado de mobiliario como grandes retablos, esculturas, sillerías de coro, cajas e instrumentos de órganos, y un largo etcétera que aún podemos contemplar en cada uno de ellos.

Desgraciadamente la mayor parte de estas pinturas que, en muchos casos, formaban parte de programas iconográficos ideados por y para un determinado templo, han desaparecido. Incluso muchos de los cuadros que se pintaron han sido trasladados o se ha perdido su pista, ya que han sufrido muchos avatares después de la desamortización, como el caso de la iglesia de las Gemelas que fue derribada, perdiéndose un conjunto excepcional de pinturas murales manieristas y barrocas. O por ejemplo los cuadros del Presbiterio y escalera principal de la Merced, perdidos a mediados del siglo XX.

Aun así, a pesar de que la época de los grandes programas iconográficos decorativos pasó, el siglo XIX nos dejó varios ejemplos de marmoreados y de la frialdad característica de este estilo artístico, como podemos ver en la iglesia Mayor de Santa Cruz, aunque se encuentra oculto tras el retablo procedente del convento de las Gemelas.

Por último a mediados del siglo XX, un artista ecijano Joaquín Ojeda Osuna, acompañado de otro artista sevillano Ricardo Comas Fagundo, llevaron a cabo una serie de pinturas murales neobarrocas, de inspiración sevillana, en algunas parroquias y en la iglesia del Convento de San Antonio de Padua vulgo de San Francisco. Alguna de estas pinturas, como las del presbiterio de la iglesia de San Juan, han desaparecido en la última restauración llevada a cabo en el templo.

En cuanto a las técnicas, existen muchas y muy variadas, siendo las principales para la pintura mural:

- *Fresco* (del germ. Frisk) Pintura al fresco es la ejecutada sobre un muro con revoque

² FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Universidad, 2002, p. 27.

de cal húmedo y con los colores desleídos en agua de cal. Como la intensidad del color disminuye rápidamente a medida que la cal se absorbe, si se quieren conseguir tonos vivos es necesario aplicar nuevas capas inmediatamente, ya que el retoque al fresco es muy difícil, haciéndose normalmente, cuando es preciso, al temple o por otro sistema. Si el desleimiento y la aplicación de la pintura se han hecho debidamente, se forma una película de carbonato de calcio que une indisolublemente los colores a la pared. Se llama *buon fresco* a la pintura al fresco que no ha sido retocada después al temple o por otro procedimiento. Esta recibe el nombre de *fresco seco*³.

- *Temple*. Procedimiento en el que los colores se diluyen en agua temperada o engrosada con aglutinantes. Se aplica sobre tabla o muro y puede retocarse en seco, a diferencia del fresco. El temple común es una pintura basta para revestimiento mural compuesta de albayalde y agua de cola caliente a la que a veces se adicionan colorantes⁴.
- *Pintura al acrílico* donde los pigmentos se mezclan con resina sintética.
- *Mosaico*. Decoración que se forma yuxtaponiendo, sobre un fondo de cemento, pequeñas piezas paralelepípedicas, llamadas teselas, de diferentes colores y que forman dibujos diversos. Los tipos de mosaicos son, esencialmente, cuatro, de los cuales uno (*opus sectile*) no se elabora con teselas⁵.

En el presente artículo vamos a describir y dejar constancia de las pinturas desaparecidas y de las que se conservan en la actualidad.

Para el caso de las pinturas murales desaparecidas, vamos a guiarnos por las fotografías históricas que se conservan, fundamentalmente, en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, realizando consultas puntuales a otros fondos fotográficos que iremos mencionando en su debido momento. Para el segundo caso, iremos directamente a la fuente, es decir a la propia iglesia, efectuando una fotografía de la o las pinturas en cuestión y realizando una exhaustiva descripción de las mismas.

Para llevar a cabo la división entre parroquias y conventos nos vamos a guiar por la clasificación que se hizo para el producto multimedia: “Écija: una ciudad bajo el signo de la arquitectura”, trabajo realizado por el Centro de Documentación y Estudios del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH). La primera versión de este producto se realizó en CD-Rom, siendo difundido con la revista PH nº 38, donde se incluyó además un artículo realizado por los autores principales. La segunda versión de este producto multimedia se encuentra alojado en la web de esta institución: <http://www.iaph.es/ecija/index2.html>.

En este producto se realizó una división entre los edificios religiosos, denominándolos Para las parroquias como “*Arquitectura de la fe*” y para los conventos como “*Ciudades en la ciudad*”. Dentro del primer grupo de incluyeron no solo las seis parroquias históricas de la ciudad, sino que además se implementó con capillas, ermitas, iglesias de instituciones como la del Hospital y el oratorio de San Felipe Neri. Así tenemos:

- Capilla de Nuestra Señora de Belén
- Ermita de Nuestra Señora del Valle (Humilladero)
- Iglesia de la Inmaculada Concepción (Hospitalito)
- Iglesia de Nuestra Señora de la Victoria
- Iglesia de Nuestra Señora del Carmen
- Iglesia de San Gil

³ FATAS G. y BORRÁS G. M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología y Numismática*. Zaragoza : Guara, 1980, p. 101.

⁴ *Ibidem*, p. 203.

⁵ *Ibidem*, p. 149.

- Iglesia de San Juan Bautista
- Iglesia de Santa Ana
- Iglesia de Santa Bárbara
- Iglesia de Santa María de la Asunción
- Iglesia de Santiago el Mayor
- Iglesia del Hospital de San Sebastián
- Iglesia Mayor de Santa Cruz en Jerusalén
- Oratorio de San Felipe Neri

Llevar a cabo una investigación documental sobre las mismas no es el objetivo del presente artículo, sino dejar constancia de lo que se ha perdido y se conserva en la actualidad.

Queremos dejar claro que no es un trabajo cerrado, ya que futuras restauraciones pueden sacar a la luz pinturas murales que permanecen escondidas bajo sucesivas capas de cal, por lo que se podría ampliar en función de la necesidad que vean otros investigadores.

1.- IGLESIA MAYOR DE SANTA CRUZ EN JERUSALÉN

Tras la Reconquista y en el repartimiento de la ciudad efectuado por Alfonso X en 1263, fue designada Parroquia Mayor bajo la advocación de Santa Cruz en Jerusalén.

Respondía al tipo de iglesia gótico-mudéjar, de planta de cruz latina con cinco naves, tres de comunicación y dos de capillas laterales, además de crucero y cúpula. El conjunto se completaba con dos portadas, claustro, cementerio y torre.

De esta construcción se conserva un arco mudéjar, parte del claustro y la torre, desapareciendo el resto del edificio en el derribo efectuado en 1775 con miras a construir la iglesia de nueva planta.

Las trazas fueron encargadas a Antonio Matías de Figueroa, siendo el proyecto definitivo de José Álvarez, Maestro Mayor de obras del Arzobispado de Sevilla, con reformas posteriores de manos de Ignacio de Tomás.

La iglesia proyectada contaba con planta de salón de tres naves y cinco tramos. En diciembre de 1836 se habilitó parte del ambicioso proyecto, y se abrieron al culto tres de los cinco tramos realizados, presentándose en alzado a modo de planta centrada de cruz griega con cúpula sobre pechinas en el crucero.

En 1929 se finalizaron las obras de la capilla de Nuestra Señora del Valle situada en el testero de la nave del Evangelio⁶.

1.1.- Antiguo retablo mayor

El conjunto de retablos originales proyectados para ocupar tanto su posición central, como retablo mayor, así como los secundarios distribuidos por las naves laterales, son retablos neoclásicos. Todos, a excepción del retablo mayor, constan de banco dos grandes columnas que flanquean una hornacina central y ático, por regla general un frontón triangular o curvo. En todos los casos las columnas de mármol o granito y elementos arquitectónicos que los integran se encuentran policromados, en algunos casos imitando mármoles.

⁶ Producto multimedia: “Écija: una ciudad bajo el signo de la arquitectura”. Los textos introductorios de cada una de las parroquias han sido tomado de esta publicación, ya que fueron realizados por Antonio Martín Pradas. <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C04/imagenes/0413SantaCruz/masInfo.html>. (Consulta realizada el 2 de noviembre de 2016).

Para llevar a cabo la descripción del retablo mayor de esta iglesia vamos a recurrir a una serie de fotografías antiguas realizadas en 1902, 1926 y 1933 respectivamente.

Hemos de tener en cuenta que el retablo original fue tapado en 1950 por el retablo mayor procedente de la iglesia del Convento de la Purísima Concepción, vulgo de las Gemelas, de padres Mercedarios descalzos.

Para este convento, la invasión francesa supuso un duro golpe, a lo que hay que añadir las desamortizaciones de 1820 y 1835, y como en otros casos, el amplio edificio se convirtió en casa de vecinos hacia 1851. La iglesia continuó abierta hasta el 8 de agosto de 1930. Tras las elecciones de febrero de 1936 sufrió el asalto de los marxistas y un incendio que provocó grandes pérdidas. Por estos años se le dio uso de almacén y alojamiento de familias pobres entre otros. En años posteriores el arcipreste de Écija y párroco de la iglesia de Santa María, D. Francisco Fernández Domínguez, previas las gestiones pertinentes, consiguió que se desmontase el altar y fuere trasladado a la citada iglesia parroquial de Santa María de la Asunción, ubicándose en el lado del Evangelio del crucero, colocando en su hornacina central la imagen de la Virgen del Pilar. Debido a las dimensiones del retablo, no fue colocado el ático, como podemos observar en la fotografía. Este traslado no fue bien acogido por el párroco de la iglesia Mayor de Santa Cruz quien, aludiendo que el antiguo convento mercedario descalzo de la Concepción, estaba situado en su collación, elevó un escrito de protesta ante el Arzobispado Hispalense, en el que además exponía que si alguna iglesia debería albergar dicho altar, esa debía ser, por las razones expuestas, la de Santa Cruz.

El arzobispado instruyó el correspondiente expediente y, a pesar de la oposición del Arcipreste y de un grupo de ecijanos que habían participado eficazmente en el traslado de dicho altar a la iglesia de Santa María, para evitar su destrucción, decretó se desmontase el mismo y que el altar fuera trasladado a la Parroquia Mayor de Santa Cruz. El traslado se realizó en 1950, siendo colocado delante del retablo mayor neoclásico que fue diseñado para esta iglesia. Para adaptarlo a su nueva ubicación fue necesario llevar a cabo una serie de modificaciones, colocándose en el camarín a Nuestra Señora del Socorro⁷.

El presbiterio es de planta semicircular, por lo que el retablo neoclásico se adapta a la curvatura de sus muros. Se caracteriza por la sobriedad típica de este tipo de construcciones.

Juan María Garay y Conde, se refiere el retablo mayor de la siguiente forma:

“El presbiterio, que forma una elipse colocado en la de en medio, contiene una gran Cruz de relieve en su sencillo retablo, entre gruesas columnas de el citado orden compuesto, con hermosos capiteles dorados: sobre sus cruces descansa un friso, también dorado, del que arranca la cubierta en forma de cascarón, con graciosos recuadros”⁸.

Gracias al inventario realizado en esta parroquia en 1895, aproximadamente, se conserva otra descripción del retablo mayor y del mobiliario que contenía:

“Altar Mayor. Es todo de piedra con el manifiertador / de madera, formado de cuatro columnas que sos / tienen una cúpula sobre la cual hay una Fe / y dos ángeles de madera con varios filetes dorados; / a su lado dos esculturas, una de Nuestra Señora / de la Concepción, y la otra de San Pedro. El sagra / rio es de madera dorada, y en la mesa de Altar / hay una Cruz de madera con Crucifijo de / metal, ocho candeleros, dos dorados y dos de metal, / dos atriles de madera dorados, dos sacras doradas, / tres manteles, Ara de piedra con reliquia y / lienzos y doce conialtares. /

Dos ciriales de madera plateados, tres sillones / de madera labrados con molduras y remates / dorados, forrados de terciopelo carmesí con el / espaldar dorado de oro y fleco de seda. /

⁷ FREIRE GÁLVEZ, Ramón. “Lo que se oculta detrás del altar mayor de la parroquia de Santa Cruz de Écija”. Octubre de 2014. <http://www.ciberecija.com/lo-que-se-oculta-detras-del-altar-mayor-de-la-parroquia-de-santa-cruz-de-ecija/> (Consulta realizada el 18 de noviembre de 2016).

⁸ GARAY Y CONDE, Juan M^a. *Breves apuntes histórico-descriptivos de la ciudad de Écija*. Écija : Imprenta Plaza de la Constitución nº 25, 1851, p. 362.

*Una mesa grande para la credencia. /
Un velo de seda blanco para el manifestador, / y este piedra Ara. Tres visos para el Sagrario,
/ de distintos colores con galón de oro ancho”⁹.*

El retablo consta de banco, un cuerpo con tres calles y ático. Se estructura a base de cuatro medias columnas de gran tamaño con éntasis, elevadas sobre pedestales, siguiendo el modelo del resto de los retablos distribuidos por ambas naves del templo. Se rematan con capiteles compuestos sobre los que campea un entablamento con clara división en arquitrabe, friso y cornisa. Sobre éste se sitúa el ático o remate, ideado a modo de gran exedra, o bóveda de horno, dividida en tres casquetes por nervios que parten de la disposición de las dos columnas centrales. Estos espacios se presentan decorados con una sucesión de elementos geométricos, destacando el conjunto por estar policromado en un gris oscuro, (Lám. nº 1).

Para el diseño de esta bóveda de horno, el autor se inspiró en el modelo utilizado por Bernini en San Andrea del Quirinal en Roma¹⁰.

Los materiales usados para las columnas y otros elementos son el mármol o granito, recubiertos por estuco y policromados imitando decoración de mármoles en tonos grisáceos.

Estas cuatro columnas dividen el espacio del primer y único cuerpo en tres, siendo la central más ancha. En cada uno de ellos se sitúa un gran rectángulo formado por diversas molduras, situando en el central una gran Cruz, como titular de esta iglesia. Entre las molduras destaca una cenefa que enmarca los tres espacios antes mencionados. Éstas presentan elementos neorrenacentistas claros del neoclasicismo, siendo más ancha y de mayor riqueza la que enmarca el recuadro de la calle central. Bajo los rectángulos laterales se situaban sendas puertas de acceso a la sacristía de la iglesia. Al parecer esta cruz, u otra similar, es la que se encuentra hoy día rematando el retablo mayor procedente de las Gemelas.

La Cruz que se ubica en la parte central, de perfil romboidal, pintada en negro está perfilada en dorado, con cantoneras también doradas. El paramento que rodea la cruz cuenta con pinturas murales de angelotes y querubines agrupados y aislados entre nubes.

En la fotografía que se conserva del retablo se aprecia, en el gran recuadro del lado de la Epístola, un gran ángel en vuelo en el ángulo superior izquierdo, lo que nos lleva a pensar que en ese lugar se representase una anunciación o un nacimiento.

Respecto al recuadro del lado del Evangelio, se aprecia en la parte inferior derecho un hombre fuerte portando con su brazo izquierdo un madero, sobre él se observan cabezas de personas. Podría tratarse de Jesús Nazareno ayudado por el Cirineo.

1.2.- Retablos de las naves laterales

En las naves laterales de la iglesia se disponen cuatro retablos que siguen más o menos la misma estructura. Simulan una gran hornacina de medio punto, dentro de la cual se disponen, sobre pedestales, dos columnas con éntasis y capitel compuesto en los que se asienta un gran friso del que parte un arco de medio punto moldurado. Al interior la hornacina central, también de medio punto, está flanqueada por sendas pilastras sobre las que se apoya un frontón triangular. Por último entre la gran hornacina y el frontón triangular se dispone un óculo ovalado que proporciona luz natural al interior de la nave de la iglesia.

⁹ Archivo Parroquial de Santa María (AP Santa María). Legajo nº 130. *“Inventario de las alhajas de oro y plata / ornamentos, ropa blanca, pinturas, libros y de / más efectos pertenecientes al culto Divino de la / Iglesia parroquial de Santa Cruz de Écija, y servicios / de sus oficinas, que se forma por disposición / del Señor Doctor Don Juan Nepomuceno Escudero, Presbítero / iscal General de este Arzobispado, y Visitador / de las iglesias del distrito de la Vicaría de dicha / ciudad por comisión especial del Excmo. Ilmo. Sr. / Obispo de esta diócesis”.*

¹⁰ HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro. *El retablo barroco sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad.* Sevilla : Diputación, 2009, p. 406.

En estos retablos se aprecia la utilización de una policromía muy acorde con el gusto neoclásico. Marmoreados en tonos marfiles para los elementos sustentantes verticales así como para la hornacina central, utilizando el gris oscuro para los fondos de los paramentos. Por último se aplica el dorado en los capiteles de las columnas y de las pilastras, así como en una moldura que enmarca la hornacina central¹¹.

Estos retablos han sufrido cambios en su policromía, conservándose iguales o casi iguales, los del Cristo de la Misericordia y el de San José. Los que han sufrido modificaciones son el de Nuestro Padre Jesús del Silencio y el de Jesús Resucitado.

El primero de ellos, perteneciente a la Hermandad del Silencio¹², las transformaciones se han centrado en que los fustes de las columnas, embocadura de la hornacina central, arquivolta, y en el ático el frontón triangular, molduras del óculo y moldura del gran arco que va de columna a columna. Antes estaban pintadas imitando mármol gris, ahora están imitando jaspe. Las pilastras y fondos se presentan marmoreados en crema y los capiteles y basas de las columnas, así como los de las pilastras dorados. Además en el ático del retablo flanqueando el tondo ovalado que sirve de ventana, se ha colocado en relieve el escudo de la hermandad.

Por último también cuenta con pinturas murales en el interior del camarín. Es de planta cuadrada cubierto por media naranja sobre pechinas. La decoración, a base de roleos vegetales dorados sobre marrón, se centra en las pechinas y en el interior de los casetones del interior de la cúpula.

En el retablo de Jesús Resucitado, situado a los pies de la nave de la Epístola, se veneraba un lienzo de la Virgen de Guadalupe. Cuando se reorganizó la Hermandad del Resucitado¹³, en 1979, se solicitó a esta parroquia, un retablo donde rendirles culto. Las imágenes titulares fueron distribuidas por el banco del retablo, hasta que se suprimió el lienzo y se colocó en su lugar la imagen de Jesús Resucitado. En el ático del retablo se conserva la representación del cielo, que existía anteriormente con la advocación de la Guadalupana. En el lado derecho se sitúa un gran sol, con cara, y en el lado opuesto la luna en cuarto menguante, rodeada de estrellas. Estos elementos representan el principio y el fin, el día y la noche.

Este retablo presenta las columnas en blanco, basas y capiteles dorados y los fondos de las pilastras y tras las columnas marmoreados en piedra de ágata, al igual que el tímpano del frontón triangular. El resto de paramentos repite el color de los fustes de las columnas.

1.3.- Bóveda del primer tramo de la nave del Evangelio

La iglesia Mayor de Santa Cruz en Jerusalén, conserva en su interior pocas pinturas murales. Hemos de recordar que se trata de un edificio iniciado dentro del barroco clasicista y aún por finalizar dentro del Neoclasicismo, por lo tanto la sobriedad de su interior es clara.

En torno a 1922-29, se llevó a cabo la construcción de la capilla y camarín de la Virgen del Valle, patrona de la ciudad. Para tal fin fue elegida la cabecera del lado del Evangelio. Tanto la construcción, planos, arquitectos y diversos avatares están perfectamente recogidos en el libro de Marina Martín Ojeda y Gerardo García León, sobre la Virgen del Valle, (Lám. nº 2).

La única bóveda vaída totalmente decorada es la que se sitúa en el primer tramo de la nave

¹¹ *Ibidem*.

¹² Real y Venerable Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Jesús Nazareno abrazado a la Cruz y María Santísima de la Amargura.

¹³ Hermandad del Santísimo Sacramento, Gloriosa Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo, María Santísima de la Alegría y Santa María Magdalena.

del Evangelio, delante de la capilla Virgen del Valle. Profusamente pintada, presentaba una sucesión continua de grandes roleos vegetales, realizados en todos ocres, grises y blancos, como se puede apreciar en las fotografías realizadas el día de la inauguración de la capilla de la Virgen del Valle, el 27 de noviembre de 1929¹⁴. En esta fotografía se observa cómo la decoración se extendía por la parte central de los pilares que sostenían esta bóveda. También en otras fotografías que se conservan desde 1950 a 1990 aproximadamente, aunque en estas ha desaparecido la decoración de la parte central de los pilares.

Dentro de una de las actuaciones llevadas a cabo, a finales del siglo pasado en el interior de la iglesia, esta bóveda fue encalada en blanco, tapando las pinturas murales, presentándose igual al resto de las que existen en el templo.

1.4.- Retablo del milagro de San Pablo

En la cabecera de la nave de la Epístola encontramos otro retablo neoclásico, con banco y predela, sobre la cual campean dos grandes columnas toscanas con entablamento (arquitrabe, friso y cornisa) decorados y rematado por un frontón curvo abierto en su parte inferior.

Este aloja un gran relieve de medio punto que representa el milagro de San Pablo a Antón de Arjona. En este caso destaca la menuda decoración del entablamento y del frontón¹⁵.

El conjunto se completa con pinturas murales que forman parte del retablo. Son pinturas de mala calidad artística, donde se muestran una serie de elementos arquitectónicos desplegados por ambos laterales del retablo. Estos elementos parten del ático y van descendiendo entre líneas rectas y curvas para lo que usan ménsulas contrapuestas y consolas. Sobre las ménsulas se asienta un angelote, disponiéndose tres a cada lado del retablo. Los seis observan la escena donde San Pablo se le aparece a Antón de Arjona¹⁶.

1.5.- Camarín del Cristo de la Sangre

Según algunos autores, fue entre 1960 y 1961, cuando se realizaron las pinturas del interior del camarín del Cristo de la Sangre. Los trabajos fueron llevados a cabo por Ricardo Comas y Joaquín Ojeda, (Lám. nº 3 y 4).

“Concretamente, este corresponde a un retablo de dos cuerpos con tres calles del último tercio del XVII, en cuyo interior se expone una escultura del Crucificado, conocido bajo la advocación de Cristo de la Sangre, y popularmente como de los Gitanos. Dicha imagen fue ejecutada en 1567 por Gaspar del Águila. Además hay una Dolorosa, obra decimonónica de Antonio Poz y la figura de San Juan, fechable en el XVII.

La bóveda del camarín, de cuarto de esfera, se decora con fingidos nervios apilastrados que se enriquecen con “eses”, “Ces” y elementos vegetales contrapuestos. Esta decoración semeja las yeserías barrocas de escuela sevillana. Todos estos elementos decorativos están realiza-

¹⁴ FREIRE GÁLVEZ, Ramón. *Bosquejos, artísticos, biográficos y profesionales de Manuel Salamanca Tordesillas y José Sanjuán Ariz-Navarreta*. Écija : Codiar, 2002, p. 139.

¹⁵ HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro. *El retablo barroco sevillano. Desde sus...* Ob. Cit., p. 406.

¹⁶ MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada. “Retablos con escenas de milagros en parroquias y conventos de Écija”. En *Actas de las XI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: Acontecimientos naturales y sobrenaturales en la ciudad de Écija*. Écija : Asociación de Amigos de Écija, 2014, p. 249-251.

RODRÍGUEZ OLIVA, M^a del Carmen y MARTÍN PRADAS. “Acontecimientos naturales y sobrenaturales en el Arte ecijano”. En *Actas de las XI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: Acontecimientos naturales y sobrenaturales en la ciudad de Écija*. Écija : Asociación de Amigos de Écija, 2014, p. 210-211.

dos a base de tonos blancos, grises y áureos, recortándose nítidamente sobre un fondo rojo pompeyano.

En los gajos de la bóveda aparecen angelotes pareados, que portan emblemas de la pasión, sobre un celaje azul celeste con doradas estrellas de ocho puntos y filacterias enrolladas que ostentan sendas inscripciones latinas: "TE ERGO QUAESUMUS SUBVENT QUOS PRAETIOSO SANGUINE REDIMIST". Que corresponde al himno de alabanza "TE DEUM", y que traducidas dicen lo siguiente: "TE ROGAMOS, PUES, QUE VENGAS EN AYUDA DE TUS SIERVOS A QUIENES REDIMISTE CON TU PRECIOSA SANGRE".

Las pequeñas figuras celestes, totalmente desnudas, adoptan actitudes contrapuestas para equilibrar el conjunto. Muestran al espectador los emblemas de la pasión. La primera pareja enseña la túnica roja, la segunda tiene martillo y tenazas, la tercera porta la Verónica, la cuarta la corona de espinas y el cáliz de Getsemaní y la última los clavos y el sudario. Finalmente en el muro del camarín se plasma el escudo de la Hermandad del Santísimo Cristo de la Sangre y Nuestra Señora de los Dolores. El pelícano con sus polluelos y dos ángeles mancebos. El pelícano, que se picotea el pecho para alimentar a sus crías con su propia sangre, simboliza el sacrificio de Cristo en la cruz por amor a la humanidad. Las figuras angélicas, de correctas facciones y airosas cabelleras, están en una posición de marcado contrapposto. Dejan entrever una de sus piernas por la abertura lateral de la larga túnica. Además llevan capas y portan en sus manos una vara o bastón de mano. Se trata pues, de dos ángeles Tronos que representan la justicia divina.

Esta composición se complementa con unos grandes jarrones repletos de espigas de trigo y con una serie de pequeños seres celestiales, que ya veíamos en la parte alta, y que sostienen entre sus puras manos racimos de uva. Estamos, por tanto, ante símbolos Eucarísticos por excelencia. (Lám. n^o 5).

Por último, debemos anotar, que en la ejecución de esta obra se utilizó la técnica del fresco y que se invirtieron tres meses en su realización. El acto de bendición e inauguración de las nuevas pinturas se llevó a cabo en septiembre de 1961. Después de la bendición, a la que asistieron la Hermandad en pleno representaciones de otras hermandades de penitencia, se ofició una solemne misa por el Arcipreste Don Rogelio Rodríguez naranjo y terminado el Santo Sacrificio dirigió las palabras a los fieles con mucha elocuencia, explicando la significación del acto y dedicando frases elogiosas a los artistas y a la Hermandad por la magnífica obra de mejora realizada¹⁷. (Lám. n^o 6).

2.- IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA ASUNCIÓN

La iglesia cuenta en la actualidad con claustro, torre, y dos portadas de acceso, una situada a los pies de la nave central y otra en la nave de la Epístola.

En 1758 se colocó la primera piedra, bendiciéndose el presbiterio y crucero en 1778, prolongándose la finalización de las obras hasta la primera década del siglo XIX. Probablemente el proyecto se deba a Pedro de Silva, sucediéndose en la dirección de las obras Antonio y Ambrosio de Figueroa, José Álvarez y Fernando Rosales. Otros directores de obras fueron los maestros alarifes locales José Páez de Carmona, José Pérez Bueno, Joaquín Herrera y Fernando Martín Bizarro.

El edificio presenta planta rectangular, de tres naves cubiertas por bóvedas vaídas, capilla mayor profunda con bóveda de cañón y lunetos, y cúpula sobre pechinas en el crucero. La Capilla Sacramental, adosada a la nave del Evangelio, presenta una sola nave con bóveda de aristas y media naranja en el presbiterio¹⁸.

¹⁷ AGUILAR DÍAZ, Jesús. "Las pinturas murales de Joaquín Ojeda y Ricardo Comas en Écija". En *Actas de las V Congreso de Historia de Écija*. "Écija en la Edad Contemporánea". Écija: Ayuntamiento, 2000, p. 97-98.

¹⁸ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C04/imagenes/0410SantaMariadelaAsuncion/masInfo.html>

Hasta principios de la década de 1950 tanto el cuerpo de la iglesia como la capilla sacramental se presentaban enlucidas en blanco. Esto queda perfectamente atestiguado por las fotografías que se conservan en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, realizadas por José María González-Nandín y Paul en 1944 para ilustrar el apartado de Écija del “*Catálogo arqueológico y artístico Sevilla y su provincia*”, realizado por José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Francisco Rodríguez de Terán, publicado por la Diputación provincial en 1951.

2.1.- Pinturas del presbiterio

El coro se encuentra situado en la cabecera de la iglesia, siguiendo la disposición que tenía el de San Juan de Letrán en Roma. El espacio se cubre con bóveda de cañón con lunetos.

En la segunda mitad del siglo XIX se procedió a realzar la decoración del espacio coral que se sitúa detrás del presbiterio. Concretamente, en 1883, se empapelaron los muros perimetrales del coro hasta la cornisa que recorre el conjunto, encargándose del trabajo Manuel Ojeda¹⁹. En 1896 se llevaron a cabo una serie de reparaciones en el empapelado a cargo de Luis González²⁰, conservándose varios gastos relacionados con el mantenimiento del mismo²¹. (Lám. nº 7).

Era un papel pintado muy al gusto decimonónico, de fondo rojo almagra con una flor estilizada estampada en dorado, elementos este último que se repetía por todo el paramento. Este empapelado, ha convivido con una serie de pinturas que se llevaron a cabo en el coro y laterales del presbiterio.

Sobre el testero del coro, se dispone una ventana que aporta luz al espacio coral, a ambos lados se despliegan sendos tondos circulares rodeados de roleos vegetales de aires modernistas sobre una filacteria con inscripción.

Lado del Evangelio: En el tondo se representan tres barcos navegando. Entre los roleos que lo enmarcan, encontramos instrumentos para la guerra y la conquista: lanza, yelmo, escudo, arco, espada, banderas, etc. Esta pintura puede hacer referencia a las tres calaveras que llevó Cristóbal Colón a América, como paso para la cristianización de los indígenas. En la filacteria la siguiente inscripción: AUXILIUM CRISTIANORUM.

Lado de la Epístola: En el tondo se representa un gran barco con las velas desplegadas llegando a tierra donde hay una casa con tres partes en cuyo centro se sitúa un torreón circular. De nuevo la representación de la iglesia. El barco, como hemos dicho es la representación simbólica de la iglesia. En la inscripción se lee: REFUGIUM PECATORUM.

(Consulta realizada el 2 de noviembre de 2016).

¹⁹ Cuenta de la pintura y jornales en la / Parroquia de Santa María de esta ciudad:

- Blanqueador en la pintura de la bóveda- 110 reales.
- Dorado de los capiteles- 125 reales.
- Barniz y pintura del órgano- 160 reales.
- Id. De la sillería de coro- 120 reales.
- Colores en general- 746 reales.
- Jornales y postura del papel- 441 reales
- Trabajo material- 600 reales
- Importe total 2.352 reales

Firmado por Manuel Ojeda.

(*AP Santa María. Legajo nº 109, 1883, s/f*).

²⁰ Arreglar el empapelado del coro / y otras muchas menudencias- 25 pesetas. Firmado por Luis González. (*AP Santa María. Legajo nº 109, 1896, s/f*).

²¹ MARTÍN PRADAS, Antonio y OTERINO MARTÍN, Verónica. “El órgano de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Écija”. En *Archivo Hispalense* nº 267-272, año 2005-2006, p. 348.

El penacho superior del órgano, situado en la tribuna del lado del Evangelio, se decora a base de roleos similares a los tondos del testero. En el centro se dispone un gran tondo ovalado de fondo azul con la palabra VIRGO en el campo azul y una filacteria en la que se lee PRAEDICANDA. De detrás del tondo salen entre los roleos vegetales cuatro trompetas de las que cuelgan gallardetes con el nombre de MARÍA. Esta pintura se ubica debajo de la arista de la bóveda situada en este lado. En el guardapolvo que hay debajo de la tribuna del órgano, decorada imitando mármol jaspe, se lee la siguiente inscripción en letras doradas: LAUDATE EUM IN CHORDIS ET ORGANO, del salmo 150:4 de David, que se traduce como: “Alabadle con instrumentos de cuerda y órgano”²².

Frente a la tribuna del órgano, se sitúa otra destinada a los cantores. En el guardapolvo de debajo de esta tribuna decorada de forma similar al del órgano se lee la siguiente inscripción: LAUDATE EUM IN TYMPANO ET CHORO.

En el frente opuesto, y bajo la arista contraria de la bóveda, en el lado de la Epístola, encontramos una decoración similar de roleos vegetales entre los que se disponen un pelícano dando de comer a sus polluelos de su propia sangre y en el extremo opuesto un pájaro con sus polluelos. En el centro en el campo azul se vuelve a leer VIRGO, y en la filacteria que hay debajo: CLEMENS.

Ambas pinturas son alusivas a la Virgen María. Éstas se completan con otras dos que se encuentran situadas sobre los arcos laterales del presbiterio.

En el lado del Evangelio, enmarcado por un marco cuadrilobular se sitúa el busto de María con el Niño Jesús en su brazo izquierdo, sosteniendo en el derecho un cetro. Jesús toca con una mano la bola del mundo. Es una imagen de influencia murillesca, vestida con manto azul y hábito rosáceo. El entorno se decora con roleos vegetales similares a los anteriores, disponiéndose en un frente una fuente y en el opuesto un arpa, rematándose el conjunto por una rocalla. En la parte inferior una filacteria en la que se lee: MATER CREATORIS.

En el frontero, enmarcada por la misma estructura y elementos vegetales se presenta otro busto de la Virgen María. En este caso se le representa como reina, nimbada por las doce estrellas, con velo blanco, capa de armiño sobre sus hombros y corona en su mano izquierda, en actitud de sumisión. El conjunto queda rematado por una corona. Bajo ella en una filacteria se lee la siguiente inscripción: REGINA PATRIARCHABUM.

En presbiterio y coro también presentaba una serie de marmoreados imitando mármol blanco con vetas en gris, que se centraban en el entablamento, quedando el friso para alojar una cenefa que repetía el mismo dibujo geométrico.

El resto de las naves y la cúpula se presentaban enlucidas en blanco con los elementos estructurales de pilastras, cornisas, etc., en color grisáceo.

2.2.- Capilla Sacramental

La Capilla Sacramental, adosada a la nave del Evangelio, presenta una sola nave dividida en cuatro tramos, cubiertos por bóvedas de aristas simples, separados con arcos fajones y media naranja en el presbiterio. En este último se encuentra ubicado un retablo a modo de templete de mediados del siglo XVIII, que con anterioridad servía de monumento de la parroquia, (Lám. nº 8).

En 1953 el interior de la capilla fue profusamente decorada mediante la técnica de la pintura al fresco de manos de D. Joaquín Ojeda Osuna y D. Ricardo Comas Fagundo, en la que plasmaron un amplio repertorio iconográfico entre filacterias e inscripciones, de claras influencias del barroco sevillano.

²² FERNÁNDEZ, Diego. OP. *Traducción literal de salterio de David al idioma castellano, y del cántico de Nuestra Señora, de Simeón, de Zacarías y de los tres niños*. Segovia, 1801, p. 354.

Consta de presbiterio, cubierto por cúpula de media naranja, seguido de una nave de planta rectangular con cuatro tramos cubiertos por bóvedas de aristas.

Para llevar a cabo la descripción de las pinturas que realizaron estos maestros, vamos a transcribir la descripción realizada por Jesús Aguilar Díaz de su artículo titulado "Las pinturas murales de Joaquín Ojeda y Ricardo Comas en Écija"²³, (Lám. nº 9).

"En los elementos de esta bóveda aparecen sendos tondos donde se representan en los tres primeros tramos a los doce Apóstoles, con sus atributos personales. En el último de estos tramos aparecen los padres de la Iglesia: S. Johannes Chrisos Tomus E.C.D., S. Basilius Magnus E.C.D., S. Agustín E.C.D. y S. Jerónimo C.D. Todas estas figuras que se insertan en estos espacios circulares están enmarcadas en cenefas decoradas con elementos vegetales estilizados y veneras que aluden a la purificación.

Los arcos fajones también poseen esta temática decorativa, que se articula por un motivo central mixtilíneo y dos cuadrangulares en los extremos. En el arco triunfal, que da a la zona del altar, aparecen representados las espigas y las uvas dentro de unas estructuras romboidales, flanqueando la cartela central con la siguiente frase latina: "QUI MANDUCAT HUNC VIVET IN AETERNUM" (S. Juan C.VI.V.LVIII)(QUIEN COMO ESTE PAN VIVIRÁ ETERNAMENTE").

Las jambas de este arco están decoradas con unas alegorías al Santísimo Sacramento. En estas se reproduce por un lado, la custodia ostensorio que posee la Iglesia Parroquial, obra de Arfe, rodeada por una filacteria que recoge las siguientes palabras: "ALABADO SEA EL SANTÍSIMO SACRAMENTO", y sobre él una inscripción: "QUI MANDUCAT MEAM CARNEM ET BIBIT MEUMSANGUINEM IN ME MANET ET EGO IN ILLO" (S. Juan C.VI.V.LVI). En castellano es como sigue: "EL QUE COME MI CARNE Y BEBE MI SANGRE PERMANECE EN MÍ Y YO EN ÉL". Y por otro lado aparece el Cordero Místico sobre el libro de los siete sellos, que posee de nuevo en su parte superior otro pasaje del Evangelio de San Juan, éste dice así: "CARO ENIM MEA VERE EST CIRUS ET SANGUIS MEUS VERE ES DOTUS" (S. Juan C.VI.V.LV). (MI CARNE ES VERDADERA COMIDA Y MI SANGRE VERDADERA BEBIDA").

A continuación analizaremos ocho medios puntos pintados al óleo. En ellos se representan motivos de la Eucaristía. Algunas de estas obras según J. Nogueras Rosado "nos recuerdan las pinturas de los grandes maestros italianos". En ellos se observan los siguientes pasajes: en la parte derecha; "Elías alimentado por el Ángel", "La Anunciación", escena está basada por imposición del párroco, en la famosa Anunciación de Murillo; pero a la que los artistas añadieron, como nota propia, un fondo arquitectónico que reproduce un arco del mirador de La Rábida. También debemos resaltar en esta composición, que el rostro de la Virgen corresponde al de la esposa de Joaquín Ojeda. Las dos siguientes escenas son las de "Las Bodas de Canaán" y "La multiplicación de los panes y los peces".

En cuanto al lateral izquierdo contamos, en primer lugar, con "La última comunión de la Virgen". Este óleo merece especial mención, ya que destaca por su delicadeza expresiva, por la armonía de las tonalidades y por su notable composición. Aparece la Virgen, arrodillada, recibiendo la Sagrada Eucaristía de manos de San Juan Evangelista, que viste una casulla roja bordada en oro, que reproduce la que forma parte de un terno litúrgico propiedad de la iglesia de Santa María. También hay que anotar que la mesa de altar que aparece plasmada reproduce la que se utilizó en origen para exponer la imagen de Jesús Cautivo.

El siguiente panel representa "La cena de los discípulos de Emaús", donde aparecen unas grandes tinajas que se encuentran en el patio de la parroquia junto a otros restos arqueológicos. A su lado el pasaje evangélico de la "Santa Cena", captada en el momento en el que Cristo, tras instituir la Santa Eucaristía, anuncia a sus discípulos que uno de ellos le traicionará. En esta composición los autores hacen alarde de la técnica de "paños mojados", de la indumentaria de los apóstoles. Por último, tenemos la escena de la "Transfiguración de Cristo" que nos anticipa la gloria de su Resurrección.

²³ AGUILAR DÍAZ, Jesús. "Las pinturas murales de Joaquín Ojeda y Ricardo... Ob. Cit., p. 95-97.

A la misma altura de estos óleos, en el medio punto de los pies, pero pintado al fresco, se encuentra flanqueando una vidriera policromada, con el Espíritu Santo y la Virgen, coronada como emperatriz de Cielo y tierra, las representaciones del Padre Eterno y Jesucristo, que lleva la luz como símbolo de redención y muestra las llagas, en una interpretación glorificada, que alude a su Pasión, Muerte y Resurrección.

También en esta zona de los íes, a los lados del cancel, se encuentran las figuras de S. Francisco de Asís estigmatizado, con el crucifijo en las manos y con una inscripción sobre su cabeza que dice: "PROBET AUTEM AIPSUM HOMO EST SIC DE PARCE ILLO EDAT ET DE CODICE BIBAB" (Epístola de S. Pablo a los Corintios C.XI.V.XXVIII), ("EXAMÍNESE, PUES, CADA CUAL Y COMA ASÍ EL PAN Y BEBA DE LA COPA"), y la figura del apóstol San Pablo, al lado opuesto con la siguiente leyenda: "QUI ENM MANDUCAT EL BIBIT INDIGNE JUDICTUM SIBI MANDUCAT ET BIBIT" (Epístola I de San Pablo a los Corintios C.XI.V.XXIX), ("PORQUE QUIEN LO COME Y BEBE MI DISCERNIR EL CUERPO, TRAGA Y BEBE SU PROPIA CONDENACIÓN").

En los arcos formeros, que recorren ambos lados de la capilla, se ubican seis lienzos de factura dieciochesca. El trabajo realizado se limita a siluetear el perfil mixtilíneo de estos cuadros, disponiendo una ornamentación carnosa de tema vegetal que delimita una cenefa. En el intradós vuelve a reproducir los mismos elementos vegetales, florales y veneras situados simétricamente en torno a unos motivos cuatrilobulares. En estos repertorios, que también vemos en la bóveda, siempre el fondo es azul añil y los elementos están trabajados en realce y en tonos grises, blancos y ocres.

En uno de estos arcos formeros, concretamente en el opuesto a la puerta de acceso, el paramento de fondo está concebido como hornacina en cuya repisa se incluye una escultura de San Tarcisio, el joven acólito, muerto a golpes y pedradas que no quiso entregar a los paganos la Eucaristía que llevaba escondida en su pecho con destino a los encarcelados. Por mala interpretación de la palabra acólito, se le representa muy jovencito. Viste túnica y manto romano. Esta figura queda flanqueada por dos jarras repletas de flores, y dos cartelas en forma de óvalo con racimos de uvas y espigas de trigo.

Así mismo en las pilastras se efigia una serie de Santos Eucarísticos en fingidas hornacinas aveneradas, cuyas peanas quedan sostenidas por un querubín. Estos son los siguientes: Santo Tomás de Aquino, autor por en cargo del Papa de la misa del Corpus Christi; San Pascual Bailón, Santa Clara de Asís, San Buenaventura, teólogo eucarístico de la Orden franciscana, que intervino en la redacción del oficio del Corpus; Pío X, el cual fue concluido el mismo día de su beatificación, bajo el que se encuentra la fecha de finalización de las pinturas XIX-V-MCMLIV; y por último el beato Juan de Ávila, incluido en este programa iconográfico por su relación con esta ciudad y sobre todo con la parroquia de Santa María, donde predicó en reiteradas ocasiones y donde despertó la vocación de Doña Sancha Carrillo... (Lám. nº 10).

Por último habría que añadir que a lo largo de los dos laterales del recinto se despliega una filacteria decorada con espigas y racimos de uvas que posee una inscripción latina, que corresponde al himno que se canta en la exposición del Santísimo Sacramento y en la reserva Eucarística. En el lado derecho y desarrollándose desde los pies a la cabeza se recoge lo siguiente: "PANBGELINGUA GLORIOSI CORPORIS MYSTERIUM SANGUINISQUE PRETIOSI QUEM IN MUNDI PRETIUM FRUCTUS GENEROSI REX EFFUDIT GENTIUM", y en el paramento opuesto: "TANTUM ERGO SACRAMENTUM VENEREMUR GERNUI ET ANTICUU, DOCUMENTUM NOVO CEDAT RITUI PRAESTET FIDES SUPPLEMENTUM SENSUUM DEFECTARI".

En definitiva tendríamos que señalar que todo este logro conjunto se realizó mediante la técnica del fresco, para la cual se empleó como material principal la cal; esta debía de estar apagada con un año de anticipación; por ello, se hizo necesario recurrir a la cal que poseían las casas ecijanas y que se utilizaba para el blanqueo de éstas. Dicha técnica limitó el repertorio de colores, predominando los azules, el blanco, el ocre, el negro y el sombra tostada.

Esta obra, ejecutada aproximadamente en un año, se concluyó el diecinueve de mayo de 1954. Fue costeadada por suscripción popular. Su importe ascendió a cincuenta y ocho mil cien pesetas, siendo abonado el importe el veinticinco de noviembre del mismo año".

2.3.- Retablo del Crucificado de la Misericordia

“Dentro de este recinto eclesiástico, pero en la otra nave lateral, la de la Epístola, se conserva otro ejemplo de mayores pretensiones compositivas e iconográficas. En esta ocasión, Ricardo Comas y Joaquín Ojeda enmarcan con pinturas murales un sencillo retablo, de un solo cuerpo. Dicho retablo de columnas corintias, se fecha en la primera mitad del siglo XVII. En su interior hay un Crucificado de tamaño natural del XVI. Para componer un Calvario, la imagen del Cristo queda respaldada por un atabla, pintada al óleo, con las efigies de la Dolorosa y de San Juan Evangelista. En esta obra los referidos artistas se adaptan, para dar unidad al conjunto, al estilo artístico de la escultura cristífera.

En cuanto a las pinturas murales que magnifican la estructura lignaria del retablo original, debemos que las pilastras y el arco se decoran con elementos vegetales que recuerdan la típica ornamentación de estucos barrocos, así como una serie de motivos florales en el intradós de este mismo arco. (Lám. nº 11).

En el paramento de fondo y en las mencionadas jambas se despliega un programa iconográfico acorde con el motivo central. De esta manera encontramos flanqueando el retablo, la corona de espinas con los tres clavos y la verónica. A continuación, en la zona inferior de las jambas una serie de figuras infantiles portan otros tantos instrumentos de la pasión: el martillo, la túnica, el sudario y las tenazas. Además en cuatro medallones, se recoge esta misma temática y de esta forma se plasman, un cáliz, un flagelo, una escalera y una columna.

En la zona superior hay un vano con vidriera policromada. Esta se enmarca con una decoración de roleos y posee la siguiente leyenda latina: “QUOS OMNES QUI TRANSITIS PER VIAM ATTENDITE ET VIDETE SI ESTE DOLOR SICUT DOLOR MEUS”. (VOSOTROS LOS QUE PASÁIS POR EL CAMINO ATENDEDE Y VER SI HAY UN DOLOR SEMEJANTE A MI DOLOR)”. Flanqueando este ventanal aparecen dos hornacinas aveneradas con ángeles mancebos que descansan sobre ménsulas gallonadas. Estos visten largas túnicas y sostienen sendas varas. De nuevo recurren a la primera jerarquía angélica y plasman como reflejo de la Justicia Divina, a los Tornos. Sobre ellos revolotean en actitudes infantiles cuatro angelotes que sostienen unos cortinajes tan del gusto barroco.

Todo el conjunto se completa con una inscripción latina que se sitúa a los lados del retablo y que dice así: “CHRISTUS FACTUS EST PRO NOBIS OBEDIEN USQUE AD MORTEM MORTEM AUTEM CRUCIS PROPTER QUOD ET DEUS EXALTAVIT ILLUM ET DONAVIT ILLI NOMEN QUOD ESTE SUPER OMNE NOMEM”. (Ad. Philippenses C.2.V.8-9) (“SE HUMILLÓ A SÍ MISMO HACIÉNDOSE OBEDIENTE HASTA LA MUERTE, Y MUERTE DE CRUZ, POR LO CUAL DIOS, A SU VEZ, LO ENSALZÓ Y LE DIO NOMBRE SUPERIOR A TODO NOMBRE”)²⁴.

2.4.- Pinturas del cuerpo de la iglesia

Tradicionalmente el cuerpo de la iglesia de Santa María se encontraba encalado en blanco, alternando con los elementos estructurales más sobresalientes, como pilastras, capiteles, arcos fajones cornisas y demás que estaban pintados en gris y en otras etapas en color amarillo crema apagado. La única parte más decorada era la cabecera del templo donde se sitúa el mobiliario coral que se encontraba empapelado y con pinturas decorativas distribuidas por determinados lugares, como queda reflejado en su apartado correspondiente.

A lo largo del siglo XIX se llevaron a cabo una serie de actuaciones en el interior de la iglesia. Por ejemplo en 1890 las obras que se realizaron culminaron con pintar las bóvedas de las naves de color azul²⁵, (Lám. nº 12).

²⁴ *Ibídem*, p. 94-95.

²⁵ Archivo Parroquial de Santa María (AP Santa María). Libro de Cuentas de Fábrica (LCF) nº 209, año 1890, fol. 85.

En 1883, el pintor Manuel Ojeda, llevó a cabo una serie de trabajos relacionados con la pintura, dorado y barnizado del interior del templo. Se blanquearon todas las bóvedas, de doró de nuevo los capiteles de las pilastras, se dio barniz a la caja del órgano y a la sillería de coro. Además en otros colores, que no se especifican donde se aplicaron, se gastó la cantidad de 746 reales²⁶.

A principios de 1995 se produjo un incendio fortuito en el interior de la iglesia. La chispa, según nos cuentan, fue causada por un cortocircuito que se originó en el retablo de la Virgen del Pilar, situado en el crucero en el lado del Evangelio.

Este incendio, afortunadamente, solo afectó al mencionado retablo ya que fue detectado y apagado rápidamente. Pero sus consecuencias fueron nefastas para el conjunto del cuerpo del templo, ya que las bóvedas, pilares, y demás elementos se vieron afectados por ennegrecimiento del humo.

Ante esta situación, el párroco Don Esteban Santos Peña, se propuso aplicar el dinero del seguro junto con limosnas por suscripción popular de la propia feligresía, a remozar el interior del templo como él lo concebía. Para llevar a cabo dicho plan de trabajo tomó como modelo algunos elementos, como los marmoreados de las pilastras, de la parroquia del Corpus Cristi de Sevilla, decoración que había realizado Don Antonio Cardoso Trigueros.

En primer lugar se adecentó y pintó la iglesia de Santa Bárbara, donde fue trasladada la parroquia mientras se llevaban a cabo los trabajos de decoración y pintura del interior de Santa María.

Los trabajos fueron encargados a Don Antonio Cardoso Trigueros, pintor de la localidad de Mairena del Alcor, quien en su haber tiene la restauración de varios edificios emblemáticos, entre ellos el de la iglesia de los Venerables Sacerdotes de Sevilla.

Ante de iniciar los trabajos de pintura se llevó a cabo la colocación de un cableado de luz nuevo, así como megafonía, etc. Una vez realizado este trabajo se procedió a llevar a cabo la pintura y decoración, dejándose el interior de la cúpula para el final.

Los trabajos duraron aproximadamente un año, siendo inaugurada la iglesia el 26 de octubre de 1996²⁷, (Lám. nº 13).

2.4.1.- Modificación de las pinturas del presbiterio y coro

Dentro de estas reformas llevadas a cabo en el interior de esta iglesia, en lo que respecta al coro y presbiterio se suprimió el papel pintado que se había colocado a mediados del siglo XIX. Las paredes se enlecharon de nuevo dándoles un color marfileño, volviendo a repollicromar el entablamento, concretamente el arquivitrabe y la cornisa en marmoreado color jaspe. Esta fórmula se aplicará también en el entablamento de las naves de la iglesia, unificando la decoración y ofreciendo una visión de conjunto.

En el centro del testero del coro, sobre la cornisa se dispuso la siguiente inscripción en letras grandes doradas, para que pudiese ser leída desde la nave de la iglesia: ASSUMPTA EST MARIA IN COELUM.

De igual forma se decoraron con cenefas de roleos vegetales mezclados con elementos geométricos, en tonos ocre, rojos y azules, los arcos fajones de este espacio. Para el friso se creó una cenefa de elementos vegetales en verde perfilado en oro, que recorrerá no sólo el coro y el presbiterio, sino que unificará el friso que recorre las naves del templo.

²⁶ PA Santa María. Cuentas de Fábrica, leg. nº 109, s/f.

²⁷ Información cedida por Don Antonio Lucena Benjumea. Archivero de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción.

2.4.2.- Cúpula

Nos encontramos ante una cúpula sobre pechinas con tambor o cuerpo de luces sin linterna. Como hemos mencionado sus paramentos se presentaban encalados en blanco, mientras que sus elementos estructurales estaban pintados en gris, color muy típico del neoclasicismo.

Tradicionalmente el espacio interior de la cúpula se presentaba dividido en ocho partes por nervios pareados. Respecto al entablamento, la parte correspondiente al arquitrabe y la cornisa re marmoreó en jaspe como en el resto de la iglesia, disponiendo en el friso decoración de roleos vegetales distinta a la de los frisos del resto de las naves, (Lám. nº 14).

Respecto a las pechinas, presentaban una moldura de escayola que enmarcaba con forma triangular con orejetas a cuatro árboles distintos dentro de un tondo ovalado, uno en cada pechina, aunque solo podemos mencionar la palmera y el ciprés, ya que las otras dos pechinas no aparecen en las fotografías que conservamos. En esta intervención se han modificados los árboles, representándose solo uno, que podríamos identificar con un chaparro o un olivo, ya que presenta una gran copa con un robusto tronco y raíces bien asentadas en la tierra.

Las dobles columnas pareadas que separan los óculos del tambor, se han marmoreado en tonos marfil, al igual que los nervios que dividen el interior de la cúpula.

Para decorar el interior la cúpula se creó un programa iconográfico basado en María, que es la titular del templo. Dentro de este programa encontramos a:

- María Inmaculada, vestida de rojo y manto azul
- María Inmaculada, vestida de blanco y manto azul
- Arcángel San Gabriel
- Virgen María con el Niño Jesús en su brazo izquierdo
- Virgen María con el Niño Jesús en su brazo derecho
- Arcángel San Miguel
- San Pablo
- Arcángel San Rafael

Las figuras se insertan dentro de unos tondos circulares que a la vez ocupan el espacio triangular, en el que se divide el interior de la media naranja. Debajo de cada uno de ellos se observa una cartela con inscripciones. La decoración se completa con guirnaldas de flores, roleos y frutos, que ocupan los espacios, creando junto a los marmoreados y otros elementos un conjunto armonioso.

2.4.3.- Pilastras y capiteles

Los capiteles se volvieron a dorar, marmoreándose el conjunto de pilastras en tonos lechosos y ocre. Para la realización de estas pinturas el párroco Don Esteban Santos Pena se inspiró en las que existen en la parroquia sevillana del Corpus Cristi, decoración que había realizado Don Antonio Cardoso Trigueros.

2.4.4.- Arcos

Para los arcos, en función de su ubicación se dispuso distinta decoración. Los arcos fajones de la nave central se decoran con roleos vegetales mezclados con elementos geométricos en los que se alternaba el color azul, rojo y ocre, iguales a los descritos en el coro y presbiterio.

Los arcos de separación con las naves laterales complican la decoración antes mencionada, haciéndose más rica y profusa, conservando los mismos colores.

También observamos un cambio en la decoración de los arcos que sostienen la cúpula en el crucero

Cada pilar, en las naves laterales, cuenta con doble pilastra, por lo que el arco de esta nave se duplica. Estos arcos siguen el mismo esquema compositivo aunque menos recargados, con decoración más simple y un único color el ocre, sobre fondo blanco.

Este tipo de decoración, siguiendo los tres tonos, rojo, ocre y azul, se utiliza para los chaflanes de los vanos que aportan luz a la nave central.

En cuanto a los paramentos del conjunto de la iglesia se presentan encalados con cal de morón en blanco, lo que hace que la decoración pictórica resalte aún más.

2.5.- Claustro

En el claustro de esta iglesia se aprecian restos de pinturas murales en el friso que recorre sus cuatro frentes. Se trata de una sucesión de rocallas de las que se conservan algunos restos, a modo de testigos, tras la restauración llevada a cabo a finales del siglo pasado.

3.- IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA

Los planos de la nueva fábrica fueron realizados por el arquitecto cordobés Ignacio de Tomás en 1792, inspirándose en la basílica de San Juan de Letrán de Roma. El edificio neoclásico proyectado contaba con tres naves, cubiertas por bóveda de cañón y lunetos, con bóveda vaída en el crucero.

Tras iniciarse las obras, éstas fueron suspendidas en 1807, llegándose a construir las portadas y diversos elementos del cuerpo de la iglesia. Por ello la parroquia continuó establecida en la Capilla Sacramental hasta la actualidad.

Las obras de restauración se iniciaron el 1 de junio de 2002. Tras permanecer varios años en restauración y rehabilitación, con la creación e intervención de dos Escuelas-Taller promovidas por la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, con colaboración del Ayuntamiento de la localidad y del Servicio Andaluz de Empleo, la Iglesia fue bendecida en 21 de marzo de 2006 por el Cardenal Arzobispo de Sevilla, Carlos Amigo Vallejo²⁸.

En este caso encontramos una serie de inscripciones, así como pinturas murales, que en su mayoría fueron realizadas por Ricardo Comas y Joaquín Ojeda.

Tenemos constancia documental de que en 1733 se realizaron una serie de pinturas en el interior de la antigua iglesia consistente en:

*“Ytt de jaspear la cinta de las pare / des de la iglesia” y otros trabajos se abonaron 280 reales a un maestro pintor cuyo nombre no se menciona*²⁹.

Un año después, el Mayordomo abonó la cantidad de 33 reales a los maestros Salvador Antonio Fernández y Antonio Caballero, por *“el retoque que se dio / en la pintura de la cinta de la / iglesia, sagrario y sacristía”*³⁰.

²⁸ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C04/imagenes/0407SanJuan/masInfo.html> (Consulta realizada el 2 de noviembre de 2016).

²⁹ AP Santa María. Libro de Cuentas de Fábrica de San Juan (LCF de San Juan) nº 420, año 1733, f. 46.

³⁰ AP Santa María. LCF de San Juan nº 421, año 1734, f. 79.

En 1744 se volvió a retocar la pintura de la cinta que recorre la iglesia, abonándose a Antonio Caballero, Maestro pintor, la cantidad de 30 reales³¹.

3.1.- Inscripción en la cúpula

En el friso de la cúpula del crucero aparece la inscripción que fecha en 1708 la realización y pertenencia de esta capilla: ESTA CAPILLA ES DE LOS HERMANOS DE JESÚS NAZARENO Y SANTA CRUZ EN JERUSALÉN. Acabose año de 1708³².

3.2.- Inscripción en el interior del camarín

En el presbiterio se ubica en retablo mayor, situándose en la hornacina central la imagen de Jesús Nazareno. Tras el retablo se dispone un espacioso camarín decorado con yeserías de roleos vegetales y hojarascas carnosas, cubierto por media naranja en cuyo friso se puede leer la siguiente inscripción: A HONRA Y GLORIA DE DIOS NUESTRO SEÑOR Y AYUDA DE LA HERMANDAD DE JESÚS NAZARENO SE HIZO ESTE CAMARÍN SIENDO HERMANO MAYOR DON SEBASTIÁN LÓPEZ DE CARRIZOSA. AÑO DE 1716³³.

3.3.- Pinturas en el crucero de la iglesia

En la iglesia la decoración de Ricardo Comas y Joaquín Ojeda se centra en dos partes bien diferenciadas, por un lado las pinturas realizadas en el crucero y por otra las llevadas a cabo en la capilla mayor. Para ello volvemos a referirnos al artículo que publicó sobre este tema Jesús Aguilar Díaz: (Lám. nº 15)

“Concretamente decoran las pechinas y los machones que soportan la cúpula. En las primeras, es decir en las pechinas, se representan los emblemas de los evangelistas. Estos campear en sendos escudos centrales, entre elementos vegetales que configuran roleos y “eses” contrapuestas.

En la parte superior de cada uno aparece una filacteria con sus respectivos nombres en latín. Matheus se simboliza bajo la forma de un ángel con un rollo entre sus manos que alude a su propio Evangelio. Al discípulo amado, Johannes, le representa con un águila. Los restantes, Marcus y Lucas se hacen presentes mediante un león y un toro, respectivamente.

En los machones que soportan la bóveda central del crucero hay otra serie de pinturas murales que representan roleos, “eses” contrapuestas así como ramilletes de flores violetas y amarillas, que se componen simétricamente, en torno a un enmarque de forma cuadrilobular. En su interior se sitúa el busto de los Evangelistas que coincide con el atributo personal en la pechina correspondiente. En el caso de San Juan, este viste túnica verde y manto rojo, colores que en la iconografía sagrada aluden a la regeneración del alma a través de las buenas obras y al fuego del amor”³⁴.

3.4.- Pinturas en el Presbiterio

“Además, en las pilastras que acceden al Presbiterio se repite la misma composición pictórica; pero en este caso, en los mencionados espacios cuatrilobulares, se centran las figuras de San Rogelio, patrón del entonces párroco del templo; y en la pilastra fronterera, el Beato ecijano Fran Francisco Díaz, el cual ha sido pintado en el momento de su degollación.

³¹ AP Santa María. LCF de San Juan nº 422, año 1744, f. 76.

³² En <http://www.hermandaddesanjuan.com/historia/index.html> “Historia de la Hermandad”. (Consulta realizada el 24 de noviembre de 2016).

³³ *Ibidem*.

³⁴ AGUILAR DÍAZ, Jesús. “Las pinturas murales de Joaquín Ojeda y Ricardo... Ob. Cit., p. 92.

En este conjunto de esplendente policromía, destacan una serie de inscripciones latinas que se despliegan por todo el crucero y que rezan así: "CHRISTUS FACTUS ESTE PRONOBIS OBEDIENS USQUE AD MORTEM MORTEM AUTEM CRUCIS PROPTER QUOD ET DEUS EXALTAVIT ILLUM ET DONAVIT ILLI NOMEN QUOD EST SUPER OMNE NOMEN". (Ad Philippenses C-2-v-8-9). En castellano es como sigue: "SE HUMILLÓ A SÍ MISMO HACIÉNDOSE OBEDIENTE AHSTA LA MUERTE, Y MUERTE DE CRUZ. POR LO CUAL DIOS, A SU VEZ, LO ENSALZÓ Y LE DIO NOMBRE SUPERIOR A TODO HOMBRE", (Lám. n° 16).

La caligrafía de esta frase evangélica se realizó imitando a otra del siglo XVIII. Esta antigua leyenda plasmada en la cúpula, fue restaurada por los artistas que nos ocupan. Textualmente dice lo siguiente: "ESTA, CAPILLA ES DE LOS HERMANOS DE JESÚS NAZARENO Y SANTA CRUZ EN JERUSALÉN. ACABOSE AÑO 1708".

Desde el punto de vista técnico, estas vistosas pinturas murales fueron realizadas por el procedimiento de la aguada, es decir, al óleo con gran cantidad de aguarrás que facilitó que el pigmento se adhiriera con consistencia al paramento, ya que las condiciones del soporte no permitía que se empleara la técnica al fresco"³⁵.

3.5.- Pinturas en el atrio de la iglesia

La devoción a la Inmaculada Concepción, se remonta en la ciudad de Écija al mes de agosto de 1615, año en que el Cabildo municipal hizo la promesa, voto y juramento de creer y defender el misterio de la Concepción Inmaculada de María. Felipe IV, distinguió a este municipio honrando a su Ayuntamiento con el tratamiento de Señoría, que conlleva el uso de dosel en su sala-cabildo, y tuviese, además, colocado en éste un cuadro con la imagen de María Inmaculada, en atención a ser el primer pueblo de España que creyó, enseñó y defendió el misterio de su Concepción. Fundado el municipio en tan elevada creencia popular, acudía anualmente, bajo mazas y en dicha festividad a la parroquia de Santiago, donde hacía la corporación esta profesión de fe. Este voto fue renovado en 1892³⁶.

En el Archivo Histórico Municipal de Écija, se conserva una Real Cédula de Su Majestad Carlos IV y de los señores del Consejo que ordena que todos los que recibiesen grados en las universidades literarias de estos reinos o los incorporasen, debían hacer el juramento de defender el misterio de la Inmaculada Concepción en la propia forma que se hacen en las universidades de Salamanca, Valladolid y Alcalá, según se dispone de la Bula otorgada por el Papa Alejandro VII, (Lám. n° 17).

Esta devoción a la Inmaculada en la ciudad de Écija provocó que se realizaran varios retablos callejeros con esta advocación e incluso varios conventos impusieron el nombre de la inmaculada a sus iglesias, como el caso de Las Marroquíes, Los Descalzos, Las Gemelas, etc.

Así en el inacabado templo neoclásico de San Juan bautista, diseñado por el arquitecto cordobés Ignacio de Tomás en 1792, que realiza la función de atrio de la capilla habilitada en 1807, como parroquia de dicha collación, existió hasta la década de los 90 del siglo pasado una pintura dedicada a la Inmaculada Concepción.

Se encontraba situada en uno de los tramos del lado de la Epístola, en ella se representaba a María Inmaculada de claros aires murillicos, en tonos azules y marrones, obra de Joaquín Ojeda y Ricardo Comas. La imagen contaba al pie con la siguiente inscripción: "RECUERDO DEL PRIMER CENTENARIO DE LA DEFINICIÓN DOGMÁTICA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN. AÑO DE MCMLIV"³⁷.

³⁵ *Ibíd.*, p. 93.

³⁶ MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada. *Manifestaciones de la religiosidad popular en el callejero ecijano*". Écija : Gráficas Sol, 1993, p. 50-51.

³⁷ *Ibíd.*

Jesús Aguilar, se refiere a esta pintura de la siguiente forma:

“También, en el adjunto e inacabado templo de San Juan, proyectado en 1792 por Ignacio Tomás, en uno de los arcos formeros se representa una Inmaculada Concepción. Tan hermosa efigie está enmascarada en una orla de elementos vegetales que simulan la típica decoración de yeserías barrocas sevillana.

La Purísima, vestida con túnica blanca y ampuloso manto azul, se yergue sobre una media luna con las puntas dirigidas hacia arriba. La Virgen cruza las manos sobre el pecho en inmaculado gesto. Su cabeza queda nimbada por doce estrellas, que aluden a las doce tribus de Israel o al Sagrado Colegio Apostólico. Más arriba revolotea el Espíritu Santo en forma de paloma blanca. El escabel selénico alude al Antiguo testamento, ya que la luna se oculta cuando nace el sol de justicia. Cristo, que encarna al Nuevo Testamento. En la zona superior se despliega una cinta celeste con la siguiente leyenda: “REGINA SINE LABE ORIGINALI ORA PRO NOBIS” (“REINA SIN PECADO ORIGINAL RUEGA POR NOSOTROS”) y debajo restos de un rótulo que solo se pudo leer: “RECUERDO DEL PRIMER CENTENARIO...”.

Finalmente debemos puntualizar que esta obra fue un trabajo gratuito que realizaron estos artistas, con el fin de comprobar la consistencia y perdurabilidad de una serie de pigmentos en el paramento y de esta manera servir de prueba para la futura ejecución de las pinturas del Sagrario de la parroquia de Santa María”³⁸.

Esta pintura, junto con las que Ricardo Comas y Joaquín Ojeda realizaron en el presbiterio de esta iglesia, fueron cubierta en los trabajos de restauración llevados de 2002 a 2006. Esta decisión ha provocado privar a las futuras generaciones de ecijanos de contemplar unas pinturas realizadas por unos artistas que tienen un gran prestigio y reconocimiento nacional, por ser seguidores y pertenecer a la Escuela de Daniel Vázquez Díaz, cuyas pinturas del Monasterio de La Rábida de Huelva le han hecho famoso a nivel mundial.

3.6.- Pinturas hornacinas de la Virgen de las Misericordias y de San Juan Evangelista

Dentro de la primera fase de las obras que duraron tres años y medio, se llevaron a cabo una serie de actuaciones, entre ellas se incluye *“la recuperación de huecos y pinturas al fresco donde aparecían evidencias de su existencia”*. Intuimos que esta recuperación de huecos se refiere a situar a San Juan y a la Virgen en las dos primeras hornacinas de la nave, para lo cual fue necesario cambiar algunos retablos de su ubicación original.

El intradós de estas dos hornacinas, han sido decorados con una cenefa de pintura mural, que desmerece mucho el contexto. Si realmente estas pinturas fueron encontradas donde se insinúa en el texto anterior, han debido de cambiárseles las tonalidades ya que no son propias del siglo XVIII ni del XIX.

Las pinturas que ocupan ambas hornacinas son distintas, no siguen el mismo patrón compositivo ni gama de color.

La decoración del intradós de la hornacina de la Virgen toma de base un marmoreado marfileño, donde una serie de roleos vegetales en tonos azules y ocre se entrecruzan, dejando en el centro un espacio donde se disponen elementos relacionados con María. Estos elementos están tomados de las Letanías Luretananas. Entre ellos destaca la palmera y el ciprés como símbolo del triunfo de la victoria y de la castidad; la torre como símbolo de la Torre de David, etc., (Lám. nº 18).

En el centro del arco, sobre la cabeza de Nuestra Señora de las Misericordias se sitúa dentro de un disco, de fondo ocre y dorado, el anagrama de María (la M sobre la A). Tras de ellas se despliegan dos cortinajes, que imitan a terciopelo rojo, cogidos en los laterales con cuerdas doradas.

³⁸ AGUILAR DÍAZ, Jesús. “Las pinturas murales de Joaquín Ojeda y Ricardo... Ob. Cit., p. 93-94.

Respecto a la decoración del intradós de la hornacina de San Juan Evangelista, los tonos y colores cambian. Toma de base un marmoreado marronáceo, sobre el que se disponen tres cenefas. La primera y la tercera estrechas dejando amplitud para la decoración en la segunda.

Las que son iguales muestran una sucesión de un mismo elementos vegetal, a modo de tulipanes, cardos o antorchas en tonos dorados. La central se forma a base de elementos vegetales más carnosos que los de la hornacina de la Virgen, pintados por franjas en azul, marfil, blanco y rosáceo.

Sobre ambas hornacinas se disponen sendos elementos curvos a modo de dosel, dos ces invertidas realizados en yesería, sobre las que campea una cruz. Bajo ellos encontramos pinturas murales, siguiendo los tonos azul y ocre, dejando al centro en un tondo la cruz de San Juan Evangelista.

4.- IGLESIA DE SANTA BÁRBARA

La antigua fábrica de Santa Bárbara pertenecía al tipo de iglesia gótico-mudéjar, de tres naves sobre columnas de granito con cubiertas de madera. Adosadas al cuerpo de la iglesia se encontraban la capilla bautismal y la sacramental. El conjunto se completaba con la Capilla Sacramental inaugurada en 1782 y posiblemente con dos portadas, patio de los naranjos y torre.

De esta construcción se conserva únicamente parte del referido patio y el fuste con un trozo del primer cuerpo de la torre, desapareciendo el resto del edificio en el derribo efectuado en 1791, trasladándose la parroquia a la referida Capilla Sacramental mientras se construía la nueva fábrica. La iglesia fue proyectada con tres naves y crucero, contando con dos portadas de acceso de hondo sabor clasicista.

Tras la inauguración de la nueva Capilla Sacramental, se observó que la iglesia presentaba un deplorable estado de conservación lo que llevó, tras varios intentos de restauración, a su derribo. Se encargó la realización de los planos de la nueva fábrica en 1790 al arquitecto cordobés Ignacio de Tomás. Las obras iniciadas en 1787 se vieron prolongadas hasta 1855, dando como resultado un edificio de claro sabor neoclásico.

La portada secundaria se encuentra adosada al cuarto tramo del muro de la Epístola. Se compone de un gran vano adintelado flanqueado por dos columnas de granito sobre pedestales con capiteles corintios, rematado por un frontón triangular. La decoración se centra en casetones con rosetas en el interior del frontón así como denticulos. La portada queda flanqueada por sendas ventanas rematadas mediante frontones curvos.

La iglesia es de planta de cruz latina, de tres naves separadas por pilares y presbiterio de testero plano. La nave central se cubre con bóveda de cañón con lunetos, las laterales por bóveda de aristas y el crucero con bóveda vaída.

En el último tramo del muro de la Epístola se encuentra la Capilla Bautismal, de planta centrada con columnas adosadas al muro circular y cubierta por semiesfera rematada por una linterna³⁹.

4.1.- Retablos

En esta iglesia se conservan un total de nueve retablos, incluyendo el retablo mayor, todos ellos realizados de fábrica, utilizando la misma gama cromática "*leche y oro*"⁴⁰.

³⁹ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C04/imagenes/0409SantaBarbara/masInfo.html> (Consulta realizada el 2 de noviembre de 2016).

⁴⁰ HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro. *El retablo barroco sevillano. Desde sus...* Ob. Cit., p. 406.

El retablo mayor, diseñado al igual que los restantes por el arquitecto cordobés Ignacio de Tomás, es el que está más policromado. Se estructura en torno a dos columnas con fuste estriado y capitel compuesto, sobre el que se asienta un entablamento con friso imitando decoración griega, rematando el conjunto un frontón recto roto en su parte inferior. Sobre éste, y ocupando la totalidad del testero se dispone una decoración que simula un gran frontón circular dividido en varias cenefas decorativas, (Lám. nº 19).

La policromía utilizada es el dorado para fustes, partes de los capiteles, molduras horizontales del entablamento y frontón, relieves del friso y tímpano del frontón, decoración de las pilastras que flanquean la hornacina central y algunos elementos de las cenefas que coronan el conjunto del retablo. Por otro lado se usa el rojo almagra para los fondos de los capiteles, pilastras, friso, tímpano y alguna cenefa del remate. Este color hace que resalte aún más aquellas partes que se presentan doradas, quedando el resto en color marfil lechoso.

En el crucero se presentan dos retablos que siguen en mismo esquema compositivo, aunque más simples. Dos columnas con capiteles flanquean una hornacina acristalada, rematadas por frontón curvo roto en su parte inferior. Para ambos casos, se utiliza el marmoreado color lechoso para los fustes, con éntasis, de las columnas, y resto de paramentos que lo componen. Para resaltar algunos elementos se utiliza el dorado, como en basas y capiteles, decoración de las enjutas del arco de la hornacina central del retablo, friso, algunas molduras e interior del tímpano del frontón. En este caso ambos retablos pertenecen a San Pablo, patrón de la ciudad y a San Gregorio.

Los retablos de la cabecera naves laterales así como los que se distribuyen por las naves laterales, son de estilo neoclásico y están realizados, al igual que los anteriores en fábrica. En cuanto al tamaño son de menor envergadura que los anteriores. Se estructuran en una hornacina central flanqueada por pilastras en vez de columnas, rematados por un frontón curvo que hace las veces de ático⁴¹.

Tomemos por ejemplo el caso del retablo de la Virgen del Patrocinio, situado en la nave del lado del Evangelio junto al coro. En él la decoración usada es el marmoreado. Los fondos en mármol gris vetado y los elementos estructurales como las pilastras imitando jaspe. Para los capiteles y basas, ambos moldurados, y para algunos elementos del ático se utiliza el color dorado para resaltar determinados elementos, (Lám. nº 20).

Similares características son los retablos de Nuestra Señora de los Milagros en la cabecera de la nave de la Epístola, en el lado opuesto el retablo dedicado a la resurrección de Cristo. En la nave del Evangelio encontramos el dedicado a la Virgen del Patrocinio y el siguiente a San Miguel Arcángel. En la nave de la Epístola, otro a San José y el último a San Juan Nepomuceno.

Otro ejemplo lo encontramos en la capilla donde se venera Nuestra Señora de la Fe, a la entrada de la capilla sacramental, en cuyo retablo de mampostería se utiliza el marmoreado en gris oscuro para las columnas y arquitrabe y ático con remates, mientras que para el friso y el resto de paramentos el gris claro vetado. Algunos elementos como los capiteles jónicos, basas y otras molduras destacadas, se presentan utilizando el color dorado. (Lám. nº 21).

El resto de las naves de la iglesia se encuentran encaladas en blanco con cal de Morón de la Frontera, con la salvedad de algunos elementos decorativos como los capiteles de las pilastras, rosetones decorativos del centro de cada una de las bóvedas que conforman los tramos de la nave central, así como la linterna y simulación de pechinas del crucero. Estos elementos se presentan pintados en un gris lechoso con fondos en almagra, mismo color que se ha usado en algunas partes del retablo mayor.

⁴¹ *Ibidem*.

4.2.- Capilla Sacramental

Se encuentra situada en el tercer tramo del muro del Evangelio, utilizándose para su construcción parte del solar que ocupaba el patio de los naranjos. Las trazas y dirección de las obras de la capilla corrieron a cargo de Antonio Matías de Figueroa, concluyéndose su construcción en 1782. Presenta planta de cruz latina con una nave, dividida en dos tramos desiguales, cubierta por bóveda de cañón con lunetos. El crucero, poco marcado al exterior, se cubre con bóveda semiesférica sobre tambor, decorada interiormente con rica ornamentación de yeserías, obra del alarife ecijano Antonio Caballero.

La decoración pictórica se centra en la cúpula del crucero de esta capilla. En las pechinas, embutidos en una serie de roleos vegetales que se adaptan al espacio triangular curvo, se despliegan cuatro escenas:

- Sacrificio de Abel
- Sacrificio de Abrahám
- Sacrificio de Melchisedec
- Sacrificio de Aron

En la cúpula, sobre el tambor o cuerpo de luces, se despliegan ocho escenas enmarcadas por elementos decorativos de yeserías barrocas, a modo de pilastras lira, perfiladas en negro, donde aparece la rocalla:

- FAVUS DISTILLANS LABIA TUA: Tus labios destilan. En texto completo del Cantar de los cantares es: *Favus distillans labia tus, mel et lac sub lingua tua, que se traduce como: tus labios destilan néctar, miel y leche bajo tu lengua.* Cant. 4:11. Cf. In Cant. 4, 11. Pintura adjunta muy deteriorada.
- JN SACUINE TESTAMENTI EMISISTIL INC TOS TUOS. Pintura adjunta muy deteriorada. Se observa sobre una pira un becerro adorado y en los extremos salen llamas.
- DEUS NON DESPICIES. La pintura que hay en el tondo representa un alatar dorado en el que sobre las ascuas hay depositado un carnero blanco, del que sale humo a modo de ofrenda.
- ANTEQUAM COMENDAM. Se corresponde con una fuente y dos cisnes blancos sombreados en negro.
- MUTANSIN AURUM. La pintura adjunta representa un campo de trigo bajo el sol y en el lado derecho un fardo de espigas recién cortado.
- COMEDES PANEM INMENSA MEA. Pintura muy deteriorada.
- UROR, MORIOR, ORIOR. Pintura muy deteriorada.
- DEIDIVOBIS MANNA INES CAM. Se representan una serie de tiendas de campaña de la época, de distintos colores, y al fondo parece que recogen el maná caído del cielo, (Lám. nº 22).

Estas inscripciones, muy difíciles de leer por la altura y ubicación, aparecen debajo de un tondo enmarcado por yesería dentro del cual se representa una escena.

5.- IGLESIA DE SANTIAGO EL MAYOR

Situada a corta distancia de la Puerta de Osuna, y en la margen izquierda del arroyo hoy llamado del Matadero, es tradición que existía de antiguo una ermita dedicada a Santiago.

Ésta debió de servir de núcleo a un arrabal que se fue formando a lo largo de los siglos XIV y XV.

Hacia 1450 fue elevada a la categoría de Parroquia, lo que obligó a iniciar la construcción de un nuevo templo, cuya iglesia gótico-mudéjar con tres portadas de acceso, se encuadra dentro del círculo artístico de la Catedral de Sevilla, con añadidos durante el siglo XVII como fue el caso de la Capilla de los Monteros. Sucesivas transformaciones fueron ampliando el conjunto edificado, concretamente a lo largo del siglo XVIII se realizan nuevas construcciones, entre las que figuran la Capilla Sacramental, claustro, portada principal y torre.

Consta de tres naves separadas por pilares ochavados moldurados sobre los que cabalgan arcos apuntados, cubriéndose la central en artesa y las laterales a un agua. La cabecera consta de ábside y capillas laterales. El presbiterio se cubre con bóveda de crucería en abanico precedido por un tramo sexpartito, y las capillas laterales con bóvedas de nervios.

Entre 1965 y 1969 se efectuaron importantes intervenciones en el interior de la misma, desapareciendo el conjunto coral, trasladándose el órgano a una tribuna de nueva realización situada a los pies de la nave central⁴².

5.1.- Escudo

En la nave del Evangelio, situado en alto y junto a la puerta de acceso a la capilla sacramental y bautismal, se encuentra situado un gran escudo pintado que representa el emblema del ecijano Don Pablo Maqueda y Castellano⁴³, catedrático de la Universidad de Salamanca⁴⁴, (Lám. nº 23).

Creemos que son los únicos restos que se salvaron en la restauración de la iglesia llevada a cabo por el arquitecto Rafael Manzano Martos en la década de 1960. En esta intervención, realizada en dos fases, se picaron los paramentos dejando la fábrica en ladrillo visto y tapial. Deducimos que debajo de innumerables capas de cal se encontraban pinturas murales, ya que son de los muros más antiguos que se conservan en una iglesia en la ciudad de Écija, por lo que debieron ser decorados acorde con los distintos gustos estéticos que han pasado a lo largo de la historia⁴⁵.

5.2.- Capilla de los Monteros

Esta capilla consta de bóveda ovalada y un pórtico monumental de ingreso. Tanto el exterior como su interior, se presenta decorado con gran profusión de yeserías realizadas a principio del siglo XVII⁴⁶.

⁴² <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C04/imagenes/0411Santiago/masInfo.html> (Consulta realizada el 2 de noviembre de 2016).

⁴³ Nació en Écija (Sevilla). En Salamanca fue colegial del colegio del Arzobispo. Desempeñó cátedras de Instituta desde 1615, de Código desde 1616, de Volumen desde 1617, de Vísperas de Leyes desde 1621 y de Prima de Leyes desde 1625 hasta 1642. En esta última fecha fue nombrado auditor de la Chancillería de Granada. Murió en 1648. Escribió numerosos libros.

GARCÍA Y GARCÍA, Antonio. "Juristas salmantinos, siglos XVI-XVII: Manuscritos e impresos". En *Historia de la Universidad de Salamanca. Volumen III: Saberes y confluencias*. Salamanca: Universidad, p. 155.

⁴⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Tirada especial del *Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla*. T. III. Sevilla : Diputación, 1951, p. 137.

⁴⁵ MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada. "Restauración de la iglesia parroquial de Santiago el Mayor de Écija: 1965-1969". En *Actas de las IX Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: Intervención y conservación del Patrimonio mueble e inmueble ecijano*. Écija : Asociación de Amigos de Écija, 2011, p. 155-178.

⁴⁶ FERNÁNDEZ VALLE, M^a de los Ángeles. "El imaginario americano en Écija: el caso de la capilla de

En la cornisa exterior de la fachada de la capilla encontramos la siguiente inscripción: CONFECTUM OPUS IN LAUDEM ALMAE MATRIS MARIAE DE GRATIA JOANNES MARTINEZ MONTERO CLARICUS DICAVIT ET OHTULIT. TIBI DABO CLAVES REGNI COLELORUM.

En el friso que recorre los tres frentes del interior de la capilla se lee: AVE GRATIA PLENA DOMINUS TECUM DE QUA NATUS EST JESUS QUI VOCATUR CHRISTUS ERGO MARIAM NUMQUAM TETIGIT PECCATUM PRIMUM. ANNO DOMINI 1630⁴⁷.

5.3.- Sacristía

Realizada en torno a 1600 aunque modificada en el siglo XVIII bajo la dirección del Maestro José Páez de Carmona. Se cubre con bóveda ovalada sobre seis pechinas, cuyo interior se decora con yeserías, algunas de las cuales enmarcan y pinturas. La decoración se completa con una serie de inscripciones distribuidas por la cornisa: FORNICATIO AUTEM ET OMNIS INMUNDITIA AUT AVARITIA NEC NOMINETUR IN VOBIS SICUT DECET SANCTOS AUT TURPITUDO AUT STULTILOQUIUM AUT SCURRILITAS SED MAGIS GRATIARUM ACTIO. A.D. EFHES. 5.3

En una de las cartelas de las enjutas del arco se lee: *Anno Domini, y en otro óvalo MDC-CXXXIV, 1734*⁴⁸.

La decoración se completa con pinturas de la Sagrada cena y de los Evangelistas⁴⁹.

5.4.- Capilla sacramental

Fue iniciada en 1761 por Pedro de Silva y continuada por Ambrosio de Figueroa, interviniendo en su ejecución alarifes ecijanos como Bartolomé Bautista de Morales, José Díaz Acevedo y Bartolomé González Cañero como Maestro escultor. Está considerada como uno de los conjuntos más ricos del barroco ecijano. Su planta cuadrada se cubre con una cúpula de media naranja sobre pechinas. Tanto la capilla como el camarín se decoran con rica ornamentación de yeserías barrocas, predominando en el camarín la utilización de la rocalla.

En el anillo de la cúpula encontramos la siguiente inscripción: AUTEM SE IPSUM HOMO, ET SIC DE PANE ILLO EDAT ET DE CALICE BIBAT EP. I AD CORINT, CAP. II⁵⁰.

6.- IGLESIA DE SAN GIL ABAD

La iglesia parroquial de San Gil Abad fue, junto a la de Santiago, fue una de las que se fundaron en el siglo XV, concretamente en 1479. Corresponde al tipo de iglesia gótico-mudéjar, de tres naves, cubiertas por armaduras de madera, enmascaradas a lo largo de las reformas que sufrió el edificio en los siglos XVII y XVIII.

La iglesia consta de tres naves con capillas adosadas, destacando en el muro del Evangelio la Capilla Sacramental y la Capilla de Ánimas. Cuenta con dos portadas de acceso y torre situada a los pies de la iglesia, junto a la nave del Evangelio. Cuenta con planta de cruz latina de tres naves separadas por arcos apuntados sobre pilares, cubiertas por bóvedas de aristas y cúpula sobre pechinas en el crucero. A los pies de la nave central se sitúa la tribuna para el

los Monteros en la iglesia de Santiago". En *Atrio n° 15-16*, 2009-2010, p. 127.

⁴⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Tirada especial del *Catálogo...* Ob. Cit., p. 92.

⁴⁸ Nuestro agradecimiento al Padre Ángel del Marco, por facilitarnos el texto de la cúpula de la sacristía.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 92.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 94.

órgano. Tras la restauración, llevada a cabo entre 1995-1999, se desmanteló el coro, trasladándose su sillería y retablo de trascoro a una sala interior⁵¹.

Presenta pinturas murales en presbiterio, concretamente en la bóveda, muros perimetrales, en las pechinas de la cúpula, entrada a la capilla de la Virgen de Belén y Capilla y camarín del Cristo de la Salud.

En el cuerpo de la iglesia, nave central y las laterales presentan los arcos fajones y los capiteles y pilastras en los que se apoyan pintados en color gris.

6.1.- Pinturas del presbiterio

Las pinturas murales del presbiterio son de factura moderna, realizadas con posterioridad a 1824, ya que en esa fecha, y gracias a una fotografía que se conserva de los cultos al Cristo de la Salud, observamos que los muros perimetrales del mismo se encontraban empapelados hasta la cornisa, careciendo de decoración pictórica la bóveda y espacios laterales existentes sobre el entablamento. La misma decoración a base de empapelado presentaban las pilastras de los pilares de la nave central. En este papel pintado se representaba la repetición continua de varios elementos geométricos. El empapelado de las paredes fue una técnica muy difundida en la segunda mitad del siglo XIX. Esta misma técnica fue utilizada en el Coro y presbiterio de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción, e incluso en la iglesia de San Antonio de Padua, vulgo de San Francisco.

En otra fotografía de 1930, se observa que el papel pintado ha desaparecido, siendo sustituido por pintura oscura o un marmoreado. En 1943 el papel de las pilastras de los pilares de la nave central aún se conservaba.

Las pinturas actuales del presbiterio se pueden dividir en tres ámbitos bien delimitados. En primer lugar el intradós del arco y pilares de acceso al presbiterio, en segundo lugar la decoración de los muros perimetrales hasta la cornisa, y en tercer lugar la bóveda de arista que cubre este espacio sagrado.

El intradós del arco de acceso, así como la bóveda de arista que cubre y los paramentos superiores de los muros perimetrales del presbiterio, se decoran con elementos vegetales estilizados en blanco con sombreado, lo que le aporta sensación de tridimensionalidad, sobre el fondo gris en el que está pintado el paramento.

En las partes superiores de los muros perimetrales se sitúan sendas cartelas con las siguientes inscripciones:

Lado del Evangelio: DOMUS MEA, DOMUS ORATIONIS VOCABITUR

Lado de la Epístola: OMUN TUAM. DOMINE DECET SANCTITUDO IN ONGITUDINEM DIERUM

Desde la cornisa hacia abajo la decoración de los muros perimetrales del presbiterio cambia sustancialmente. Estas pinturas pueden fecharse en la segunda mitad del siglo XX, a juzgar por las fotografías que existen de la primera mitad del mismo siglo. Son de clara influencia neoclásica y se distribuyen en los pilares o elementos sustentantes inferiores del arco de acceso al presbiterio y en los muros laterales desde la cornisa hacia abajo, (Lám. nº 24).

En los pilares del arco, se disponen dos grandes rectángulos a modo de pilastras en cuyo centro se sitúa un tondo con una figura alegórica, destacando la del lado de la Epístola que se corresponde con el cordero pascual.

⁵¹ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C04/imagenes/0406SanGil/masInfo.html> (Consulta realizada el 2 de noviembre de 2016).

En los muros laterales la decoración se distribuye a través de dos grandes rectángulos, a modo de marcos, que ocupan la parte central del muro perimetral y otros dos en la parte superior, ocupando así la totalidad del muro desde la cornisa hasta el zócalo.

Los marcos centrales del presbiterio muestran la caña dorada, realizada a base de pan de oro envejecido sobre el que se distribuyen roleos vegetales en blanco perfilados en tonos almagra para crear el efecto de relieve. Al centro presenta decoración de roleos vegetales estilizados en tonos crema perfilados en azul, sobre fondo azul celeste, en cuyo centro se dispone una especie de cartela con inscripción y bajo ésta una especie de jarra con flores, en el mismo color.

Ambas inscripciones están en latín. La del lado del Evangelio: SANCTE AFGIDI ABBAS. ORA PRO NOBIS.

La del lado de la Epístola: EUGE. SERVE BONE IN MODICO FIDELIS. INTRA IN GAUDIUM DOMINI TUI.

6.2.- Pinturas en las pechinas de la cúpula

También las encontramos en las pechinas de la cúpula que cubre el crucero, donde aprovechando la forma triangular y cóncava de la pechina se dispone un tondo central con roleos vegetales sombreados, a modo de recortes acartonados, copiados de las yeserías del siglo XVII, que se extienden hacia los ángulos de la misma. En estos tondos se representan el busto de:

- DIVUS GREGORIUS MAGNUS
- DIVUS HIERONIMUS
- DIVUS AGUSTINUS
- DIVUS AMBROSIUS

La decoración pictórica que simula los roleos está realizada en tonos pastel, destacando del fondo de la pechina para el que se usa un color rojo parecido al tono almagra, por lo que decoración y tondo resaltan del conjunto, (Lám. nº 25).

6.3.- Pinturas en la entrada de la capilla de Nuestra Señora de Belén

La capilla de Nuestra Señora de Belén se encuentra situada en el segundo tramo de la nave de la Epístola. Al parecer esta capilla fue restaurada en 1907, según nos informa Hernández Díaz.

Sobre el arco de la cancela de hierro que da acceso a esta capilla, encontramos una pintura mural. Ésta se encuentra realizada a base de rocallas rotas y contrapuestas, dejando en la parte central y más elevada una cartela formada por cuatro rocallas encontradas. En el centro se representa un barco con la vela recogida y un ancla depositada sobre la tierra, en primer plano, dejando el mar como fondo y un barco navegando con una vela desplegada, (Lám. nº 26).

El barco se convirtió en el símbolo de la iglesia, no solo por el Arca de Noé en recuerdo de los orígenes del cristianismo, sino por la barca de Pedro el pescador. Además el interior de las iglesias se dividen en naves, del latín *navis*, de ahí el barco. También es el símbolo de la iglesia que navega por el mar de la historia, entre tempestades, como lugar de salvación⁵².

Entre las rocallas y la cartela central, una filacteria muestra la siguiente inscripción: ITER PARA TUTUM UT VIDENTE JESUM, SEMPER COLLAETEMUR. E CINTER, que se puede

⁵² RIES, Julien. *El símbolo sagrado*. Barcelona : Kairós, 2013, p. 104 y ssg.

traducir como: “Preparar una manera segura para que viendo a Jesús, podemos regocijarnos siempre. E Cinter”⁵³.

La decoración, realizada en tonos azules y ocres, presenta rocallas mezcladas con roleos vegetales y flores. Debido al perfecto estado de conservación, que parece recién pintado, no podemos aventurarnos a fechar esta pintura, independientemente de la utilización de rocallas como elemento decorativo de la segunda mitad del siglo XVIII.

6.4.- Capilla Sacramental

Realizada en la segunda mitad del siglo XVIII, consta de una nave con crucero y camarín, donde se venera la imagen del Santísimo Cristo de la Salud. La nave única, dividida en tres tramos, se cubre con bóveda de cañón con lunetos y media naranja sobre pechinas en el crucero, cuyos extremos se rematan con exedras aveneradas.

Sin lugar a dudas es una de las capillas que conservaban pinturas murales que más transformaciones ha sufrido. Los autores del catálogo se refieren a ella como: “La armonía constituida por la arquitectura, retablos e imágenes, es digna de ser anotada, pese a que la decoración pictórica desentona notablemente”⁵⁴.

Fue restaurada en 1939 y con posterioridad en 1979⁵⁵ y ya en este siglo en 2004, como queda reflejado en una cartela de la bóveda, fue bendecida el 17 de marzo de 2005, (Lám. nº 27).

Las obras de restauración en las que se incluía el tratamiento de las pinturas murales así como las existentes en la subida al camarín las llevó a cabo la Empresa Sturmio S. L. La dirección de las obras estuvo a cargo del arquitecto Alberto Gutiérrez Carmona y del aparejador Carmen Mari Gutiérrez Sola⁵⁶.

Gracias a las fotografías que realizara José María González Nandín y Paul en la década de 1940, podemos ver cómo era y el estado actual en el que se encuentra esta capilla del Sagrario o del Cristo de la Salud, como es conocida popularmente por los ecijanos.

Las pinturas que observamos en esta fotografía fueron realizadas a principios del siglo XX por el pintor Viña quien costeó los trabajos. Para llevar a cabo esta labor contó con la ayuda de jóvenes artistas. La decoración incluyó la capilla, cúpula, escaleras y camarín, “decidió rellenar con flores, guirnaldas, rocalla, ángeles y símbolos de la pasión, todos los intersticios de la capilla, especialmente frisos y pilastras”⁵⁷.

Las rocallas se distribuyen por el friso que recorre todo el entablamento de la capilla. La decoración se centra en la repetición de la rocalla alternando con elementos vegetales, a modo de eses. En el presbiterio y crucero, algunas rocallas portan elementos de la pasión de Cristo, como los tres clavos, martillo, escalera, tenazas, cáliz, corona de espinas, cilicios, etc.

Esta decoración ocupaba también el friso del anillo de la cúpula. En época incierta, posiblemente a mediados del siglo pasado fue cubierta, colocando sobre ella la siguiente inscripción: comenzando por el lado de la Epístola: YO SOY LA VID VERDADERA, VOSOTROS LOS SARMIENTOS. AMAOS UNOS A OTROS COMO YO OS HE AMADO.

⁵³ Traductor de google.

⁵⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Tirada especial del *Catálogo...* Ob. Cit., p. 141.

⁵⁵ <http://www.hermandadsangil.es/downloads/capilla.pdf> (Consulta realizada el día 22 de noviembre de 2016).

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ MARTÍN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana. *El Santísimo Cristo de la Salud, Señor de Écija. Historia de una devoción y de una cofradía*. Écija : Hermandad del Santísimo Cristo de la Salud, 2014, p. 251.

En origen también estaban decoradas con rocallas y elementos vegetales la totalidad de las pilastras del presbiterio, crucero y las que se sitúan debajo de los arcos fajones de la nave del templo. Creemos que en la restauración llevada a cabo en 1972 o en 1979, fue suprimida esta ornamentación, encalándose los paramentos. En su lugar se dispuso la imitación de la decoración floral y diminuta que se distribuía por los arcos que sostienen la cúpula, así como por los arcos fajones pareados de la nave que apean sobre las pilastras. El conjunto, incluyendo las pinturas murales, fueron restaurados de nuevo en 2004, como recogen Marina Martín Ojeda y Ana Valseca Castillo en su libro sobre el Cristo de la Salud y su Hermandad⁵⁸.

Por último, hemos de mencionar las pinturas que se distribuyen en el interior de la cúpula. De las ocho subdivisiones triangulares que presenta la cúpula solo tres de ellas cuentan con pinturas murales. Concretamente los tres espacios que se sitúan sobre el presbiterio y retablo mayor.

Estas pinturas, presentan angelotes con elementos alusivos al Santísimo Sacramento la escena central y las laterales a la pasión de Cristo. En origen, en las fotografías de los años 40 del siglo pasado, estas tres escenas se encontraban enmarcadas por rocallas dispuestas formando eses. Esta división, que enmarcaba las escenas, ha desaparecido quedando las figuras entre nubes azules. La primera de ellas, dos angelotes sostienen el paño de la Verónica donde quedó reflejado el rostro de Cristo. La segunda dos angelotes se arrodillan ante una custodia, entre las nubes aparecen cabezas de otros angelotes. En la tercera escena dos angelotes mantienen una conversación. Uno de ellos sentado parece llevar la túnica de Jesús sobre sus hombros donde apoya la lanza, mientras que el otro sostiene una jarra. En la actualidad la túnica o capa que tenía uno de los ángeles ha desaparecido, presentando alas al igual que el resto de angelotes, (Lám. nº 28 y 29).

6.5.- Pinturas en la subida al camarín

En la subida al camarín del Cristo de la Salud encontramos dos pinturas murales. Una dedicada al propio titular y otra a la patrona de la ciudad: la Virgen del Valle.

Al iniciar el ascenso al camarín del Cristo de la Salud, lo primero que el visitante observa al final de la escalera es una pintura mural dedicada al titular. En él se representa a Cristo en la Cruz bajo un dosel curvo y bulboso con guardamalletas, del que penden dos cortinajes rojos en cuyo centro se dispone el crucificado sobre un clavario de piedras. Los cortinajes a medida que descienden se van convirtiendo en rocallas. De estas rocallas penden mediante hierbas verdes con flores, dos angelotes en vuelo, uno porta el martillo y otro una esponja, ambos utensilios de la crucifixión. Al centro, y flanqueado por ambos angelotes, se dispone una gran corona de espinas en cuyo centro se sitúan los tres clavos, símbolo de la Hermandad del Cristo de la Salud. Por último la parte superior queda envuelta por una filacteria con la siguiente inscripción, (Lám. nº 30): (lado izquierdo) TE ADORAMOS O CRISTO, TE BENDECIMOS (lado derecho) QUE POR TU CRUZ REDIMISTE AL MUNDO. (Parte baja) Y AHÍ PECADOR AMEN

Esta pintura mural, de vivos colores, la podemos relacionar directamente con la pintura popular que se hacía como exvotos, de los que aún se conservan algunos⁵⁹.

Al iniciar el descenso de la escalera del camarín lo primero que el visitante observa es en la pared de enfrente y a una altura determinada una pintura mural de la patrona de la ciudad.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 256.

⁵⁹ MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada. "Sobre otros sucesos considerados como milagrosos en Écija". En *Actas de las XI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: Acontecimientos naturales y sobrenaturales en la ciudad de Écija*. Écija : Asociación de Amigos de Écija, 2014, p. 135 y ss.

Representa a la Virgen del Valle, tal y como se encontraba en el camarín que tenía en el Monasterio de San Jerónimo, hoy día desaparecido. La pintura está recortada sobre el muro encalado en blanco. La imagen se eleva sobre una peana formada por cinco angelotes en actitud de tenantes, sobre. Viste un traje verde adamascado, ráfaga, corona, rostrillo y el niño Jesús, entre sus brazos, portando el cetro. Como fondo se observan estructuras arquitectónicas con pilastras laterales y arco de medio punto central, posiblemente inspiradas en el camarín del monasterio jerónimo, todo ello enmarcado por dos amplios cortinajes que se despliegan hacia los laterales. Sobre el conjunto aparece la siguiente inscripción: MARIA SANTISIMA DL. V., (Lám. nº 31).

6.6.- Pinturas en el camarín

Este espacio se encuentra cubierto por bóveda ovalada sobre pechinas. A él se accede a través de la escalera cuya puerta se encuentra situada en el lado del Evangelio del crucero de esta capilla.

El interior de la bóveda ovalada se decora con yeserías barrocas perfiladas en negro, como sucede en otros camarines ecijanos.

La bóveda se divide, internamente, en ocho partes por una serie de elementos barrocos mensulados y cajeados que simulan nervios. Dentro de estos espacios se disponen unos elementos a modo de cartelas mixtilíneas en cuyo interior se dispone un óvalo, dentro de los cuales se disponen símbolos de la pasión pintados en dorado como: silicios, martillo, cáliz, tenazas, tres clavos, dos escaleras cruzadas, Cruz con escalera y sábana simulando al Monte Calvario, Santa Faz⁶⁰. Estos elementos aparecen también en el friso que recorre la totalidad del crucero y la nave de la capilla.

En el entablamento de la cúpula ovalada, se conserva una leyenda que dice: ¡SALVE, OH CRUZ, QUE SOPORTAETE CON TAN DULCE PESO! SE RESTAURÓ ANO 1979

En las paredes del camarín se disponen una serie de pilastras, con capiteles dorados y el fuste enmarcado en el mismo color. Sobre los capiteles encontramos una serie de líneas y molduras, como se puede apreciar en las que flanquean el retablo del Dulce Nombre de Jesús.

Por otro lado, las cuatro pilastras del muro frontero que hay tras la imagen del Cristo de la Salud, situadas en los machones, se encuentran decoradas con pinturas murales. Estas pinturas podemos relacionarlas con el pintor Viña, dentro de las que realizó a principio del siglo XX.

Se trata de una serie de angelotes en vuelo sobre una guirnalda zigzagueante, formada a base de elementos vegetales y pequeñas flores, que recorre la totalidad de las pilastras.

7.- IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN

La iglesia consta de una sola nave con acceso desde la portada situada a los pies, junto a la torre. En el muro de la Epístola se adosa la capilla de la Soledad, con cabecera en sentido inverso al resto de la iglesia. Posee capillas en el lado del Evangelio y comunicación con las dependencias del convento, del que sólo se conserva su antigua portada. Aunque en origen se remonta al siglo XV no quedan restos apreciables, debido a las profundas remodelaciones que sufrió el edificio.

Perteneció a los Padres Carmelitas Calzados hasta la exclaustación, siendo cedido en 1897 a los Padres Salesianos. En la actualidad es Iglesia parroquial⁶¹.

⁶⁰ MARTÍN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana. *El Santísimo Cristo de la Salud, Señor de Écija. Historia de una ...* Ob. Cit., p. 231.

⁶¹ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C04/imagenes/0405ElCarmen/masInfo.html> (Consulta realizada

7.1.- Nave de la iglesia

El templo se cubre por bóveda de aristas y casquete esférico sobre pechinas en el presbiterio, “*con santos carmelitas en las pechinas, todo muy sencillo bajo patrón neoclásico*”⁶².

La decoración se distribuye por distintas partes del templo centrándose en pilastras, frisos, arcos fajones y flanqueando las ventanas que aportan luz a la única nave. Esta decoración, está realizada a base de roleos vegetales repetitivos, de aires neoclásicos e influencias neorenacencistas, en blanco sobre fondo grisáceo. En el centro del arco triunfal, que separa la nave del presbiterio se sitúa el escudo de la Orden del Carmen Calzado.

Esta decoración la encontramos en los arcos fajones de la nave, friso del entablamento que recorre la nave y pilastras que delimitan los tramos de la nave situada a la misma altura de los arcos.

Junto al arco fajón que une la cúpula con la nave se repite una cenefa, de similar decoración, en cuyo centro se dispone entre dos angelotes una cartela ovalada rematada por una cruz y flanqueada por sendas palmas, en cuyo centro se sitúa un gran ancla, símbolo de la Esperanza, disponiéndose a un lado un San Juan Bosco y el en otro lado un corazón llameante sobre el que campea una estrella fugaz, todo ello sobre un bosque de árboles y al fondo montañas. Bajo este elemento en una filacteria se lee: DA MIHI ANIMAS CAETERA TOLLE, que significa: Dame almas y llévate lo demás. Es el escudo de la congregación salesiana.

Este escudo o emblema se estableció en la orden en 1884, siendo cedida la iglesia a los Salesianos en 1897. A partir de esta fecha es cuando se llevan a cabo una serie de remodelaciones, cambiando la decoración interna de este templo.

Los tramos de la nave se configuran en bóveda de cañón con lunetos, en el centro se disponen distintos elementos decorativos enmarcados por una moldura, siguiendo el patrón de su decoración interior similar los descritos anteriormente. Se alternan dos tipologías una circular y otra cuadrilobulada, al parecer del centro de cada uno de ellos colgaba una lámpara, (Lám. nº 32).

También se conservan pinturas murales en el frontal de la tribuna del coro. Donde mejor se pueden apreciar es en los brazos laterales de la misma, configurada en tres molduras horizontales, cada una de las cuales presenta distinta decoración. La más importante es la superior donde una filacteria ondeante gira en torno a un elemento central cambiando de color entre rojo y azul.

Esta decoración nos hace suponer que el templo contó con pinturas murales anteriores a las neoclásicas que observamos hoy día. Desconocemos si fueron picadas o simplemente tapadas con nuevos enlucidos de cal.

7.2.- Pechinas de la cúpula

En las pechinas decoradas a base de roleos vegetales acartonados en blanco y sombreados, sobre fondo rosáceo, se dispone un tondo con santos de la orden carmelita, bajo el cual se incluye su nombre, (Lám. nº 33):

- San Elías
- Santa Teresa de Jesús
- San Juan de la Cruz
- San Alberto

el 6 de noviembre de 2016).

⁶² HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Tirada especial del *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Ob. Cit.*, p. 164.

7.3.- Friso de la cúpula

En el friso que rodea la cúpula se lee la siguiente inscripción: OCULI MET ET CORMEUN TRI CUNTIS DIERUS ELEGÍ ET SANCTIFICAVI LOCUM ISTUM UT SIT NOMEN MEUM ET PERMANEANT

7.4.- Capilla de la Soledad

La capilla de Nuestra Señora de la Soledad se comunica con la nave de la iglesia mediante dos arcadas abiertas en el muro de la Epístola. Consta de una nave, de tres tramos, cubierta con bóveda de aristas. El presbiterio se cubre con media naranja sobre pechinas, situándose tras el retablo el camarín.

Las bóvedas se presentan decoradas con profusión de roleos vegetales estilizados en blanco y sombreados para dar el efecto tridimensional, pintados sobre fondo ocre. Esta decoración es similar a la que encontramos en el presbiterio de la iglesia parroquial de San Gil. Creemos que esta decoración fue realizada a finales del siglo XIX por los padres salesianos, (Lám. nº 34).

Algunos de los medios puntos que conforman las bóvedas se presentan decorados. Uno muestra una cartela ovalada flanqueada por dos ángeles mancebos, tras los que se despliega un cortinaje. En la cartela se lee la siguiente inscripción: AMARITUDINE VALDE REPLEVIT ME OMNIPOTENS, palabras de Noemí tomadas del libro de Rut: *Amargura que el omnipotente me ha llenado.*

En otro se presenta una filacteria entre flores y ramas que parecen de olivo. En ella se puede leer: O VOS OMNES. QUI TRANSITIS PER VIAM. ATTENDITE. ET VIDETE SI EST DOLOR SICUT DOLOR MEUS. Esta frase se puede traducir como: *Oh vosotros todos. Que pasáis por el camino. Prestad atención. Y ved si existe dolor semejante al mío.*

En el siguiente se representa un libro abierto con la inscripción: PLORA PLORAVIT IN NOCTE ET que significa: *Llora en la noche.* Y en la página siguiente: LACRIMAE EJUS IN MAXILLIS EJUS, que se traduce como: *Lágrimas en sus mejillas.* En su frontero se lee: CONSOLATUS EST EX OMNIBUS CHARIS EJUS⁶³, (inicio equivocado es CONSUMATUM) que significa: *Se acabó todo y no hubo quien le consolara.*

Por último a los pies de la nave, en otro medio punto se inscribe un marco con orejetas rodeado del mismo tipo de decoración antes mencionada. En él se representa una cruz con el sudario blanco y María Magdalena llorando arrodillada. Al fondo se aprecia una construcción grande que podría tratarse de la ciudad de Jerusalén. Esta pintura se encuentra muy retocada y no es de buena calidad.

8.- IGLESIA DE SANTA ANA

La iglesia, cuya construcción puede fecharse en la segunda mitad del siglo XVIII, está formada por una nave. A ella se accede por dos simples portadas, situadas una a los pies de la iglesia y otra en el muro del evangelio. La torre se ubica en la confluencia entre el muro del Evangelio y la fachada de los pies de la iglesia.

En templo es de planta de cruz latina y consta de una espaciosa nave con capillas laterales sobre las que se prolonga la tribuna del coro. El cuerpo de la iglesia se cubre con bóveda de aristas y media naranja en el crucero⁶⁴.

⁶³ El inicio de esta frase está equivocado sería CONSUMATUM.

⁶⁴ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C04/imagenes/0408SantaAna/masInfo.html> (Consulta realizada

8.1.- Pinturas en retablo mayor

En la capilla mayor se sitúa el retablo mayor de estilo neoclásico, donde se venera a Santa Ana, titular de esta iglesia, a Santo Domingo y a San Francisco.

El retablo mayor está formado por sotabanco, banco un cuerpo y ático, estructurado por medio de dos grandes columnas flanqueadas por dos grandes pilastras. En sus laterales cuenta con pinturas murales, donde se representan una serie de angelotes volando como si estuviesen desplegando un cortinaje. En la parte superior, tras el gran ojo de Dios con rayos flanqueado por dos ángeles arrodillados, se observa un elevado número de angelotes en vuelo, alguno de los cuales porta los instrumentos de la pasión, (Lám. nº 35).

Estas pinturas, de muy buena factura, presentan elementos arquitectónicos jaspeados con algunos elementos dorados, como si se tratase de la continuación del retablo, para lo cual utiliza la técnica del marmoreado. Ambos laterales simulan, una pilastra de perfil sinuoso y contracurvo. Para conseguir este efecto el pintor se vale de la utilización de ménsulas simples y en ocasiones encontradas, a las que añade frisos, cornisas, etc., disponiendo una serie de angelotes en vuelo, algunos de los cuales se muestran en "*sacra conversazione*". Los dos más cercanos a las figuras que flanquean el retablo presentan uno de ellos un rosario y otro varios libros en el lado de Santo Domingo y otro una jarra con agua muy transparente en el lado de San Francisco de Asís, (Lám. nº 36).

Creemos que las que se presentan en el retablo del Milagro de San Pablo de la Iglesia Mayor de Santa Cruz, fueron copiadas o inspiradas en las de este retablo.

Este trampantojo cumple perfectamente su función que es la de engañar desde lejos al espectador.

En la restauración a la que fue sometido el templo en la década de los 90 del siglo pasado, fueron suprimidos o encalados muchos de estos angelotes, sobre todo los que se encontraban situados en la parte más elevada de la bóveda que cubre el ático del retablo.

8.2.- Pechinas y cúpula

Por otro lado también existían pinturas murales en el intradós del arco triunfal del presbiterio. Se conservan los marmoreados en el entablamento de la cúpula, diferenciando con colores el friso en gris y la cornisa en tonos ocres.

En las pechinas de la cúpula las pinturas murales representan los escudos "*del patronato fundacional de los Rojas, pasando luego a los Ayora*"⁶⁵, rodeados de rocallas que se adaptan a la forma curva y triangular de las pechinas.

8.3.- Pinturas en retablo de Santa Teresa de Jesús

Flanqueando el retablo dedicado a Santa Teresa, se conserva en el lado izquierdo el escudo de la orden del Carmen descalzo y en el opuesto otro escudo. Estas pinturas al parecer se han realizado recientemente.

9.- IGLESIA DE LA VICTORIA

Nos encontramos ante una iglesia de planta de cruz latina conformada por una gran nave y crucero. La primera, cubierta por artesonado a dos aguas con labores de lacería, bóveda de

el 5 de noviembre de 2016).

⁶⁵ *Ibíd*em, p. 180, nota: 494.

cañón en el presbiterio, de cañón con lunetos en los brazos y media naranja sobre pechinas en el centro. Esta construcción fue derribada en 1965 debido a la inminente ruina, levantándose sólo la parte correspondiente a la cabecera y crucero, obras que finalizaron en 1974.

En la nueva construcción se conservó el camarín de San Francisco de Paula con decoración de yeserías barrocas en su interior, tras el que se encuentra el panteón de la Casa de los Marqueses de Peñaflores, cuyo origen se remonta a la fundación del convento⁶⁶.

9.1.- Pechinas de la cúpula

Las únicas pinturas que hemos localizado se encontraban en las pechinas de la cúpula de la antigua iglesia. En ellas se ubicaban los escudos de los patronos, los Marqueses de Peñaflores, rodeados de grandes roleos vegetales. En la actualidad han desaparecido o se encuentran encalados desde que se llevó a cabo la restauración en la década de los 70 del siglo pasado, (Lám. nº 37 y 38).

Por otro lado en fotografías de la década de 1940 hemos detectado que, en la nave de la iglesia, se distribuían, una serie de grandes marcos, con orejetas y pinjantes, que imitaban mármoles. Pongamos por ejemplo los que flanqueaban el retablo del Cristo de Confalón, que albergaban lienzos. Estas molduras estaban marmoreadas, creemos que imitando jaspe.

9.2.- Camarín de San Francisco de Paula

En este magnífico camarín, realizado a base de yeserías barrocas, la única decoración pictórica que encontramos son los perfiles dibujados en azul, imitando al lapislázuli. Este color resalta los clarososcuros que producen las yeserías con la incidencia de la luz, dibujando de esta forma espacios que quedarían difuminados.

⁶⁶ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C04/imagenes/0404LaVictoria/masInfo.html> (Consulta realizada el 6 de noviembre de 2016).

LÁMINAS



Lám. 1. Retablo mayor neoclásico de la iglesia Mayor de Santa Cruz. Archivo fotográfico de Fernando Vega Ramos. Año 1926.



Lám. 2. Bóveda decorada con roleos vegetales del primer tramo del lado del Evangelio de la iglesia Mayor de Santa Cruz. Archivo fotográfico de Fernando Vega Ramos. Mayo de 1987.



Lám. 4. Joaquín Ojeda y Ricardo Comas finalizando las pinturas del Camarín del Cristo de la Sangre. Fotografía cedida por Reyes Ojeda Calvo. Año 1961.

Lám. 3. Camarín del Cristo de la Sangre. Archivo fotográfico de Fernando Vega Ramos. Año 1948.



Lám. 5. Camarín del Cristo de la Sangre tras ser decorado y restaurado. Archivo fotográfico de Fernando Vega Ramos. Año 1962.



Lám. 6. Camarín del Cristo de la Sangre en la actualidad. Fotografía: Antonio Martín Pradas (AMP).



Lám. 7. Presbiterio de la iglesia de Santa María de la Asunción, donde se observa el papel pintado que se puso en la segunda mitad del siglo XIX. (AMP).



Lám. 8. Capilla del Sagrario de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción. Fototeca del Laboratorio de Arte. José María González-Nandín y Paul, 14 de febrero de 1944, sig. 3-10476.



Lám. 9.- Capilla del Sagrario de Santa María con las pinturas de Joaquín Ojeda y Ricardo Comas. Fotografía: Ramón Soto González de Aguilar. (RSGA).



Lám. 10. Bóveda de la Capilla del Sagrario de Santa María con las pinturas de Joaquín Ojeda y Ricardo Comas. Fotografía: Ramón Soto González de Aguilar. (RSGA).



Lám. 11. Retablo del Crucificado de la Misericordia. Fotografía: Ramón Soto González de Aguilar. (RSGA).



Lám. 12. Nave central de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción. Fototeca del Laboratorio de Arte. José María González-Nandín y Paul, 15 de marzo de 1945, sig. 3-10434.



Lám. 13. Nave central de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción en la actualidad. (RSGA).

Lám. 14. Cúpula de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción en la actualidad. (RSGA).



Lám. 15. Pechina de la cúpula de la iglesia de San Juan Evangelista, pintada por Joaquín Ojeda y Ricardo Comas. (Jesús Aguilar Díaz).



Lám. 16. Pilastras del presbiterio de la iglesia de San Juan Evangelista, pintada por Joaquín Ojeda y Ricardo Comas. Desaparecidas en la última restauración del templo. (Jesús Aguilar Díaz).



Lám. 17. Inmaculada Concepción en el atrio de la iglesia de San Juan Evangelista. Desaparecidas en la última restauración del templo. (AMP).



Lám. 18. Pinturas de la hornacina de la Virgen de las Misericordias. Iglesia de San Juan Evangelista. (AMP).



Lám. 19. Retablo mayor de la iglesia de Santa Bárbara. (RSGA).



Lám. 20. Retablo de la Virgen del Patrocinio. Iglesia de Santa Bárbara. Fotografía: Inmaculada Carrasco Gómez. (ICG).



Lám. 21. Retablo de la Virgen de la Fe. Iglesia de Santa Bárbara. (ICG).



Lám. 22. Detalle de la cúpula de la Capilla Sacramental de la iglesia de Santa Bárbara. (RSGA).



Lám. 23. Escudo de Don Pablo Maqueda y Castellano. Iglesia parroquial de Santiago el Mayor. (RSGA).

Lám. 24. Bóveda del presbiterio de la iglesia parroquial de San Gil Abad. (RSGA).





Lám. 25. *Cúpula de la iglesia parroquial de San Gil Abad. (RSGA).*



Lám. 26. *Pinturas de la entrada de la Capilla de Nuestra Señora de Belén. Iglesia parroquial de San Gil Abad. (RSGA).*

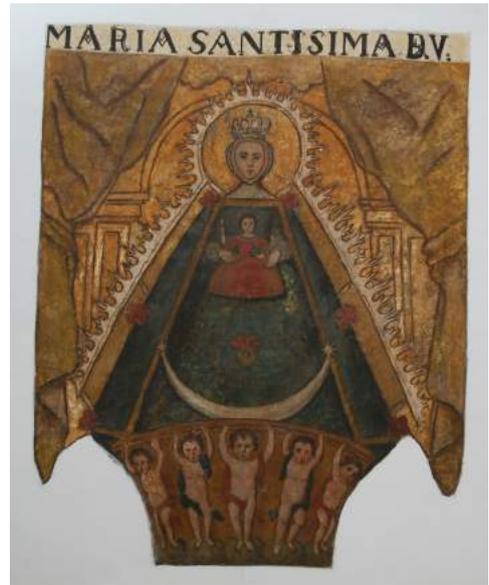
Lám. 27. *Capilla Sacramental o del Cristo de la Salud. Fototeca del Laboratorio de Arte. José María González-Nandín y Paul, 15 de julio de 1943, sig. 3-10828. Fotografía cedida por Jesús Aguilar Díaz.*

Lám. 28. *Cúpula de la Capilla del Cristo de la Salud. Iglesia parroquial de San Gil Abad. (RSGA).*





Lám. 29. Friso de la Capilla del Cristo de la Salud.
Iglesia parroquial de San Gil Abad. (RSGA).



Lám. 30. Pintura de la Virgen del Valle en la subida al camarín del Cristo de la Salud.
Iglesia parroquial de San Gil Abad. (ICG).



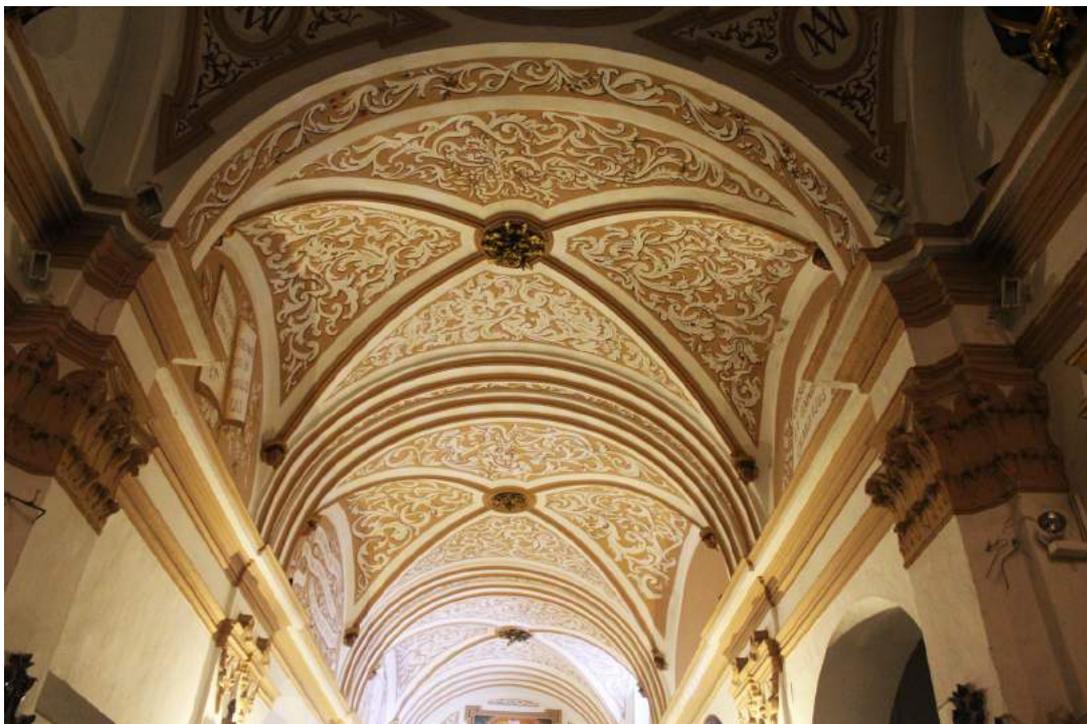
Lám. 31. Pintura del Cristo de la Salud en la subida a su camarín. (ICG).

Lám. 32. Cúpula de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen. (RSGA).





Lám. 33. Pechina de la cúpula de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen. (RSGA).



Lám. 34. Bóveda de la Capilla de la Virgen de la Soledad. Iglesia de Nuestra Señora del Carmen. (RSGA).



Lám. 35. Retablo mayor y cúpula de la iglesia de Santa Ana. (RSGA).



Lám. 36. Detalle de las pinturas murales del lado de la Epístola. Iglesia de Santa Ana. (RSGA).



Lám. 37. Nave y cúpula de la iglesia de la Victoria. Fototeca del Laboratorio de Arte. José María González-Nandín y Paul, 2 de julio de 1943, sig. 3-10988.



Lám. 38. Cúpula actual de la iglesia de la Victoria. Fotografía: Javier Romero García.

PINTURAS MURALES EN EL INTERIOR DE LAS IGLESIAS CONVENTUALES DE ÉCIJA. APROXIMACIÓN A SU INVENTARIO⁶⁷

MURAL PAINTINGS INSIDE THE CONVENT CHURCHES OF ÉCIJA. AN APPROACH TO THEIR INVENTORY

Antonio Martín Pradas

*Centro de Intervención
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*

RESUMEN:

Con este artículo, pretendemos abarcar una parcela del patrimonio cultural ecijano que no se ha investigado, las pinturas murales de los interiores de las iglesias conventuales de Écija. Este trabajo se completa con el artículo referido a las pinturas murales en el interior de las parroquias. Para llevar a cabo esta labor nos hemos guiado por fotografías antiguas conservadas en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Esto nos ha permitido ver la evolución de los interiores antes y después de la década 1940. Hemos de incidir en que en este trabajo recogemos aquellas pinturas que han desaparecido, como el caso de las que cubrían las naves y presbiterio de la iglesia de la Purísima Concepción, popularmente llamado de Las Gemelas.

También, el interior de los templos conventuales fue encalado, cubriendo las pinturas murales de sus paramentos por innumerables capas de cal, por lo que muchas de las cuales continúan aún hoy día ocultas. En otros casos esta decoración fue sometida a sucesivas modificaciones o fueron repintadas en varias restauraciones, como, por ejemplo, algunas de la iglesia de Santa Inés del Valle.

Con este inventario, pretendemos dar a conocer y dejar constancia de las pinturas murales que han desaparecido y que se conservan en la actualidad en los interiores de las iglesias conventuales de nuestra ciudad.

PALABRAS CLAVE:

Color en la arquitectura; Conservación; Desaparición; Écija (Sevilla); Iconografía; Iglesias conventuales; Patrimonio inmueble; Patrimonio mueble; Pinturas murales; Restauración; S. XVII-XXI; Transformación.

SUMMARY:

With this article, we aim at dealing with a part of the cultural heritage of the city that has not been investigated: the mural paintings in the interiors of the conventual churches of Écija. This work is completed with the article referring to mural paintings in the interior of the parishes. To carry out this work we have approached old photographs preserved in the Photo Library of the Laboratory of Art at the University of Sevilla. This has allowed us to see the evolution of the interiors before and after the 1940s. We must remark that in this work we collect those paintings that have disap-

⁶⁷ Queremos agradecer la colaboración desinteresada de Ramón Soto González de Aguilar por la realización de la mayoría de las fotografías del interior de las iglesias conventuales, sin las cuales hubiese sido imposible realizar este trabajo. De igual forma queremos agradecer su colaboración a Isabel Dugo Cobacho, Jesús Aguilar Díaz, Gerardo García León, Inmaculada Carrasco Gómez y Adolfo Bardón Martínez, por su apoyo incondicional y aportación gráfica.

peared, as it is the case of those that covered the nave and presbytery of the church of the Purísima Concepción, commonly called Las Gemelas.

The interiors of the conventual temples were also whitewashed, covering their mural paintings with innumerable layers of lime, so that many of them remain hidden nowadays. In other cases, this decoration was subjected to successive modifications or repainted in successive restorations, as, for example, several of them in the church of Santa Inés del Valle.

With this inventory, we aim at portraying and recording those mural paintings which have disappeared and those that are currently preserved in the interiors of the conventual churches of our city.

KEYWORDS:

Color in architecture; Conservation; Disappearance; Écija (Seville); Iconography; Conventual churches; Property; Immovable heritage; Wall paintings; Restoration; 17th-21st centuries; Transformation.

INTRODUCCIÓN

En el presente artículo vamos a centrarnos en las pinturas murales que se conservan en el interior de las iglesias conventuales de la ciudad de Écija.

Al igual que sucedió entre las parroquias, que rivalizaban por conseguir estar al día en arquitectura, escultura y pintura, ostentando su poder adquisitivo ante los feligreses e incluso atrayendo a la nobleza a sus magnas funciones y oficios divinos, así ocurrió entre las distintas órdenes religiosas asentadas en la ciudad.

Esta pugna puede llevarnos a pensar que en las iglesias conventuales ecijanas, proliferó poco la pintura mural, pero no es así: la moda de encalar los edificios, por dentro y por fuera, fue una recomendación impuesta a finales del siglo XVIII y principios del XIX como medida higiénica, ya que estaba demostrado el poder desinfectante que contenía la cal. Estas recomendaciones surgen con Carlos III y se van a imponer a lo largo del siglo XIX fomentando así la frialdad del Neoclasicismo.

De hecho, si comenzásemos a hacer catas estratigráficas en distintos paramentos del interior de los templos conventuales, seguro que nos llevaríamos más de una sorpresa. El caso de techos y bóvedas totalmente encaladas, como la Merced, Capuchinos, el Carmen, Santo Domingo, Santa Florentina, etc., es algo excepcional y artificioso. Prueba de ello son los restos de pinturas murales que aparecen diseminados por determinadas partes de los templos como arcos de capillas, arcosolio del retablo mayor, arcos de triunfo, claves, marcos de cajas de órganos, etc., ejemplos que encontramos en los conventos antes mencionados.

Por ello, hemos de pensar que las fábricas de los conventos ecijanos invirtieron grandes cantidades de dinero en su decoración interior, no solo en retablos, esculturas y pinturas sobre lienzo o tabla, sino también en pinturas murales.

Estos desembolsos económicos eran apoyados bien por el fundador o patrono, bien por los fieles, favoreciendo a las órdenes económicamente.

Para cumplir sus objetivos, al igual que las fábricas parroquiales, contrataron a los pintores más cualificados del momento, en su mayoría ecijanos o pintores afincados en la ciudad que fueron atraídos por la riqueza económica que aportaba la campiña, hecho que dio pie a la creación de la llamada Escuela barroca ecijana.

El objetivo principal de este estudio es la realización de un inventario, lo más detallado posible, tanto de aquellas pinturas murales que han desaparecido como las que se conservan

en la actualidad. También incluiremos aquellas que fueron realizadas en la década de los cincuenta del siglo pasado e incluso con posterioridad a esta fecha.

Para el caso de las pinturas murales desaparecidas, al igual que en el artículo dedicado a las pinturas murales del interior de las parroquias, vamos a guiarnos por las fotografías históricas que se conservan, fundamentalmente, en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, realizando consultas puntuales a otros fondos gráficos.

Tanto para las que se han conservado como para las de nueva creación, contaremos directamente con la fuente, es decir a la propia iglesia conventual, realizando un reportaje fotográfico, para hacer la descripción de las mismas.

Para llevar a cabo la división entre parroquias y conventos nos vamos a guiar por la clasificación que se hizo para el producto multimedia: *“Écija: una ciudad histórica bajo el signo de la arquitectura”*, trabajo realizado por el Centro de Documentación y Estudios del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH). La primera versión de este producto se realizó en CD-Rom, siendo difundido con la revista PH nº 38, donde se incluyó además un artículo realizado por los autores principales. La segunda versión de este producto multimedia se encuentra alojado en la web de esta institución: <http://www.iaph.es/ecija/index2.html>.

En este producto se llevó a cabo una división entre los edificios religiosos, estructurado en dos apartados. Las parroquias se agruparon dentro del epígrafe “Arquitectura de la fe” y los conventos en el de “Ciudades en la ciudad”. En este caso se incluyeron los conventos femeninos y masculinos desamortizados o no, contando con algunos de los que solo se conserva alguna parte, como el caso de las Gemelas o el de las Monjas Blancas. Así tenemos:

- Convento de la Divina Pastora
- Convento de la Santísima Trinidad y Concepción de Nuestra Señora (Las Marroquies)
- Convento de la Visitación de Santa Isabel
- Convento de Nuestra Señora de la Merced
- Convento de San Antonio de Padua (San Francisco)
- Convento de San José (Las Teresas)
- Convento de San Pablo y Santo Domingo
- Convento de Santa Florentina
- Hospital de San Pedro, San Pablo y San Juan de Dios
- Iglesia de la Limpia Concepción de Nuestra Señora (Los Descalzos)
- Iglesia de la Purísima Concepción (Las Gemelas)
- Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación (Monjas Blancas)
- Real Monasterio de Santa Inés del Valle

Como podemos observar no se hace diferencia entre conventos femeninos y conventos masculinos, algo que si hemos incluido en el presente artículo.

Llevar a cabo una investigación documental sobre las mismas no es el objetivo del presente artículo, sino dejar constancia de lo que se ha perdido y se conserva en la actualidad.

Queremos dejar claro que no es un trabajo cerrado, ya que futuras restauraciones pueden sacar a la luz pinturas murales que permanecen escondidas bajo sucesivas capas de cal, a las que nos hemos referido anteriormente, por lo que se podría ampliar en función de la necesidad que vean futuros investigadores.

CONVENTOS FEMENINOS

1.- IGLESIA DE SANTA FLORENTINA

La iglesia consta de una sola nave con presbiterio y coro alto y bajo a los pies, a la que se accede mediante una portada de cantería que se abre en el muro de la Epístola, situándose la espadaña en la confluencia de este muro con los pies de la iglesia.

Al igual que la mayoría de las iglesias de conventos femeninos, consta de una sola nave diferenciada del presbiterio, elevado sobre gradas, mediante un gran arco toral; la nave se cubre con armadura de madera a dos aguas, mientras que el presbiterio lo hace por cúpula de media naranja sobre pechinas¹.

Sucesivas reformas fueron enmascarando la antigua construcción, edificándose el claustro principal en el siglo XVII y labrándose de nuevo la iglesia a principios del siglo XVIII.

La iglesia presenta pinturas murales en dos lugares bien localizados: por un lado en el frente del arco triunfal que separa la nave del presbiterio y en segundo lugar en la cúpula que cubre el presbiterio, pechinas y arcosolio del retablo mayor.

1.1.- Arco triunfal

Este gran arco separa el presbiterio de la nave de la iglesia. En el centro del arco de medio punto, se sitúa el escudo de Santa Florentina, similar al que aparece sobre la puerta de entrada de la antigua portería del convento, aunque este último está ejecutado en terracota. Este escudo está flanqueado por sendos escudos de la Orden de Santo Domingo, enmarcados por roleos vegetales acartonados en tonos azules (Lám. nº 1).

1.2.- Cúpula del presbiterio

En el anillo de la bóveda encontramos la siguiente inscripción: "A HONRA Y GLORIA DE DIOS NUESTRO SEÑOR Y DE NUESTRA MADRE SANTA FLORENTINA SE RENOVÓ ESTA CAPILLA Y SE HIZO ESTE RETABLO SIENDO PRIORA LA MADRE SOR ISABEL TORTOLERO Y OLIVA. AÑO DE 1714".

En las pechinas de la cúpula se representan los bustos de:

- S. LEANDRO ARZOBISPO DE SEVILLA
- S. FULGENCIO OBISPO DE ÉCIJA
- S. ISIDORO ARZOBISPO DE SEVILLA
- S. HERMENEGILDO REI I MÁRTIR DE SEVILLA

En los muros laterales del presbiterio aparecen dos escudos a cada lado idénticos. En el campo central se disponen dos lobos superpuestos que pertenecen a la familia Henestrosa, fundadores del convento. Consta que el convento fue fundado hacia 1460, figurando entre sus fundadoras damas pertenecientes al linaje de Tordesillas y de la familia Cuadros, siendo la principal Doña Isabel de Henestrosa. La construcción de la iglesia y capilla mayor corrió a cargo de Don Francisco de Henestrosa, sobrino de Doña Isabel, a quien cedió la comunidad

¹ Producto multimedia: "Écija: una ciudad histórica bajo el signo de la arquitectura". Los textos introductorios de cada una de los conventos han sido tomado de esta publicación, ya que fueron realizados por Antonio Martín Pradas.

<http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C05/imagenes/0508ConventodeSantaFlorentina/masInfo.html> (Consulta realizada el 5 de noviembre de 2016).

el patronato que se conservará hasta sus descendientes, recayendo en el marqués de Peñaflo² (Lám. n^o 2).

1.3.- Arcosolio del retablo mayor

El intradós del gran arco, donde se encastra el retablo mayor, presenta pinturas murales. Es un mismo esquema compositivo que se repite sucesivamente. La base es una cenefa blanca centralizada que se desgaja en roleos curvos y contracurvos, perfilados en tonos dorados para dar efecto tridimensional, destacando de un fondo azulado. En su desarrollo se contraponen a modo de eses opuestas, entre las que se presentan cintas, flores, frutos, veneras, etc.

Los colores utilizados varían del azul para el fondo, blanco para la cenefa y el rojo, amarillo, ocre, marrón, etc., para el resto de los elementos.

La parte superior del intradós del arcosolio queda rota por el entablamento, presentando distinta decoración en arquitrabe, friso y cornisa. Bajo este, en los laterales del retablo, la decoración continúa con el mismo esquema compositivo de la parte superior del arco.

Su estado de conservación es precario en algunas zonas, debido a la humedad, con desprendimientos y pérdida de la policromía.

Podemos aventurarnos a relacionar el autor de estas pinturas con el autor de las pinturas que decoran el interior de algunas de las capillas del convento de la Merced, así como los arcos de la cúpula de Santo Domingo (Lám. n^o 3).

1.4.- Artesonado en la nave de la iglesia

La nave de la iglesia se cubre con armadura de madera en artesa, decorándose solo el almizate y no los pares. El almizate se presenta en la parte central y en las caídas laterales con roleos vegetales en blanco, muy simples y realizados con plantilla, lo que le hace destacar del color de la madera. En esta cubierta los tirantes de madera han sido sustituidos por tirantes de hierro.

En el centro de la nave y en el centro de la armadura, adosado a dos pares se sitúa un escudo de madera octogonal, donde se representa la fusión del escudo dominico y de Santa Florentina. El escudo se presenta entre dos grandes ménsulas estilizadas rematado por una corona que sostienen dos angelotes.

2.- IGLESIA DE SANTA INÉS DEL VALLE

La iglesia consta de una sola nave con acceso desde dos portadas laterales, ubicadas en el muro del Evangelio, situándose a los pies la espadaña.

Se compone de una espaciosa nave separada del presbiterio por gradas y arco toral. Ésta se cubre con bóveda de cañón y lunetos, con media naranja delante del presbiterio, mientras que a los pies de la nave se sitúan los coros alto y bajo. Interiormente se encuentra decorada con yeserías y pinturas que aluden a los misterios marianos y escenas franciscanas. El conjunto, perteneciente al primer cuarto del siglo XVII, denota la influencia artística local, siendo los alarifes ecijanos los que plantearon la composición de un edificio tan importante como significativo³.

² HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Tirada especial del *Catálogo Arqueológico y Artístico de...* Ob. Cit., p. 183 y nota 522.

³ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C05/imagenes/0513RealMonasteriodeSantaInesdelValle/masInfo.html>

2.1.- Presbiterio

En los muros laterales y en la bóveda que cubre el presbiterio, se despliega una interesante decoración iconográfica. Este espacio, al igual que el resto de la iglesia, se decora con ricas yeserías y pinturas de misterios marianos y escenas franciscanas.

El presbiterio se cubre con bóveda de cañón con lunetos. En el centro se representa, embudido en un marco ricamente decorado con yeserías la Trinidad. En los lunetos, también enmarcados por yeserías, aparecen pintadas las efigies de dos santas. En el lado del Evangelio: D^a ISABELA INFANTA DE PORTUGAL, y en el lado de la Epístola: D^a ISABELA INFANTA DE HINGRÍA.

Ambas se representan con corona, manto de armiño y manos unidas en el pecho en actitud orante.

A ambos lados de cada luneto, las yeserías forman un tondo ovalado donde se pintan atributos de las que después serían santas. La de Portugal de flanquea por:

- Dos columnas con capitel y en el centro una estrella
- Un cetro florido

La de Hungría se flanquea por:

- Un cetro florido rodeado de flores de lis, típica de los Borbones
- Una cruz de madera sobre una peana de piedra

En los muros perimetrales del presbiterio encontramos dos nuevas pinturas enmarcadas por yeserías. Éstas se sitúan sobre dos simulacros de puertas, una a cada lado, realizadas al igual que el resto, en labor de yeserías.

En el muro del Evangelio encontramos el busto de: S. JOAN CAPISTRANO, y en el opuesto a: SAN JACOME DE LA MARCA. Ambos santos franciscanos que portan una custodia en cuyo viril se presenta el JHS con tres clavos debajo, en una mano y en la otra un banderín rojo en cuyo centro, un tondo blanco, aparece un árbol con una espada cruzada (Lám. nº 4).

Hemos de destacar que las yeserías se encuentran pintadas en blanco con perfiles en dorado. Algunos elementos como medias bolas, centros de ménsulas, pinjantes, etc., se cubren en su totalidad de dorado.

2.2.- Nave de la iglesia

En su conjunto *“la iglesia es una gran nave cubierta con bóvedas de cañón y lunetos, con media naranja en el ante presbiterio. Toda está ricamente decorada con labor de yeserías y con pinturas de los Misterios marianos y escenas franciscanas, de escaso valor artístico, pero de agudo sentido ornamental”*⁴.

En su conjunto las yeserías se presentan en blanco y perfiladas en dorado y otros elementos totalmente dorados. Esto sucede en el entablamento que recorre los muros de la nave. El friso presenta una sucesión repetitiva de un roleo vertical, con decoración de cinta en el entablamento y la cornisa, este último imitando las ovas clásicas. Todos estos elementos están dorados.

En otros lugares, sobre el paramento de tonos lechosos, se perfilan cenefas de rosetas junto al arco de triunfal que da acceso al presbiterio, o rosetas aisladas que salpican los cuerpos de las pilastras, todas ellas doradas, que alteran la monotonía de los paramentos.

(Consulta realizada el 4 de noviembre de 2016).

⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Tirada especial del *Catálogo Arqueológico y Artístico de...* Ob. Cit., p. 190.

2.3.- Pinturas desaparecidas en marcos de retablos

En la fotografía histórica, concretamente la que tenemos del retablo de Santa Ana con la Virgen Niña, la decoración se altera respecto a la que antes hemos descrito. En este caso, el retablo se encuentra entre dos pilastras y en altura por el friso que enmarca pinturas sobre lienzo, pues bien, todo este espacio se presentaba decorado. Una moldura lobulada crea un espacio entre el retablo y la decoración de rocalla que inunda el espacio mencionado, mezclada con otros elementos como roleos, flores, y frutos (Lám. nº 5, 6 y 7).

Lo mismo sucede con el retablo de Santa Inés. Éste es de mayor envergadura que el de Santa Ana, y se ajusta más al espacio que hay entre las pilastras por lo que la decoración se centra en las enjutas que forma el retablo entre las pilastras y el friso antes mencionado.

En la actualidad estas pinturas han desaparecido, creemos que no han sido picadas, por lo que imaginamos que se conservan bajo varias capas de cal.

3.- IGLESIA DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD Y DE LA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA. LAS MARROQUÍES.

La iglesia es de una sola nave, a la que se accede mediante una portada ubicada en el muro de la Epístola, situándose la espadaña en ángulo a los pies de la iglesia.

En su cabecera cuenta con presbiterio elevado sobre gradas y los coros alto y bajo a los pies. Se cubre mediante artesonado con decoración de lacería, que data de la época fundacional. Cabe mencionar la decoración del conjunto con yeserías barrocas⁵.

En la monografía publicada por Gerardo García León y Marina Martín Ojeda, sobre el convento de las Marroquies⁶, en el apartado dedicado a Pintura y grabado, llevan a cabo el estudio de unas pinturas murales que aparecieron en el muro al que se adosa el retablo mayor. A continuación pasamos a transcribir el texto relacionado con estas pinturas (Lám. nº 8, 9 y 10):

“Estas pinturas murales, realizadas sobre motero de cal y arena, ocupan el muro que forma la cabecera del templo; quedan delimitadas por el artesonado de la techumbre y ocultas –o quizás destruidas, en gran parte– por el actual retablo mayor de madera policromada. La escena representada es un Calvario donde aparecen Cristo en la cruz, La Virgen María, San Juan Evangelista y María Magdalena, sobre el fondo de un paisaje tenebroso. El Crucificado, muerto, ostenta corona de espinas y un aura de claridad rodea su cabeza; está fijado con tres clavos a una cruz arbórea y se cubre con sudario ceñido, plegado por detrás. La Virgen viste de rojo y queda envuelta por un manto azul de grandes pliegues; lleva sus manos unidas hacia las mejillas, en actitud dolorosa. San Juan es un hombre joven y rubio, dotado de escueta barba y cabellera sobre los hombros; vista túnica verde y manto rojo, lleva su mano izquierda al pecho y extiende la diestra, en señal de resignación. María Magdalena está arrodillada abrazando la cruz; sus vestiduras rosadas contrastan con una larga cabellera rubia que le cubre toda la espalda. Todas las figuras descritas quedan recortadas sobre un fondo de tinieblas, que envuelve el paisaje montañoso del Calvario.

La deficiente conservación del conjunto, así como la altura y estrechez del espacio frontero al mismo, impiden precisar la existencia de otro tipo de adornos complementarios. A los lados de la escena principal, delimitándola, aparecen grandes acantos y roleos vegetales, en colo-

⁵ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C05/imagenes/0513RealMonasteriodeSantaInesdelValle/masInfo.html> (Consulta realizada el 4 de noviembre de 2016).

⁶ MARTÍN OJEDA, Marina y GARCÍA LEÓN, Gerardo. *El Convento de la Santísima Trinidad y Purísima Concepción de Écija (Marroquies)*. Écija : Convento de la Santísima Trinidad y Purísima Concepción de Écija, 1999, p. 178-180.

res rojo, azul y dorado, así como dos querubines portando atributos concepcionistas: espejo, escalera y puerta dorada. Estos detalles aluden, probablemente, al motivo principal que debía centrar la composición, en consonancia con el alma de la Orden a la que pertenece el convento: la Inmaculada Concepción. Estas pinturas, de calidad discreta, son de estilo manierista y se deben a un autor desconocido; fijamos su ejecución durante el decenio 1600-1610. Probablemente pudieron ser contempladas hasta que, a mediados de la siguiente centuria, se construyó el actual retablo mayor”.

4.- IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ENCARNACIÓN. LAS MONJAS BLANCAS.

Inaugurada el 30 de mayo de 1704, su planta tiene forma de cruz latina articulada por una sola nave con crucero y presbiterio. El conjunto se cubre con bóveda de cañón con lunetos y cúpula de media naranja sobre pechinas en el crucero. Contaba con coro bajo y alto; el primero situado en el muro de la Epístola del presbiterio y el segundo a los pies de la iglesia.

Tras la exclaustación, el edificio pasó por varias vicisitudes, desde Cuartel de la Guardia Civil hasta sede de la Agrupación Musical, siendo actualmente propiedad del Ayuntamiento. Los objetos de culto como retablos, antepecho, tribuna, etc., fueron trasladados a la Iglesia del Hospital de San Sebastián, donde hoy día se pueden contemplar.

Este edificio perteneció a la Orden de religiosas Mercedarias Descalzas, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Encarnación, conocidas popularmente como las Monjas Blancas⁷.

Hace unos años se llevó a cabo la restauración del inmueble por parte del Ayuntamiento.

4.1.- Pechinas de la cúpula

En su interior se conservan una serie de pinturas murales, aunque muchas de ellas han desaparecido en su totalidad. Las más destacadas se encuentran situadas en las pechinas de la cúpula, donde se distribuyen los escudos familiares de los fundadores y patronos del convento. En ellas aparecen los escudos de los linajes de doña Lucía de Aguilar, su esposo don Cristóbal Valderrama y del patrono don Pedro de Aguilar y Cerda (Lám. nº 11).

En el intradós de la bóveda de cañón del crucero se han podido recuperar algunas pinturas, por un lado la Epifanía y por otro la Adoración de los pastores⁸ (Lám. nº 12 y 13).

También aparecen pinturas decorativas en la rosca del arco triunfal del presbiterio. Se estructura en tres cenefas, la primera y la tercera son similares con clara diferencia respecto a la central. Las iguales presentan una sucesión de rocallas, haciendo “eses” donde se alternan rocallas en azul, marrón y ocre. La cenefa central se decora mediante elementos vegetales don tres frutos que se repiten, éstos siguiendo los mismos colores a los anteriores.

El presbiterio, cubierto por bóveda de cañón con lunetos, podemos dividirlo en dos partes:

⁷ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C05/imagenes/0512IglesiaDeNuestraSenoradelaEncarnacion/masInfo.html> (Consulta realizada el 6 de noviembre de 2016).

⁸ Ambas pinturas se conservaban a finales de la década de 1940 cuando se redactó el Catálogo. HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Tirada especial del *Catálogo Arqueológico y Artístico de...* Ob. Cit., p. 201.

4.2.- Bóveda de cañón

Una cuarta cenefa repite los elementos de la cenefa central del arco triunfal. En el centro se sitúa un querubín. Los elementos moldurados que contiene el conjunto se decoran alternando cada uno de ellos rocallas, flores y frutos.

En el centro de la bóveda y enmarcado por una moldura se dispone un recuadro con orejetas. Donde se alojaba un tema figurativo, prácticamente perdido, que no hemos podido identificar.

4.3.- Lunetos

Luneto del lado del Evangelio. El contexto similar decoración a la antes mencionada. A ambos lados del luneto y rodeado de elementos vegetales, frutos y flores se sitúa una rocalla en cuyo interior aparecen por un lado unos grilletes alusivos a la finalidad de la Orden, la redención de cautivos, y en el lado opuesto una puerta. En el interior del luneto, de la cabeza de un querubín cuelga mediante una cinta una gran rocalla se representa el sol que refleja un paisaje montañoso en cuyos extremos se sitúan en un lado una iglesia con cuatro cúpulas bulbosas y en el opuesto una iglesia con tres torres. ¿Podría tratarse de una representación de Écija?

En el luneto del lado de la Epístola las rocallas que lo flanquean presentan por un lado una custodia junto a varias espigas de trigo, clara alusión a la Eucaristía, mientras que el opuesto se representa una mitra. Dentro del Luneto y repitiendo la fórmula del anterior, la rocalla que pende del cuello de un querubín, representa en su interior la luna llena, bajo la cual y solo en uno de sus lados aún pueden verse tres o cuatro torres.

Las fotografías utilizadas fueron tomadas el 11 de noviembre de 2006, por lo que no conservamos fotografías tras su restauración, que comenzó en esas fechas.

En la actualidad la iglesia ha sido cedida al Consejo de Cofradías y Hermandades de la localidad, siendo utilizado para almacenar los palcos y sillas que se sitúan en Semana Santa en la Plaza Mayor. Una verdadera pena que no pueda ser accesible al público.

CONVENTOS MASCULINOS

1.- IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED.

La iglesia es de planta de cruz latina articulada por una gran nave central con crucero y capillas laterales sobre las que se extiende la tribuna del coro alto. La nave central está cubierta por bóveda de aristas, mientras que las laterales del crucero lo hacen sobre bóvedas de cañón al igual que el presbiterio. En el centro del crucero se encuentra la cúpula de media naranja sobre pechinas.

En el presbiterio, adosado al retablo mayor se encuentra el camarín de la Virgen de la Mercedes, realizado en la primera mitad del siglo XVIII, cuyo interior presenta exuberante decoración de yeserías.

Del convento, aldaño a la iglesia, se conservan prácticamente todas sus dependencias aunque algunas muy transformadas, destacando el Claustro⁹.

⁹ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C05/imagenes/0504ConventodeNuestraSenoraMercedes/masInfo.html> (Consulta realizada el 7 de noviembre de 2016).

1.1.- Cúpula

La cúpula del crucero conserva la siguiente inscripción: REEDIFICOSE SIENDO PATRONOS GENERALES LOS SEÑORES D^a. INÉS DE HENESTROSA D. LUIS DE AGUILAR Y D^a. MARÍA DE LA CUEVA COMENDAOR EL PADRE MAESTRO FR. JUAN PEREZ DE ROJAS. AÑO 1624¹⁰.

Las pechinas cuentan, cada una de ellas, con un gran escudo de armas, en relieve, realizados en yeserías, pertenecientes a los señores de Gallape¹¹. Éstos se encuentran ricamente policromados.

El gran mecenazgo impulsado por Luis de Aguilar Ponce de León y su mujer María de Guzmán, fue continuado por su segunda esposa Inés de Henestrosa y Guzmán y sus descendientes. Por ello encontramos las armas heráldicas de los apellidos Aguilar, Guzmán, Henestrosa y Ponce de León¹².

1.2.- Camarín

Tras el retablo mayor, se sitúa el Camarín de la Virgen de la Merced, cuya construcción se inició en 1739, con rica decoración de yeserías perfiladas en azul.

María Teresa Ruiz Barrera se refiere al camarín de la siguiente forma:

“diré que la sencillez estructural de la arquitectura se oculta tras una grandiosa belleza a base del empleo de yeserías de exuberantes relieves, pilastras y estípites combinadas con perfiles mixtilíneos y un amplio repertorio decorativo enmarcado en azul. El anónimo maestro encargado de su construcción adopta la tipología de camarín-torre y previa a él, la escalera de acceso desemboca en un antecamarín rectangular. La planta del camarín es de cruz griega inscrita en un cuadrado de ángulos ochavados. Al exterior presenta tres cuerpos en liso que se suceden una planta cuadrada y una octogonal, seguidas por la linterna que remata el conjunto. El ornato combina ladrillo fino y el uso de pilastras toscanas y azulejería azul. El resultado es magistral visualizándose unas internas dimensiones espaciales irreales y una gran corporeidad, elegancia y belleza en todo el conjunto”¹³.

Dentro del conjunto destaca la inscripción que se inserta en el friso que recorre la base de la cúpula: VIDI AFLICTIONEM POPULI MEI ET CLAMOREM CUIS AUDDIVI ET DESCENDI ET LIBEREM EUM. EXODI III. -SIGNUM MAGNUM APPARUIT IN COELU MULIER AMICTA SOLE. APE. CAP. 12¹⁴.

En el interior encontramos las pinturas murales delimitadas en el muro frontal, justo detrás del vano donde se sitúa la imagen que preside este camarín.

¹⁰ HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Tirada especial del *Catálogo Arqueológico y Artístico de...* Ob. Cit., p. 173.

¹¹ RUIZ BARRERA, M^a Teresa. “El convento de Nuestra Señora de la Merced, 500 años de presencia en Écija”. En *Actas de las VIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: 500 aniversario de la Fundación del Convento de Nuestra Señora de la merced y la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad y Stmo. Cristo de la Exaltación en la Cruz de Écija*. Écija : Asociación de Amigos de Écija, 2010, p. 38.

¹² PÉREZ-AINSUA MÉNDEZ, Natalia. “Iconografía religiosa y civil en la iglesia conventual de la Merced de Écija”. En *Actas de las VIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: 500 aniversario de la Fundación del Convento de Nuestra Señora de la merced y la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad y Stmo. Cristo de la Exaltación en la Cruz de Écija*. Écija : Asociación de Amigos de Écija, 2010, p. 158.

¹³ RUIZ BARRERA, M^a Teresa. “Convento de Nuestra Señora de la Merced, 500 años de presencia en Écija”. En *Actas de las V Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: Protección y conservación del Patrimonio intangible o inmaterial*. Écija : Asociación de Amigos de Écija, 2007, p. 42-43.

¹⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Tirada especial del *Catálogo Arqueológico y Artístico de...* Ob. Cit., p. 174.

Bajo el arco de medio punto que forma el paso de planta cuadrada a circular en altura, se sitúa en el muro frontal, un marco con orejetas realizado en yesería. En su interior, sobre fondo azul celeste, se despliega un cortinaje rojo que parte de una corona y se abre hacia los laterales, representándose en el centro el escudo de la Merced Calzada (Lám. nº 14).

En la cúpula, entre las yeserías se disponen, a distinta altura, una serie de tondos ovalados y circulares de distinto tamaño. En los ocho ovalados, cuatro de ellos alojan el escudo de la Merced calzada. El resto, debido al mal estado de conservación y a la altura no hemos podido ver lo que representan.

1.3.- Capillas laterales

La iglesia de una nave cuenta con tres capillas en cada uno de sus laterales. Éstas conservan pinturas murales en el intradós de sus arcos, que forman casi verdaderas bóvedas de cañón, dos de ellas con lunetos.

Enrique Valdivieso considera estas pinturas como *“interesantes pinturas murales de mediados del siglo XVIII que figuran en paramentos de bóvedas, en cuyos recuadros central aparecen episodios de la vida y milagros de la mercedaria Santa María del Socorro. Estos recuadros están envueltos por elegantes decoraciones vegetales y geométricas”*¹⁵

A juzgar por la decoración, parece que los trabajos se iniciaron por las capillas centrales, concretamente la de San Pedro Nolasco y la de San José. A esta conclusión hemos llegado al observar la decoración que en este caso es menos artificiosa y más de finales del siglo XVII o principios del XVIII, mientras que las otras cuatro se pueden fechar a mediados del setecientos (Lám. nº 15).

Ambas capillas presentan una decoración muy colorista a base de roleos vegetales donde se mezclan el blanco, verde, rojo, azul y ocre, todo ellos sobre fondo blanco, enmarcando las composiciones con cenefas de diversos motivos, algunos de los cuales imitan a pequeños trozos de mármoles de colores, concretamente la cenefa inicial y la que limita con el retablo que recorren la totalidad del arco de medio punto que forma la bóveda. Estos mármoles imitan al jaspe, lapislázuli, mármol gris, etc., dentro de recortes geométricos, alternándose con imitación de piedras preciosas y la flor de lis, distintivo de los Borbones.

La capilla de San Pedro Nolasco, presenta decoración distinta en los medios puntos laterales, de los que arrancan los lunetos, se organizan en tres registros, presentando en los laterales sobre un pedestal, un cesto de mimbre con frutas y flores acompañado al pie de un pájaro, todo ello muy colorido. En el registro central, se dispone un tondo realizado a base de roleos vegetales como si se tratase de una pina de techo barroca, en tonos azules y ocre. El conjunto se encuentra salpicado por pequeñas rosetas en tonos azul (Lám. nº 16).

Los lunetos presentan similar decoración. Dentro de su forma triangular, se enmarcan por dos cenefas estrechas, la más externa blanca con decoración de piedras y la interna entre cortada en tonos azules perfilados en ocre. En el interior se disponen una serie de roleos vegetales que enmarcan un elemento mixtilíneo central con decoración de una roseta realizada a base de roleos. Entre la decoración se mezclan cintas, roleos, cardos, imitación de mármoles o piedras, etc.

En la parte central de la bóveda entre los roleos vegetales de colores, antes mencionados, se disponen tres piñas de techo, una central más grande flaqueada por dos más pequeñas.

Respecto a la capilla de San José, muestra un desarrollo más avanzado dentro de los que es la decoración mural del siglo XVIII. Se presenta a modo de roleos acartonados en blanco y per-

¹⁵ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. “El Patrimonio pictórico de la iglesia de la Merced de Écija”. En *Actas de las VIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: 500 aniversario de la Fundación del Convento de Nuestra Señora de la merced y la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad y Stmo. Cristo de la Exaltación en la Cruz de Écija*. Écija : Asociación de Amigos de Écija, 2010, p. 254.

filados en dorado y negro, imitando yeserías, llegando a incluir elementos arquitectónicos que en su ascenso mueren en la decoración central de la bóveda. Esta decoración se realiza sobre un fondo dorado perfilado en almagra, distribuyendo cuatro angelotes junto al tondo central de la bóveda. Éste se presenta como un elemento tetralobulado en cuyo interior se inscribe la cruz de Santiago (Lám. nº 17).

En cuanto a la decoración de los dos medios puntos laterales de los que parten los lunetos, difieren de la de San Pedro Nolasco. El espacio se estructura en tres partes, imitando una ventana serliana, aunque decorada como si se tratase de placas de mármol. Al centro se sitúa sobre un pedestal una jarra de plata y oro con flores, entre las que se encuentran claveles, rosas, espigas, etc., situándose a sus pies dos pájaros. Los registros laterales son una sucesión de roleos vegetales entre los que se disponen una mariposa y un pájaro.

Otras dos capillas que presentan características similares son la del Sagrado Corazón de Jesús y la de la Virgen de la Merced

La primera de ellas muestra muchas características y elementos similares a la capilla de San José, aunque más evolucionado y más metido en el siglo XVIII. La decoración se hace más menuda y más abigarrada, horror vacui, donde los elementos que imitan a las yeserías cobran mayor importancia ya que crean tres tondos donde se van a representar historias de la vida de la mercedaria de Santa María del Socorro. Además cuenta jarrones florales, cintas, lazos, veneras, racimos de flores, querubines, angelotes en vuelo que rodean las escenas, piedras preciosas, etc., todo ello muy colorido sobre fondo almagra y perfiles dorados y negros para crear efecto tridimensional.

Las dos escenas de la vida de Santa María de Cervelló también conocida como Santa María del Socorro, una de ellas lavando los pies a un mendigo y otra curando a un enfermo, se enmarcan ambas en tondos tetralobulados. La central de la bóveda se inscribe en un tondo circular, donde se representa el milagro donde la Santa sobre el viento iba para ayudar a las naves de la redención de cautivos que corrían peligro de naufragar debido al mar embravecido.

La capilla frontera, dedicada a la Virgen de la Merced, aunque cuando realizamos las fotografías estaba colocado un Niño Jesús, presenta las mismas características al anterior, aunque con cambios sustanciales en los tondos.

En uno de ellos se representa un gran barco o galeón navegando, que es la representación de la iglesia, y en el opuesto dos hombres portan un gran racimo de uvas. En el tondo central, sobre fondo azul se inserta un gran sol con rostro, posible alusión al emblema de la ciudad o a la divinidad. Debido a estas características y a los racimos de uvas que se distribuyen entre los elementos que imitan a las yeserías, roleos, cintas, angelotes, etc., podemos aventurarnos a decir que esta capilla hacía las veces de sagrario de la iglesia (Lám. nº 18).

Respecto a las capillas de Santa Ana con la Virgen Niña y la de San Pedro Nolasco, la decoración y esquema compositivo es similar a las anteriores aunque con variaciones.

La de Santa Ana, muestra los elementos acartonados y de roleos en blanco perfilados en negro, imitan a yeserías, sobre fondo gris azulado, entre los que se mezclan cabezas de querubines cintas rojas, veneras, macollas de flores, etc. En el centro de la composición se dispone un tondo a modo de piña de techo barroca. En los arranques laterales se vuelve a mostrar una jarra dorada y plateada que contiene claveles rojos, flanqueada por dos elementos geométricos con una roseta al centro. Los tonos que predominan son el blanco, ocre, verde, rojo y azulado para el fondo, utilizándose la encarnadura para las caras de las querubines, al igual que en las otras capillas.

Por último la capilla de San Pedro Nolasco, es prácticamente igual a la capilla anterior. Las diferencias estriban en la utilización de la gama de colores que en este caso son más vivos. El fondo sigue siendo gris azulado, los elementos que imitan a las yeserías en blanco perfilados,

destacando el rosa, amarillo, rojo claro, ocre y azul. En las pinturas murales de esta capilla se aprecia un mayor realismo a la hora de ejecutar no solo los elementos vegetales y florales, sino también los rostros y alas de los querubines.

Estas pinturas podemos relacionarlas directamente con las del arcosolio del retablo mayor del convento de Santa Florentina y las de la iglesia de Santo Domingo, debido a su similitud y buena ejecución, llegando incluso a pensar que puede tratarse del mismo autor que ejecutó alguna de estas capillas.

1.4.- Pinturas en el órgano

El órgano se encuentra situado en la tribuna, concretamente en el lado de la Epístola, ocupando el tramo en altura que se corresponde con la puerta de acceso al claustro del antiguo convento.

Las pinturas se sitúan sobre la caja del órgano, decorando el muro que queda entre ésta y el arco de medio punto que forma el luneto de este tramo de la bóveda.

Haciendo juego con la cornisa rota, moldurada, movida y dorada, la decoración pictórica se inicia en el arranque o parte lateral con un par de soportes dorados sobre los que una ménsula sirve de apoyo a una cenefa, a modo de moldura dorada, que se curva y contacurva hasta llegar a una gran rocalla central en cuyo interior se sitúa un angelote sentado de perfil tocando una trompeta alargada. El resto del paramento aparece con rocallas entre elementos vegetales, arquitectónicos y florales. Esta misma composición se repite en el lado opuesto. Los colores utilizados son el verde, azul, rojo y ocre, y color carne para la piel de los ángeles (Lám. nº 19).

Estas pinturas podemos fecharlas en la segunda mitad del siglo XVIII, con gran profusión de rocallas. Por su factura, el autor que las realizó no era tan bueno como los que llevaron a cabo las pinturas de las bóvedas de las capillas laterales de la iglesia.

1.5.- Pinturas del Hic est Chorus

En el coro bajo, situado a ambos lados de la reja que separa la iglesia del sotocoro, donde la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad y Santísimo Cristo de la Exaltación tienen los retablos de sus titulares, se sitúan dos marcos de escayola con orejetas, encalados en blanco, en cuyo interior se presenta pintado el "Hic est chorus": Éste es el coro.

Sobre fondo azulado se disponen las letras, en tonos dorados, que designan el coro, con claros elementos de principios del siglo XVII. El sentido de que aparezca por duplicado, uno en el lado del Evangelio y otro en el lado de la Epístola, es para indicar el coro dominante cada semana. Posiblemente sobre cada uno de estos recuadros se situase una cortinilla de damasco rojo, de tal forma que el coro dominante o que iniciaba los cantos en salmodia debían de estar descubiertos, mientras que el coro opuesto debía presentarse oculto por la cortinilla¹⁶. Así todos sabían qué lado del coro iniciaba el canto y cuál era el que lo continuaba.

¹⁶ MARTÍN PRADAS, Antonio y OTERINO MARTÍN Verónica M^a. "El conjunto coral del convento de la Merced Calzada de Écija: Sillería de coro, tintinábulos y órgano". En *Actas de las VIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: 500 aniversario de la Fundación del Convento de Nuestra Señora de la Merced y la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad y Stmo. Cristo de la Exaltación en la Cruz de Écija*. Écija: Asociación de Amigos de Écija, 2010, p. 235.

2.- IGLESIA DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN. LAS GEMELAS.

La iglesia era de planta de cruz latina, de una nave con capillas laterales y crucero. En su conjunto estaba cubierta con bóveda de cañón con lunetos y cúpula de media naranja sobre pechinas en el crucero, todo ello con decoración pictórica y yeserías. El camarín de Nuestra Señora de la Merced se encontraba ubicado en el crucero, concretamente en el lado del Evangelio, decorado con profusión de yeserías barrocas, muy similar a otros camarines existentes en iglesias conventuales de la localidad.

La invasión francesa es sucedida por las desamortizaciones de 1820 y 1835, y como en otros casos, el amplio edificio se convirtió en casa de vecinos hacia 1851. La iglesia continuó abierta hasta el 8 de agosto de 1930. Tras las elecciones de febrero de 1936 sufrió el asalto de los marxistas y un incendio que provocó grandes pérdidas. Por estos años se le dio uso de almacén y alojamiento de familias pobres entre otros. En años posteriores el arcipreste de Écija y párroco de la iglesia de Santa María, D. Francisco Fernández Domínguez, previas las gestiones pertinentes, consiguió que se desmontase el altar y fuere trasladado a la citada iglesia parroquial de Santa María de la Asunción, colocándose en el lado del Evangelio del crucero, situando en su hornacina central la imagen de la Virgen del Pilar. Debido a las dimensiones del retablo, no fue colocado el ático. Este traslado no fue bien acogido por el párroco de la iglesia Mayor de Santa Cruz quien, aludiendo que el antiguo convento mercedario descalzo de la Concepción, estaba situado en su collación, elevó un escrito de protesta ante el Arzobispado Hispalense, en el que además exponía que si alguna iglesia debería albergar dicho altar, esa debía ser, por las razones expuestas, la de Santa Cruz (Lám. nº 20).

El arzobispado instruyó el correspondiente expediente y, a pesar de la oposición del Arcipreste y de un grupo de ecijanos que habían participado eficazmente en el traslado de dicho altar a la iglesia de Santa María, para evitar su destrucción, decretó se desmontase el mismo y que el altar fuera trasladado a la Parroquia Mayor de Santa Cruz. El traslado se realizó en 1950, siendo colocado delante del retablo mayor neoclásico que fue diseñado para esta iglesia. Para adaptarlo a su nueva ubicación fue necesario llevar a cabo una serie de modificaciones, colocándose en el camarín a Nuestra Señora del Socorro¹⁷.

El Ayuntamiento adquirió por subasta la iglesia en 1942 al Arzobispado Hispalense, *“con la única obligación de que, dado el valor artístico de su fachada u torres debía ser respetada, sea cual fuere el fin a que se destinara”*. Con posterioridad el Ayuntamiento cedió el inmueble al Ministerio de Educación y Ciencia para construir en él unas escuelas públicas¹⁸.

El 6 de julio de 1943 se vendió el convento construyéndose sobre su solar varios bloques de pisos. La iglesia, propiedad del ayuntamiento, fue demolida en 1946, y en su lugar se levantan diversas dependencias municipales¹⁹.

En 1981, la Corporación municipal consiguió que el Ministerio le devolviese el edificio, quien inició la ocupación de las aulas que poseía el inmueble con varias finalidades, como la Secretaría del Écija Balompié, Asociación Ornitológica, Agrupación Musical Ecijana, etc.²⁰

Gracias a la documentación fotográfica conservada en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla y de algunas fotografías conservadas en el Archivo de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción, podemos hacernos una idea del con-

¹⁷ FREIRE GÁLVEZ, Ramón. “Lo que se oculta detrás del altar mayor de la parroquia de Santa Cruz de Écija”. Octubre de 2014. <http://www.ciberecija.com/lo-que-se-oculta-detras-del-altar-mayor-de-la-parroquia-de-santa-cruz-de-ecija/> (Consulta realizada el 18 de noviembre de 2016).

¹⁸ MÉNDEZ VARO, Juan. “Nuevo destino para la iglesia de la Concepción”. En Écija. Feria y Fiestas. Écija: Canograf, Septiembre 1981, s/p.

¹⁹ RUIZ BARRERA, M^a Teresa. “Bienes inmuebles expoliados a la orden mercedaria en la provincia de Sevilla”. En La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España : Actas del Simposium 6/9-IX-2007. El Escorial : Ediciones Escorialenses, 2007, p. 206.

²⁰ MÉNDEZ VARO, Juan. “Nuevo destino para la iglesia... Ob. Cit., s/p.

junto de pinturas murales que se conservaban hasta 1950 en el interior de la iglesia de las Gemelas.

Las pinturas murales, al parecer, cubrían casi la totalidad del interior del templo, apareciendo nuevas pinturas al ser retirado el retablo mayor.

2.1.- Pinturas tras el retablo mayor y camarín.

El retablo mayor de la iglesia de este convento, fue trasladado en primera instancia a la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción, donde fue colocado en el crucero del lado del Evangelio. Al no caber en su totalidad solo se ubicaron los tres cuerpos principales, dejando el ático sin colocar. Unos años después, concretamente en 1950, el retablo fue trasladado a la iglesia de Santa Cruz en Jerusalén, adaptándolo al espacio del presbiterio como retablo mayor, tapando el retablo neoclásico original que tenía este templo. Así lo indican Hernández Díaz, Sancho Corbacho y Collantes de Terán en el catálogo publicado por la Diputación de Sevilla en estas fechas.

Al quitarse el retablo del presbiterio de la iglesia de la Purísima Concepción vulgo de las Gemelas, de religiosos Mercedarios Descalzos, aparecieron una serie de pinturas murales. Según los autores del catálogo "*quedó al descubierto la decoración pictórica del presbiterio, a base de columnas salomónicas*"²¹ (Lám. nº 21).

Al parecer y según las fotografías realizadas por José María González-Nandín y Paúl en 1943, el primer retablo que tubo esta iglesia fue a base de pinturas murales, colocando un pequeño retablo de estructura en la parte central donde se sitúa la embocadura del camarín propiamente dicho.

El conjunto del presbiterio se presenta flanqueado por dos grandes columnas salomónicas elevadas sobre pedestales acasetonados y marmoreados, rematadas por capiteles toscanos. Estas a su vez sostenían un entablamento con clara diferencia entre el arquitrabe, friso y cornisa. En el centro del friso, también marmoreado, se situaba dentro de una cartela el escudo de la Orden. Sobre este, la cornisa moldurada, estaba decorada con los mútulos de proporciones vigorosas, sobre la que descansaba un frontón triangular partido. Del centro emergen sobre sendas ménsulas, dos remates piramidales muy estilizados, que flanquean el ático, a modo de remate rectangular siendo curvo la parte superior. El remate se estructura por dos pares de pilastras cajeadas terminadas en cabezas de querubines que sostienen una pequeña cornisa en cuyo centro se inscribe el anagrama de María. El interior del ático aloja una pintura donde se representaba, intuimos, la aparición de la Virgen de la merced a San Pedro Nolasco.

La segunda parte, alojada por un arco carpanel que flanqueaban las grandes columnas salomónicas antes mencionadas, se estructura por medio de cenefas anchas con decoración de roleos, que se confunden con pilastras, que compartimentan el espacio en seis apartados divididos en dos plantas.

La inferior, consta de dos pinturas murales figurativas de clara influencia manierista, de gran tamaño que flanquean el vano del camarín. Éstas se insertan en vanos rectangulares rematados en medio punto. En el lado del Evangelio se representa una Santa sentada, que no identificamos ya que no es visible su atributo. En el lado opuesto un hombre de pie con lanza y casco, podría recordarnos a San Miguel o a San Rafael, ya que en el fondo se vislumbran unas alas.

La parte superior se estructura a base de tres tondos que se superponen a los tres inferiores. De ellos no podemos aportar información alguna ya que en la fotografía quedan en penumbra.

²¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Tirada especial del *Catálogo Arqueológico y Artístico de la... Ob. Cit.*, p. 182.

2.2.- Presbiterio

Los muros de ambos lados del presbiterio, estaban totalmente decorados. A cierta altura se situaba un balcón que sería utilizado para la asistencia a los oficios de los Padres enfermos.

Bajo el balcón del lado del Evangelio, y gracias a la existencia de una fotografía conservada en uno de los álbumes de Antonio Sancho Corbacho, podemos hacer una aproximación a las pinturas y a la iconografía que se desplegaba en esta zona.

Este panel rectangular se estructura en un recuadro central flanqueado por dos tondos circulares a cada lado. El tema central representa la escalera de Jacob, que solo se menciona una sola vez en la Biblia: Génesis 28,11-19²².

En los cuatro tondos se representaban figuras de santos. En el superior izquierdo a San Juan Evangelista con los brazos extendidos portando una cartela con la siguiente inscripción: MULIER AMICTA SOLE ET LUNA SUB PEDIBUS EIUS ET IN CAPITE EIUS CORONA STELLARUM A DUODECIM, Apocalipsis cap. XII.

En el opuesto San Mateo, que junto con su atributo, un ángel despliegan otro paño con la inscripción: DE QUA NATUS EST IESUS QUI VOCATUR CHRISTUS, Mathei cap. 1

Debajo en otro tondo se representa un rey con corona y togado de armiño, puede tratarse de San Luis Rey de Francia. Entre sus brazos porta una sábana en la que se lee: NONDUM ERAT ABISSI, ET, REGINA CONCEPTA ERAM, Prob. Cap. VIII.

En el lado opuesto se presenta otro rey aunque casi de perfil, al fondo se simula un compás por lo que podría tratarse del Rey Salomón, en cuyo paño muy borroso conseguimos leer:

ISTE TIE REGINA ADEUTRIS FUIS INVESTITUDE AURAT OTRE VIA DATA VARIE-TATE, ilegible la parte del capítulo y lugar de donde está sacada este texto (Lám. nº 22).

2.3.- Nave y capillas de la iglesia

El cuerpo de la iglesia también presentaba pinturas murales en determinados lugares, aunque pensamos que en casi la totalidad de sus paramentos, siempre según las escasas imágenes que poseemos.

La decoración pictórica, se centraba en las embocaduras de los tres vanos de medio punto que permitían el acceso de la nave central a las capillas laterales. Ésta se desplegaba, según la documentación fotográfica, en el intradós de los arcos, sobre ellos, en los gruesos pilares, en el sotocoro y frontal del mismo, etc. En estos espacios se aprecia el cambio del gusto deco-

²² SANTA Biblia. Reina-Valera, 1995.

“11. Y llegó a un cierto lugar, y durmió allí, porque ya el sol se había puesto; y tomó de las piedras de aquel paraje y puso a su cabecera, y se acostó en aquel lugar.

12. Y soñó: y he aquí una escalera que estaba apoyada en tierra, y su extremo tocaba en el cielo; y he aquí ángeles de Dios que subían y descendían por ella.

13. Y he aquí, Jehová estaba en lo alto de ella, el cual dijo: Yo soy Jehová, el Dios de Abraham tu padre, y el Dios de Isaac; la tierra en que estás acostado te la daré a ti y a tu descendencia.

14. Será tu descendencia como el polvo de la tierra, y te extenderás al occidente, al oriente, al norte y al sur; y todas las familias de la tierra serán benditas en ti y en tu simiente.

15. He aquí, yo estoy contigo, y te guardaré por dondequiera que fueres, y volveré a traerte a esta tierra; porque no te dejaré hasta que haya hecho lo que te he dicho.

16. Y despertó Jacob de su sueño, y dijo: Ciertamente Jehová está en este lugar, y yo no lo sabía.

17. Y tuvo miedo, y dijo: ¡Cuán terrible es este lugar! No es otra cosa que casa de Dios, y puerta del cielo.

18. Y se levantó Jacob de mañana, y tomó la piedra que había puesto de cabecera, y la alzó por señal, y derramó aceite encima de ella.

19. Y llamó el nombre de aquel lugar Bet-el, aunque Luz era el nombre de la ciudad primero”.

rativo ya que en esta ocasión hace acto de presencia la rocalla, elementos decorativos de la segunda mitad del siglo XVIII. La decoración se centra en rocallas, veneras, roleos vegetales, etc.

3.- IGLESIA DE SAN ANTONIO DE PADUA. SAN FRANCISCO.

La Iglesia en su origen era de estilo gótico-mudéjar del cual se conservan algunos elementos aunque enmascarados por las sucesivas transformaciones.

La planta de la iglesia es de cruz latina con tres naves y crucero. La nave central se cubre con bóveda de cañón con lunetos, las laterales con bóveda de aristas y el presbiterio por media naranja sobre pechinas. De la primitiva fábrica se conserva en el crucero la bóveda sexpartita y en los brazos laterales bóvedas estrelladas, así como la portada de ingreso desde el atrio, aunque muy transformada.

En el siglo XVIII se reforma el conjunto y se realiza la construcción de una serie de capillas que se adosan a la fábrica, como la capilla de la Virgen de los Dolores, la de la Venerable Orden Tercera y la de la Oración en el Huerto, ésta última en el compás. Además de la iglesia, el convento contaba con todos los elementos característicos de este tipo de edificios, de los que destacaban tres claustros con capillas, jardines y huertas. La sala del Capítulo o el refectorio, estaba cubierta por bóveda de cañón con lunetos, fue reutilizada como vestíbulo del Cinema Cabrera, hoy día desaparecido tras ser derribado por inminente ruina²³.

La Orden franciscana, debido a su carácter mendicante, siempre estuvo abierta a albergar dentro de los claustros, patios y compases de sus conventos, la construcción de capillas de particulares y hermandades, beneficiándose de la institución de dotaciones y memorias de misas que ellos mismos regían, algunas de las cuales llegaron a poseer enterramientos propios²⁴.

En el compás existen en la actualidad tres capillas, siendo la más importante la que poseía la extinguida Hermandad de la Vera Cruz, de una espaciosa nave con tres retablos, sacristía y espadaña.

Frente a la capilla anterior se sitúa la de Nuestro Padre Jesús de los Milagros, cerrada por una reja de hierro forjado situándose al fondo un retablo que aloja un lienzo que representa a Jesús con la Cruz a cuestas con la advocación antes mencionada.

La tercera capilla dedicada a Nuestro Divino Salvador, se encuentra ubicada junto a la puerta principal.

Tras la desamortización pasó por diversas vicisitudes, siendo entregada la iglesia y algunas dependencias a los Padres Paules en 1906, donde permanecieron hasta finales del siglo XX.

Precisamente tras la marcha de los Padres Paules, se llevó a cabo la intervención en el tejado de la nave de la iglesia, cambiándose la teja plana por la teja árabe. Durante estos trabajos aparecieron una serie de inscripciones de carácter gótico, realizadas en negro sobre fondo lechoso. Son trozos aislados que se han conservado entre las bóvedas de las naves laterales y la cubierta, concretamente en el muro de la nave del Evangelio y de la Epístola. Parecen pertenecer a un friso que recorría el interior de la nave²⁵.

²³ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C05/imagenes/0505ConventodeSanAntoniodPadua/masInfo.html> (Consulta realizada el 17 de noviembre de 2016).

²⁴ MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada. *Manifestaciones de la religiosidad...* Ob. Cit., p. 34.

²⁵ Información cedida por el Arquitecto, Don Fernando Beviá González.

3.1.- Restauración del templo

Gracias a los datos proporcionados por Fernando Beviá González, sabemos que la obra de restauración de la iglesia se realizó en tres fases (Lám. nº 23):

Primera.- Promotor: Arzobispado de Sevilla. Arquitecto: José Delgado Herrera. Constructor: Diego Cadenas.

Se restauraron las cubiertas del crucero y de la nave principal, sustituyéndose las primitivas armaduras por estructuras metálicas sobre zuncho de hormigón y la teja plana por teja árabe.

Segunda.- Varias actuaciones en el interior. Promotor: comunidad de Feligreses. Jesús García Carrillo.

Ejecución de los soportes o pilares de ladrillo de la nave principal, que se encontraban disgregados, por otros nuevos, previa consolidación de los cimientos y apeo del templo. En esta fase se realizan la pintura interior y los pavimentos.

Tercera.- Fachadas y galería mirador. Promotor: Ayuntamiento de Écija, con subvención de la Consejería de Turismo. Arquitecto: Fernando Beviá. Constructora: IMESAPI.

Reconstrucción de la galería-mirador.

La restauración de las pinturas murales del presbiterio fue llevada a cabo por el pintor local D. Francisco Núñez.

3.2.- Marmoreados de las naves de la iglesia y pinturas de la bóveda del crucero

Hasta la restauración llevada a cabo a principios del siglo XXI, las naves de la iglesia presentaban una decoración de claros aires neoclásicos. Esta decoración, realizada a base de imitación de mármoles en tono gris con veteados negros y blancos, simulaba sillares perfectamente cortados, distribuyéndose por los pilares, paramentos, así como por las bóvedas de las tres naves. La decoración se completaba con dos grandes tapices colocados a ambos lados del presbiterio, sobre la sillería de coro, y por papel pintado cubriendo las pilastras de los pilares de la nave central y las frontales del crucero que flanquean el gran arco que da acceso al presbiterio (Lám. nº 24).

Además, existía otra decoración anterior que afortunadamente se ha conservado. Nos referimos a las cartelas que decoran la bóveda gótica del crucero. En ella se sitúan ocho cartelas con los atributos de la pasión donde se representan:

- Columna
- Escalera
- Corona de espinas
- Lanza y esponja
- Cáliz
- Martillo y tenazas
- Los tres clavos
- Instrumentos de azotes

En los cuatro nervios góticos principales se inserta un escudo que alterna la inscripción IHS y el anagrama de María (la M con la A superpuesta).

Estas cartelas pueden fecharse en torno a 1630, relacionándolas algunos autores con la intervención de Doña Juana de Mendoza quien, junto a su hijo don Federico Manrique, en

su testamento, “donaron los techos de la capilla mayor y sus armas, el retablo, los azulejos, etc.”²⁶.

El siglo XVIII fue muy importante para este templo ya que cambió su fisonomía interna y externa. Se construye de nuevo la capilla mayor, que se cubre con bóveda de media naranja sobre pechinas. La decoración se sitúa en un tondo ovalado, enmarcado por una moldura con orejetas que se adapta al espacio cóncavo de la pechina. Son elementos relacionados con la orden de San Francisco:

- Un gran corazón en llamas sobre el que se representa un crucificado. El conjunto se rodea por una filacteria en la que se lee: CHARITAS JESUCHRISTI URCET NOS
- La figura de Jesús de pie sobre una roca rodeado de una filacteria similar a la anterior aunque con distinta leyenda: EVANGELIZARE PAUPERIBUS MISIT ME

Estas dos pinturas, parece por su factura de mala calidad, que han sido realizadas en la primera mitad del siglo XX.

- Sobre el retablo, en el lado del Evangelio, aparece uno de los emblemas de la orden, dos brazos cruzados y clavados en una cruz.
- En el lado opuesto se representa un libro cerrado con una vara de azucenas blancas apoyado sobre él. Puede tratarse de un atributo de San Antonio de Padua, que es quien está dedicada esta iglesia.

Estas dos pinturas parece que son más antiguas y podríamos fecharlas a mediados del siglo XVIII.

3.3.- Capilla de la Venerable Orden tercera

En la bóveda se lee la siguiente inscripción: “A GLORIA DEL ALTÍSIMO Y CULTO DE NUESTRO SEÑOR SERÁFICO PADRE SAN FRANCISCO LABRÓ ESTA CAPILLA ..., VENERABLE ORDEN TERCERA. SE COMENZÓ EL DÍA 9 DE MAYO DE 1791 Y SE ACABÓ EN JUNIO 93”²⁷.

3.4.- Bóveda de la capilla de la Virgen de los Dolores

Esta capilla fue realizada dentro de las reformas que se llevan a cabo en el edificio en el siglo XVIII. Cuenta con una bóveda ovalada sobre pechinas, ricamente decorada con yeserías a modo de estípites moldurados perfilados en negro y azul. El friso se decora con una serie de serafines policromados, elemento que se repite al final de cada estípite lira que decora el interior de la cúpula. Las pechinas simulan trompas aveneradas, presentando cada una de ellas en el centro un frontón curvo partido que aloja un tondo tetralobulado, ambos perfilados en dorado, negro y azul, en cuyo centro se representan entre rocallas pintadas en negro:

- Corona de espinas con tres clavos sobre ella
- Una cruz con cantoneras y rayos que salen de sus ángulos que se asienta sobre una gran nube
- Columna sobre la que se cruzan una lanza y cilicios
- Tenazas cruzadas con un martillo

²⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Tirada especial del *Catálogo Arqueológico y Artístico de la...* Ob. Cit., p. 167, Nota 391, p. 314.

²⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Tirada especial del *Catálogo Arqueológico y Artístico de la...* Ob. Cit., p. 169.

Según Hernández Días y sus colaboradores el retablo de la Virgen de los Dolores procede de la Iglesia de la Victoria, siendo trasladado a este templo tras la desamortización. El remate curvo del retablo se encuentra policromado por su parte trasera, justo la que da al interior de la capilla. Posiblemente sería una actuación llevada a cabo tras el traslado ya que iba a ser visto también desde esta parte. Las pinturas se reducen a elementos geométricos circulares entre bandas, todo ello en tonos lechosos y los tondos en gris, siguiendo la decoración de marmoreados que tuvo la iglesia en sus paramentos hasta la reciente intervención.

3.5.- Remates retablo Oración en el Huerto y de San Vicente Paúl

Ambos retablos colaterales pueden fecharse dentro del siglo XVIII y se encuentran situados la parte frontal del crucero. Respecto a su policromía se presentan en tonos lechosos con algunos elementos dorados y otros perfilados en oro.

Lo más interesante son las partes que enmarcan el ático de estos retablos que se encuentran pintados en el paramento. El de la Oración en el Huerto muestra un marmoreado que imita sillares lechosos y grisáceos, todo enmarcado por un arco moldurado de medio punto en gris más oscuro, que simula los nervios de una bóveda y que cierra el conjunto por su parte más alta. El interior de la hornacina del ático, muestra un marmoreado en verde, blanco y lechoso con imitación de sillares que forman un medio punto.

Respecto al de San Vicente Paúl, solo el interior de la hornacina presenta pinturas murales similares al descrito anteriormente.

El retablo de la Oración en el Huerto ha sido modificado recientemente cambiándose su titular por el Cristo de la Vera Cruz.

3.6.- Pinturas del Presbiterio

Para analizar las pinturas del presbiterio vamos a transcribir la información contenida sobre ellas en el artículo de Jesús Aguilar.

“En los paramentos laterales del presbiterio, bajo una bóveda semiesférica que reposa sobre pechinas, flanqueando el retablo mayor de hacia 1730, ejecutan su obra pictórica. En ambos muros se representa como tema principal las apariciones de la Virgen Milagrosa a Santa Catalina de Labouré. Recoge el mensaje encomendado por la Madre de Dios, en 1830, a esta religiosa de la Hijas de la Caridad de San Vicente Paúl, de acuñar una medalla conforme al modelo de su visión. Cada una de las composiciones se puede subdividir a su vez, en dos registros. En el superior se plasma una serie de ángeles, en contrastadas poses, que portan los símbolos de la Letanía Lauretana y en el inferior aparecen las citadas apariciones.

Para la ejecución de las zonas altas a los artistas se les dio libertad interpretativa. Por ello, las imágenes están pintadas al gusto de la época. Estos seres alados son modelos que evocan al estilo inspirado en la obra del onubense Vázquez Díaz, en el monasterio de La Rábida, donde dicho pintor entre 1929-1930 realizó mediante la técnica del fresco “su poema plástico del descubrimiento”.

Ambas ejecuciones se caracterizan por intentar arquitectonizar la pintura. Esto lo podemos apreciar en el sentido aristado de los pliegues, en los grandes planos, en el tratamiento de las telas que cubren por completo sus celestiales anatomías, con esas formas cúbicas y en la paleta pobre de color donde predominan los tonos tierra. Además los rostros con grandes ojos se basan en modelos bizantinos que nos recuerda a la pintura icónica, (Lám. nº 25 y 26).

Curiosamente, todo este conjunto de ángeles se rodea de una serie de estrellas áureas de ocho puntas, y de un gran número de golondrinas, que anuncian la Resurrección de Cristo.

En la plasmación de las apariciones marianas se dio un aspecto menos novedoso que en la zona anterior, con el fin de que las efigies fueran más cercanas e inteligibles para el fiel que las observe.

Analizando la parte derecha, vemos como en la zona superior se disponen seis de estos seres alados, ya sean genuflexos, sedente, de frente o de tres cuartos, sosteniendo entre sus manos una carabela, símbolo de la iglesia, un cedro del Líbano, un cáliz, una filacteria con la inscripción "ROGAD POR NOSOTROS QUE RECURRIMOS A VOS", que se recoge en el reverso de la medalla milagrosa; y por último bajo un arco que apea sobre columnas de orden jónico otro de esos personajes celestes muestra al espectador el reverso de la citada medalla. En ella aparece la letra M coronada por una luz y debajo del monograma, dos corazones; el primero coronado de espinas, y el segundo traspasado por una espada. Todo rodeado de doce brillantes estrellas.

Bajo estas representaciones del flanco derecho se encuentra la escena en que la Madre de Dios se presenta ante la novicia, la cual se arrodilla ante ella, en actitud orante y en arrobada contemplación. Es una glorificación de la Virgen que se sitúa a un nivel superior, con indumentaria concepcionista, viste túnica blanca y manto celeste con fimbrias doradas y velo de encaje blanco. Entre sus manos porta el globo terrestre potenciado con la luz, símbolo de la Redención. Su figura resplandeciente queda rodeada por ráfagas doradas de rayos agudos. Este atributo iconográfico hace referencia a la mujer apocalíptica, vestida de sol. Bajo sus plantas aparece el dragón con la manzana en la boca, como representación del mal aplastado por María, segunda Eva.

En cuanto al lado frontero debemos comentar que, en lo alto, los seres alados anteriormente descritos, de nuevo en diferentes poses, sostienen en sus manos otros tantos signos de la Letanía Lauretana: la rosa, la azucena, la palma, la torre de marfil, el arca de la alianza y una cinta con la inscripción: "OH MARÍA SIN PECADO CONCEBIDO", la cual se advierte en el anverso de la medalla Milagrosa.

En la parte baja, la visión es mística. La Virgen, sentada, mantiene una conversación, a través de la mirada, con Santa Catalina, la cual está arrodillada y descansa sus brazos en el regazo de la Madre de Dios. Ambas visten igual que en anterior paramento. Parecen estar cobijadas bajo una estructura cubierta por bóveda de arista. Junto a ella, se sitúa un candelabro de tres velas y un jarrón con azucenas que hablan de la virginidad y pureza de María. La blancura de esta flor y la dulzura de su perfume simboliza a la Virgen, y especialmente a la Inmaculada Concepción. Este último sentido se funda en el Cantar de los Cantares: "Yo soy la flor del campo y el lirio de los valles". Al fondo, tras la figura infantil de un monaguillo, que representa al ángel que avisó a la Santa de su encuentro con la Milagrosa, se despliega un cortinaje que se descorre dejando entrever una cruz.

Para ultimar el presente estudio, debemos puntualizar que esta obra pictórica, en cuya realización se invirtieron unos ocho meses, están realizadas por medio de la técnica del fresco. Afortunadamente estas pinturas conservan la inscripción latina que facilita la autoría y datación de los mismos así como el nombre del párroco de la iglesia: "RECTORE HUSUS AECCLESIAE, RVDO D. NICANORE, ABAD SUPERIOR SACERDOTUM, CONGREGATIONIS MISSIONIS; DOMUS ASTIGITANA, RICHARDUS COMASD HISPALENSIS ET JOAQUIM OJEDA ASTIGITTANUS PINXERUT HAS AEDES ANNO MCMLVIII" (SIENDO RECTOR DE ESTA IGLESIA WL RVDO. D. NICANORE, ABAD SUPERIOR DE LOS SACERDOTES DE LA CONGREGACIÓN DE LA MISIÓN. LOS VECINOS DE ESTA CIUDAD RICARDO COMAS, HISPALENSE Y JOAQUÍN OJEDA, ASTIGITANO PINTARON ESTA IGLESIA EN EL AÑO MCMLVIII". En la actualidad se encuentran un poco deterioradas debido a la humedad del paramento"²⁸.

En 2009, según figura en una inscripción en un libro que aparece abierto en el suelo, junto a Santa Catalina de Labouré, estas pinturas fueron restauradas por el pintor local Don Francisco Nuñez, (Lám. nº 27).

²⁸ AGUILAR DÍAZ, Jesús. "Las pinturas murales de Joaquín Ojeda y Ricardo... Ob. Cit., p. 99-100.

3.7.- Capilla de la Vera Cruz

En esta capilla, de planta rectangular, de una sola nave, arco triunfal y cúpula fingida en el presbiterio, las pinturas las encontramos en la falsa cúpula.

Al parecer la estructura estaba pensada para dotar al edificio de una cúpula con media naranja encamionada, pero tal vez y debido a los problemas económicos o a su derrumbe por algún tipo de movimiento sísmico o cualquier otra causa, nunca se construyó o se volvió a reconstruir.

Lo cierto es que el espacio central de la cúpula está cubierto por grandes tabloncillos alineados en cuadrado que simulan el espacio que falta gracias a la utilización de la pintura, creando a través de un trampantojo con arquitectura fingida perspectiva e ilusionismo (Lám. nº 28).

El espacio decorado es de planta octogonal, siendo los lados más cortos los que hay sobre las falsas pechinas. Sobre estas arrancan remates de arquitecturas fingidas, unidos mediante "eses" y mensulones, que sirven de soportes a tres jarrones, el central más grande y decorado y repleto de flores y hojas, mientras que los otros dos no contienen vegetación alguna. Este esquema se repite en los cuatro ángulos de las pechinas, con la salvedad de que en las dos que lindan con el retablo solo se presentan dos jarrones. En los espacios restantes se despliega una gran rocalla, decorada con dos grupos de frutos, flores y hojarasca, en cuyo centro se representan elementos alusivos a la Hermandad a la que pertenecía esta capilla. Comenzando por el lado de la Epístola encontramos la Santa Cruz de Jerusalén, en el lado de la nave, aparece una cruz arbórea con los tres clavos, en representación a la Santa y Vera Cruz, y en tercer lugar uno de los emblemas de la Orden de San Francisco, una cruz con dos brazos, uno el de Cristo y otro el de San Francisco de Asís (Lám. nº 29).

La rocalla que aparece en el lado del retablo mayor, se presenta abierta con decoración de granadas y naranjas, siendo utilizada a modo de remate del frontón triangular del ático del retablo.

El centro de la composición cuenta con una piña decorativa, con roleos vegetales y frutos en el centro. Esta decoración es circular y se encuentra rodeada de dos cenefas pintadas una en tonos ocres de roleos que simulan a veces rocallas y otra similar pero con elementos más pequeños pintados en azul.

El despliegue pictórico se realiza sobre fondo blanco, utilizando una baja gama de colores, entre los que destacan los ocres, azules, naranjas, rojos y verdes.

Esta capilla ha sido restaurada hace unos años, llevándose a cabo la intervención en los tejados y muros perimetrales. Recordemos que durante estos trabajos se reconstruyó el mirador que existía sobre la puerta de acceso de la Plaza Mayor.

3.8.- Capilla de la Oración en el Huerto o de Nuestro Divino Salvador

Esta capilla está dedicada a la advocación de Nuestro Divino Salvador, se encuentra situada en el compás de entrada a la iglesia, junto a la puerta principal que da a la Plaza Mayor.

Es de planta rectangular, simulando su alzado un arco cuadrifonte coronado por cúpula sobre pechinas y cerrada al frente por una reja de forja. La decoración se realiza a base de yeserías que simulan elementos vegetales, situados en la clave de los arcos, pechinas y piña central de la cúpula. Ésta se divide en ocho casetones en los que se representan, pintados al fresco, los siete arcángeles, tocados con coronas de flores caminando sobre nubes, en los que destaca el color casi negro de su piel²⁹.

²⁹ *Ibíd.*, p. 36.

Desde el punto de vista iconográfico aparecen pintados ocho, en vez de siete arcángeles, respondiendo el octavo, bien a una repetición con cambio de atributo de uno de los siete anteriores, bien a la necesidad de ocupar el octavo casetón acudiendo a la invención de un nuevo arcángel, o bien a la inclusión del ángel de la guarda como nueva devoción que surge en época contemporánea a los anteriores³⁰.

La devoción a los arcángeles se remonta a 1516. En una iglesia de Palermo consagrada a San Ángel, mártir de la Orden de las Carmelitas, se encontró bajo el enlucido un curioso fresco que representaba siete arcángeles. Tres de ellos eran honrados por la iglesia desde tiempo atrás: Miguel, Gabriel y Rafael; pero cuatro llevaban misteriosos nombres, desconocidos por los fieles; se llamaban: Uriel, Jehudiel, Baraquiél, Seatiel. La inscripción llamaba a Migel Victoriosus, a Gabriel Nuncius, a Rafael Medicus, a Baraquiél Adjutor, a Jehudiel Remunerator, a Uriel Fortis Socius, a Seatiel Orator. Unos atributos, algunos extraños, les caracterizaban: Miguel pisoteando a Satán, llevaba una palma y un estandarte blanco con una cruz roja; Gabriel mostraba una linterna encendida y un espejo de jaspe sembrado de manchas rojas; Rafael tenía una píxide y daba la mano al joven, Todías que llevaba un pez; Baraquiél llevaba rosas blancas en un pliegue de su manto; Jehudiel tenía en una mano una corona de oro, en la otra un látigo del que colgaban tres cuerdas negras; Uriel blandía una espada desenvainada mientras que una flama surgía delante de sus pies; Seatiel, en fin, con las manos juntas sobre su pecho, parecía rezar..., esta nueva advocación se extendió por todo el ámbito cristiano y fue aprovechada por el movimiento de la Contrarreforma³¹, (Lám. nº 30).

Debido al mal estado de conservación que presentaba en su conjunto, fue intervenida dentro del proceso de restauración al que fue sometido el templo. Los trabajos se encargaron a la restauradora María del Valle Rodríguez Lucena, iniciándose la labor el 7 de julio de 2012, finalizando el 1 de agosto del mismo año.

En esta intervención se llevó a cabo la restauración de la pintura figurativa de los arcángeles del interior de la cúpula así como las pinturas representativas de San Francisco de Asís existentes en las pechinas.

Estos trabajos han puesto de manifiesto que las pinturas se realizaron en el segundo tercio del siglo XVIII, y que están realizadas con dos técnicas pictóricas diferentes, por un lado pintura al temple y por otra pintura al óleo.

En el estudio iconológico e iconográfico que realizó la restauradora, pone de manifiesto que en la representación se disponen ocho arcángeles, cada uno con su atributo que lo identifica. Disponiéndose en las pechinas pasajes de la vida de San Francisco de Asís.

Respecto a los arcángeles identifica a:

- San Rafael, que se representa con un pez, alas, corona de flores con una cruz en la parte central.
- San Miguel, se le representa con una espada, con alas y coronado de igual forma al anterior.
- San Gabriel, lleva una vara de lirios en su mano derecha, con tres pétalos cada uno que simbolizan la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo, además lleva alas y coronado como los anteriores.
- San Jehudiel, porta un látigo en su mano derecha, con alas y está coronado de flores con cruz en su parte central.
- San Zadkiel, porta un cetro o rayo en la mano, con alas y coronado de igual forma que los anteriores.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ MÂLE, Emile. *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid, 1985, p. 262 y ss.

- San Uriel, porta varias espigas en su mano derecha, con alas y coronado con flores y cruz al centro.
- San Barachiel, se le representa portando un cesto de frutas, flores o pan, simbolizando el fruto de la vocación cumplida, va con alas y coronado como los antecesores.
- San Samuel, se le representa con la mano en el pecho, en este caso mantiene una llave en su mano, además de estar alado y coronado.

Respecto a las pechinas, se han descubierto escenas franciscanas, algunas de las cuales, debido al mal estado de conservación que presentaban, ha sido casi imposible profundizar más:

- Padre de la iglesia: Al parecer un personaje vestido con el capelo de cardenal rojo y túnica, lleva en su mano una iglesia y una cruz.
- San Francisco de Asís?: Se presenta la figura de un hombre con el hábito franciscano que sostiene un estandarte con una cruz en el centro.
- San Francisco entre la Inmaculada y el Diablo.
- Victoria o batalla del Salado. San Francisco, coronado de flores por dos angelotes. Éste se representa con una cruz en una mano y un estandarte rojo en la otra, en cuyo interior se inscribe el anagrama de Jesús Hombre Salvador (JHS). Además a la izquierda aparece un castillo, un joven con sombrero y a la derecha tiendas de campaña debajo de las cuales se representa otro joven con rasgos musulmanes³².

4.- IGLESIA DE LA DIVINA PASTORA. CAPUCHINOS.

La iglesia, de planta de cruz latina está formada por una nave con capillas laterales y crucero. La nave central se cubre con bóveda de cañón con lunetos y bóvedas de aristas en las capillas, y el crucero con media naranja sobre pechinas.

Perteneció a los Padres Capuchinos hasta la exclaustación, siendo cedido en 1924 a la Comunidad de las Hermanas de la Cruz³³.

Gracias a las fotografías que se realizaron para el catálogo tenemos constancia de cómo se encontraban decorados los paramentos del interior de este templo (Lám. nº 31).

En este caso no contamos con pinturas murales, al menos no las hemos encontrado, pero sí con una decoración de marmoreados en tonos grises que se centra en el intradós de los arcos del crucero y capillas laterales, así como en los paramentos del crucero y nave.

La disposición de este marmoreado se distribuye en la conformación de sillares rectangulares que se presentan esgrafiados en el paramento, por lo que aporta una sensación más real de lo que es el sillar marmóreo.

Esta decoración, muy de finales del siglo XIX y principios del XX, debió de desaparecer en una de las intervenciones a las que ha sido sometido el templo en la segunda mitad del pasado siglo (Lám. nº 32).

³² RODRÍGUEZ LUCENA, M^a del Valle. Memoria de restauración. Capilla de San Francisco. S/p.

³³ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C05/imagenes/0501ConventodelaDivinaPastora/masInfo.html> (Consulta realizada el 6 de noviembre de 2016).

5.- IGLESIA DE LA LIMPIA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA. LOS DESCALZOS.

La iglesia es de planta de cruz latina de una sola nave, con crucero, capillas laterales entre los contrafuertes comunicadas entre sí, coro alto a los pies y presbiterio con testero plano, tras el que se encuentra la sacristía. La única nave se cubre con bóveda de cañón con lunetos y cúpula de media naranja sobre pechinas en el crucero. La iglesia fue inaugurada en 1614, siendo totalmente transformada a lo largo del siglo XVIII cuando se le añadió la rica decoración de yeserías y pinturas murales, que dotan al conjunto de gran singularidad.

Debido a la gran importancia que tiene este edificio dentro del Barroco andaluz, fue seleccionado por la Consejería de Cultura para que formase parte del Proyecto Andalucía Barroca 2007, en el ámbito de restauración de inmuebles. El proyecto de rehabilitación y la dirección de los trabajos han corrido a cargo del arquitecto Fernando Mendoza Castells, durante el periodo comprendido entre 2006 y 2009.

Las obras incluyeron una actividad arqueológica preventiva, la mejora del terreno de cimentación y atado de muros, la intervención sobre la estructura del inmueble, restauración de cubiertas y espadaña, cosido de lesiones, sustitución de solerías y restauración igualmente de carpinterías y cerrajerías. También se ha llevado a cabo la fijación de toda la decoración parietal sobre muros y bóvedas, así como los elementos decorativos de yeso y pintura mural, la consolidación de la portada, reforma de la instalación eléctrica, contra incendios e instalación de iluminación interior y exterior, restauración de retablos y de todos los bienes muebles del templo. Igualmente, se ha restaurado el órgano de la iglesia, a cargo del experto Gerhard Grenzing, uno de los más prestigiosos organeros del mundo³⁴.

Los paramentos interiores del templo se encuentran decorados con gran profusión de yeserías y pinturas murales. En líneas generales la iconografía se encuentra relacionada directamente con la representación de santos carmelitas, acompañados de anagramas de la orden. Éstos se insertan en un repertorio de formas mixtilíneas en el que se mezcla la decoración de placas recortadas, elementos vegetales, rocallas y figuras antropomorfas. Este programa decorativo se realizó en la década de 1760-1770.

Según el padre Juan Dobado, la iconografía rococó que se representa en el interior del templo responde al programa que ideó fray Domingo de Jesús María. Este programa responde a la formación del carmelita descalzo, centrándose en la penitencia, estudio y alabanza.

“al entrar en el templo el joven estudiante que aspiraba a ser un buen carmelita descalzo aprendía los principales modelos para su propia vida. Veremos en primer lugar los aspectos de Penitencia y el Estudio.

De este modo, en las pilastras de la nave central se disponen cuatro modelos principales para el descalzo. En las dos primeras pilastras de la nave, comenzando por las que sostienen el arco que da paso a la cúpula nos encontramos a San Pablo y Santa María Magdalena, dos santos predilectos de Santa Teresa de Jesús...

Sobre el tornavoz del púlpito, en la primera pilastra del lado del Evangelio, desde el crucero se encuentra la cartela dedicada a San Pablo, donde puede leerse: OPUS FAC EVANGELISTAE, MINISTERIUM TUUM IMPLES. S. PAUL. APOS.PRAED. VERIT. En el libro abierto aparece la cita de donde se ha tomado: 2 AD Tim Cap 4. Concretamente de la segunda carta a Timoteo, en el capítulo 4, versículo 5, puede leerse el texto de la filacteria: “Haz obra de evangelista, desempeña cumplidamente tu ministerio”. En un fondo de arquitectura destaca la figura enérgica del apóstol, levantando su brazo derecho y señalando la inscripción aludida. Mientras con la otra mano porta una antorcha con ña que prender el mundo, ayudado por el soplo de la paloma del Espíritu, en este deseo paulino de hacer llegar todos los mensajes de Cristo. Por tanto, esta primera pilastra enseña al futuro carmelita ese ardiente deseo de evangelizar, de propagar el Evangelio de Jesús.

³⁴ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C05/imagenes/0510IglesiadelaLimpiaConcepcion/masInfo.html> (Consulta realizada el 6 de noviembre de 2016).

Enfrente se encuentra la cartela con la figura de Santa María Magdalena, con su amplia cabellera rubia, sosteniendo el libro, la cruz y la calavera, signos de su conversión y retiro al desierto, a la vida contemplativa tras encontrarse con Cristo. En la filacteria puede leerse: QUONIAM DILEXIT MULTUM. Está tomado del evangelista Lucas, capítulo 7, versículo 47, cuando relata la unción en casa de Simón, Jesús le perdona sus pecados “porque amó mucho”...

Las dos siguientes pilastras, las primeras que se aprecian al entrar en el templo, están dedicadas a la Virgen María y al profeta Elías, modelo e inspirador de la Orden respectivamente. En el lado de la Epístola, aparece la figura poderosa del profeta Elías, dentro de una fuente que alude claramente a la Fuente de Elías en el Monte Carmelo, lugar donde nace la Orden, en la filacteria puede leerse: FONS PATRIS E MATRIS FONTE UT VIVAT BIBIT IN MONTE. Este Texto significa: “La fuente del padre (Elías) procede de la fuente de la Madre (María) para que viva en el monte y beba (de esa fuente)”...

La figura de la Madre Inmaculada del Carmen se reserva para la pilastra de enfrente, en clara referencia al significado Fontal de María para la Orden. La inscripción del texto dice: AVE VIRGO SINGULARIS, FONS CARMELI SALUTARIS, que significa: “Salve, Virgen singular, Fuente de salvación del Carmelo”...

Entre las pilastras de la nave central, sobre los arcos de las capillas laterales, se disponen una serie de tarjas de rocallas con pinturas que albergan los modelos de sabiduría teológica para los estudiantes: Santos Padres y Doctores de la Iglesia, cada uno fácilmente identificado por la filacteria que rodea cada cartela:

Lado del Evangelio

- Santa Teresa de Jesús
- San Agustín
- San Jerónimo
- Santo Tomás de Aquino

Lado de la Epístola

- San Juan de la Cruz
- San Gregorio
- San Ambrosio
- San Juan Crisóstomo

Se representan de este modo los ejemplos más sobresalientes del saber cristiano como modelos para los estudiantes descalzos, figurando los cuatro Padres de la Iglesia Latina... (Lám. nº 33).

No se ha conservado toda la decoración floral y vegetal del intradós de los arcos, ni la zona inferior decorada a modo de zócalo imitando marmorizados...

La importancia de la oración personal desde la figura de San Juan de la Cruz se completa con la alabanza del Oficio Divino que tiene su lugar central en el monumental órgano rococó, en cuya tribuna se halla uno de los conjuntos más bellos del templo, la bellísima pintura de la cantoría de ángeles que interpretan instrumentos musicales acordes a la letra del salmo que están cantando...³⁵.

Del conjunto de pinturas destaca el frontal del sotocoro, donde se despliega un conjunto de ángeles mancebos y angelotes tocando instrumentos musicales, libros y partituras, mientras otros portan una filacteria con una inscripción del Salmo 150: LAUDATE EUM IN SONO TUBAE. LAUDATE EUM IN PSALTERIO, ET CITHARA. LAUDATE EUM IN TIMPANO, ET CHORO. LAUDATE EUM IN CORDIS ET ORGANO. LAUDATE EUM IN CIMBALIS BENE ONANTIBUS. LAUDATE EUM IN CIMBALIS IUBILATIONIS. OMNIS SPIRITUS LUDET DOMINUS D. PS 150. Es el salmo que la liturgia reza en Laudes de la mañana del domingo: “Alabadlo tocando trompetas, alabadlo con arpas y cítaras, alabadlo con tambores y danzas, alabadlo con trompas y flautas, alabadlo con platillos sonoros, alabadlo con platillos vibrantes. Todo ser que alienta alabe al Señor”. El conjunto se presenta enmarcado por rocallas y una serie de molduras más abundantes en la parte superior de la composición. (Lám. nº 34).

³⁵ DOBADO FERNÁNDEZ, Juan. “La Orden carmelita y el programa iconográfico del templo”. En Los Descalzos de Écija. Un edificio recuperado. Patrimonio histórico y restauración de la iglesia de los Carmelitas Descalzos. Bilbao : Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2011, p. 142-148 (DVD).

Este conjunto es muy similar a la decoración que se despliega en el muro de la capilla del crucero del lado del Evangelio. En este espacio se recogen una serie de angelotes portando racimos de uvas, espigas de trigo, cintas, flores, rocallas y lazos, decorando las pilastras, el intradós y bóveda. (Lám. nº 35).

Por último la decoración del sotocoro, las capillas laterales, las pilastras, los intradoses de los arcos de las entradas a las capillas laterales, los marcos, etc. se decoran a base de una cenefa, de grutescos, candelieri, hojarasca, roleos vegetales, querubines, rocallas³⁶, etc.

En la sacristía, de planta rectangular y cubierta por bóveda de cañón con lunetos de medio punto, se conservan una serie de pinturas murales.

“El programa, que nos ha llegado incompleto, se desarrolla en los lunetos de la bóveda y medallones dispuestos a ambos lados de la puerta principal de acceso.

Se disponen los santos arrodillados, en actitud de oración, que se adapta mejor al espacio reducido de la pintura e indican el recogimiento que ha de tener el sacerdote que se prepara para celebrar los misterios de la fe cristiana en el sacramento de la Eucaristía. Las pinturas van emparejadas de tal manera, que cada santo tiene un complemento en un ángel que le ofrece, sobre una bandeja, su atributo o símbolo que le identifica, habiéndose perdido alguno, como en el caso de San Francisco, único santo que no pertenece a la Orden. Los atributos no están escogidos al azar, ni tampoco los santos, todos ellos forman parte de la Pasión de Cristo, con lo que la idea general es la identificación con la muerte de Cristo en el sacramento que se va a celebrar y en la propia vida carmelita. Se completaba el conjunto con la imagen del Crucificado de la Salud que presidía y que no se ha conservado.

Los santos representados son los siguientes:

- San Juan de la Cruz
- San Ángel de Sicilia
- San Alberto de Trapani
- San Brocardo?
- San Juan Bautista y Santa María Magdalena de Pazzi
- San Francisco de Asís³⁷

6.- IGLESIA DE SAN PABLO Y SANTO DOMINGO

La iglesia consta de tres naves y crucero, a la que se accede desde la calle por una portada con decoración de azulejos que da paso al compás donde se sitúa la inacabada torre, y desde éste se accede a la iglesia mediante una portada barroca realizada en ladrillo.

En general responde al tipo de iglesia gótico-mudéjar aunque las sucesivas reformas y reconstrucciones han enmascarado los elementos característicos originarios. La nave central se cubre por armadura de lacería, mientras que las laterales con bóveda de arista. El crucero tiene bóveda de cañón con lunetos y cúpula de media naranja sobre pechinas.

En la nave colateral del Evangelio se sitúa el camarín de Santo Domingo con decoración de yeserías barrocas en el interior, reflejando al exterior cúpula hexagonal con linterna, con decoración de azulejos y pinturas murales en las ventanas.

A los pies de la nave del Evangelio está la capilla de la Virgen del Rosario que se inauguró en 1761, es planta de cruz latina con una sola nave cubierta por tramos de bóvedas de arista con cúpula en el antealtar, de gran riqueza decorativa. Está considerada como el máximo exponente del barroco ecijano³⁸, (Lám. nº 36).

³⁶ HINOJOSA TORRALBO, Juan JOSÉ. “El patrimonio artístico de un bien de interés cultural”. En *Los Descalzos de Écija. Un edificio recuperado. Patrimonio histórico y restauración de la iglesia de los Carmelitas Descalzos*. Bilbao : Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2011, p. 49.

³⁷ DOBADO FERNÁNDEZ, Juan. “La Orden carmelita y el programa... Op. Cit., p. 156-158 (DVD).

³⁸ <http://www.iaph.es/ecija/contenidos/C05/imagenes/0507ConventodeSanPabloySantoDomingo/masInfo>.

6.1.- Inscripción en el camarín del retablo mayor

En el camarín principal del retablo mayor se venera la imagen de Nuestra Señora del Rosario, conocida por la Virgen de la Paz³⁹. El interior se encuentra totalmente encalado en blanco, conservándose una inscripción en el friso que dice: SANTA MARÍA, GUEBIRAH MESIANICA.

6.2.- Pinturas presbiterio y arcos laterales

Conserva pinturas murales distribuidas por determinados espacios de su arquitectura. En primer lugar aparecen decorados el intradós del arco triunfal así como los que sustentan la cúpula del crucero.

El presbiterio se cubre con bóveda de cañón con lunetos. En el centro se sitúa una pintura mural enmarcada por una moldura de yeso con orejetas, que representa a Santo Domingo de Guzmán entre San Pedro y San Pablo.

6.3.- Cúpula

En este espacio la decoración se despliega por los cuatro arcos que sostienen la cúpula, así como por las pechinas.

La decoración está realizada a base de una sucesión de roleos y cintas vegetales que se repiten, entre los que se incluye algún elemento floral. Para crear profundidad están policromados en tonos rojos, verdes, azules y grises. En la calve de estos cuatro arcos, se dispone en un círculo una cruz, siendo más grande y decorada la del arco triunfal que podría evocar a la del milagro que realizó el patrón de la ciudad en la figura de Antón de Arjona.

También presenta decoración de roleos el entablamento de la cúpula con clara división en arquitrabe, friso y cornisa, esta última en blanco, (Lám. nº 37).

El interior de la cúpula se estructura en ocho gajos por medio de nervios realizados con molduras de yeso. Estos plementos, en cuyos centros se disponen tondos ovalados, se decoran con elementos similares a los descritos con anterioridad. En cuanto a los tondos, se representaba el escudo de la orden dominica, el perro o can que vio Juana de Aza y la Cruz del milagro de San Pablo.

6.4.- Pechinas de la cúpula

En las pechinas, y siguiendo el mismo esquema decorativo del intradós de los arcos, a base de roleos vegetales se sitúan en el centro un tondo redondo con pinturas que representan a varios papas dominicos, bajo los que aparece el nombre metido en una cartela ovalada envuelta en roleos:

- V.P.F. FR. JUAN DE BERSELIS MU^o EL^{to}. PONT.^E
- INOCENCIO. V.
- BENEDICTO. XI.
- SAN PIO. V. (Lám. nº 38)

html (Consulta realizada el 6 de noviembre de 2016).

³⁹ <http://cofrades.sevilla.abc.es/profiles/blogs/convento-de-san-pablo-y-santo> (Consulta realizada el 8 de diciembre de 2016).

6.5.- Crucero. Naves laterales

Similares al que se sitúa en la bóveda del presbiterio, encontramos en los extremos del crucero dos marcos de yeserías con orejetas en la bóveda.

En el lado del Evangelio se representa la imagen de Santo Tomás de Aquino arrodillado con las manos en el pecho a los pies de un crucifijo. Delante de él se sitúa una mesa y sobre ella un crucifijo con el que está hablando. De la boca del Cristo se despliega la siguiente inscripción: BENE SCRIPSISTI DE ME, THOMA

En el lado de la Epístola, se sitúa la escena del éxtasis de Santa Catalina de Siena. Se presenta con el hábito dominico, arrodillada a punto de caerse y socorrida por dos ángeles alados vestidos en azul y rojo. La escena se sitúa delante de una mesa de altar sobre la que hay una cruz⁴⁰.

6.5.- Retablo del Nacimiento

El retablo del nacimiento se encuentra ubicado en el primer tramo de la nave del Evangelio. Nos encontramos ante un retablo embutido en un gran arco formero, como el resto de los que se encuentran en las naves laterales de esta iglesia. Según Jesús Aguilar es de autor anónimo, realizado en torno a 1950. El conjunto presenta las características de una estancia, a modo de casa que simula ser un establo, cerrado al frente por una cristalera que deja entrever las imágenes que componen el grupo de figuras del Nacimiento de Jesús.

La parte superior de la rosca del arcosolio, donde se encuentra embutido el retablo, presenta una serie de pinturas murales que, según algunos autores, son de factura moderna⁴¹. En ellas se representan una serie de roleos vegetales, pintados en blanco y perfilados en marrón, formando eses y círculos, entre los que aparecen angelotes. Éstos, entre sus manos sostienen una guirnalda de color azul celeste entre la que se mezclan flores rojas, rosas y amarillas. La guirnalda, se cruza y enrolla en torno a la sucesión de roleos vegetales antes mencionados.

6.6.- Retablo de Santo Tomás de Aquino

El retablo de Santo Tomás de Aquino, se encuentra situado en el segundo tramo de la nave de la Epístola. Nos encontramos, al igual que la mayoría de los retablos del templo ante una obra anónima de mediados del siglo XVII. Sigue la misma disposición que el retablo del Nacimiento, embutido en un gran arcosolio o arco formero.

Durante el último periodo en el que se estableció la Orden de los Dominicos en este convento, a finales del siglo pasado y principios de éste, llevaron a cabo una serie de restauraciones. En la intervención llevada a cabo en este retablo y los paramentos adyacentes, fueron descubiertas una serie de pinturas murales que completan la decoración de esta maquinaria ligera.

Se trata de una especie de tienda de campaña, de cuyo frente parten dos grandes cortinajes que arrancan de los laterales del vano que se sitúa sobre el retablo. Ambas cortinas las abren dos angelotes en vuelo, en cuyo centro se sitúa el retablo en cuestión.

Las cortinas cuentan con diverso colorido en el verso y reverso. El recto es de color azul verdoso, decorado con roleos vegetales en dorado y rojo, además de una serie de

⁴⁰ AGUILAR DÍAZ, Jesús. *El convento de San Pablo y Santo Domingo de Écija. Siglos XIV-XX*. Écija : Ayuntamiento, 2006, p. 215.

⁴¹ AGUILAR DÍAZ, Jesús. "Aproximación a los retablos del convento de San Pablo y Santo Domingo de Écija". En *Actas de las III y IV Jornadas de Protección del de Patrimonio Histórico de Écija: Protección y conservación de los bienes muebles*". Écija: Asociación de Amigos de Écija , p. 214.

guardamalletas que forman la estructura superior de la tienda. El vuelto se presenta en color rojizo con decoración de roleos en tonos suaves, imitando la tela adamascada. En la parte inferior de los cortinajes se representan las cabezas de sendos angelotes que miran al espectador.

6.7.- Marco del órgano

El órgano de esta iglesia conventual se encuentra situado en la tribuna de la nave central en el lado del Evangelio. La caja del órgano, de estructura neoclásica con marmoreados, presenta una cenefa que enmarca el conjunto en su unión al muro. La cenefa de color verde agua, hace las veces de moldura, creando un espacio que delimita el paramento de la caja del instrumento musical.

6.8.- Capilla de la Virgen del Rosario

Se encuentra ubicada a los pies de la nave del Evangelio y separada de ella mediante una reja. Consta de una sola nave dividida en dos tramos y cubierta por bóveda de aristas. El presbiterio se cubre con cúpula sobre pechinas, situándose el camarín de la Virgen de Rosario tras el espectacular retablo que posee este recinto.

Las bóvedas de la nave acentúan sus aristas por medio de una moldura de yeso de formas "*quebradas y circulares en sus plementos*"⁴² imitando al color del mármol jaspe. La decoración se centra tanto en los nervios como en la plementería, extendiéndose al intradós de los arcos laterales o formeros y a las pilastras que dividen la nave. Esta decoración "*que semeja roleos y elementos vegetales propios del siglo XVIII*"⁴³, se acompaña de hojarasca en tonos dorados.

La decoración de los plementos de las bóvedas de aristas, se sustenta sobre una base marmoreada en blanco que imita al alabastro. Para crear contraste, los elementos rectangulares de las aristas se marmoréan en blanco con suaves vetas en gris, estos últimos carentes de decoración. Sobre la plementería de las aristas se despliega una serie de roleos vegetales y hojarasca realizada en dorado perfilada en negro para crear efecto de profundidad, (Lám. nº 39).

Cada tramo de bóveda cuenta con cinco tondos circulares moldurados, distribuidos cuatro en los plementos y uno en la confluencia de las aristas. En el interior de los tondos se despliega un interesante programa iconográfico. Son escenas relacionadas con los misterios del Rosario, enmarcadas cada una de ellas por un rosario dorado. En el primer tramo se representan los cinco misterios gozosos, en el segundo los dolorosos y en las pechinas del crucero cuatro misterios gloriosos, haciendo las veces del quinto el propio retablo mayor⁴⁴.

Estas representaciones se realizan en tonos dorados, buscando la armonía con la decoración de roleos de la plementería.

La decoración se hace extensible al zócalo que recorre en conjunto, realizado a base de mármoles polícromos en tonos jaspe y negro, decorado con placas romboidales y geométricas con remates, etc. El conjunto se completa con la heráldica de dos escudos situados en el espacio que antecede al presbiterio, realizados en mármol rojo, negro y blanco. Ambos idénticos se "*componen de un marco principal de movido perfil y volutas en los ángulos. En su interior campea el anagrama de María timbrado por una corona real*"⁴⁵.

⁴² AGUILAR DÍAZ, Jesús. *El convento de San Pablo y Santo...* Ob. Cit., p. 96.

⁴³ *Ibíd.*, p. 97.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 212.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 98.

CAPILLAS Y ERMITAS

1.- CAPILLA DEL CEMENTERIO DE NUESTRA SEÑORA DEL VALLE

En el interior de la capilla del Cementerio municipal bajo la advocación de la Virgen del Valle, Ricardo Comas y Joaquín Ojeda, llevaron a cabo una serie de pinturas murales que despliegan un programa iconográfico. Al igual que en otros casos vamos a transcribir lo publicado por Jesús Aguilar Díaz.

“En él despliegan un programa iconográfico acorde con la escultura cristífera que se sitúa en el centro de la composición. Este Crucificado, posiblemente seriado, sirve de eje de simetría al conjunto, dividiéndolo en dos mitades. De este modo, apreciamos en el lado izquierdo la representación del Calvario. Aparece, en primer término, la Dolorosa que apoya desconsoladamente su cabeza sobre el hombro de María Magdalena. Junto a estas figuras marianas, observamos la del Discípulo Amado, San Juan Evangelista, que viste, como es habitual en la iconografía sagrada, con túnica verde u manto rojo. Sobre estos personajes de la pasión, en el firmamento resplandece la luna, signo y símbolo del Antiguo Testamento.

En el lateral izquierdo se narra el pasaje de la Resurrección de Cristo. El Salvador, en actitud triunfante, muestra las llagas de su cuerpo. Completan la escena, flanqueando el sepulcro del que asciende el hijo de Dios, las figuras de dos soldados romanos completamente dormidos. En esta ocasión, en abierta contraposición con el pasaje precedente, el sol resplandece en el cielo, ya que el Resucitado es el sol de justicia que alumbra al Nuevo Testamento.

La obra se completa, iconográficamente, en la zona inferior con la representación de dos ángeles ceriferarios, los cuales visten túnicas talaras y portan entre sus manos grandes cirios, alusivos a la participación de Cristo en la comunión.

Además debemos reseñar la inscripción latina que corre por el borde superior de la obra. Textualmente dice lo siguiente: “QUOS OMNES QUI TRANSITIS PER VIAM ATTENDETE VIDETE SI EST DOLOR SICUT DOLOR MEUS EGO SUM RESURRETIO ET VITA QUI CREDIT IN ME ETIAMSI MORUUS EVERIT VIVET”. En castellano es como sigue: “VOSOTROS LOS QUE PASÁIS POR EL CAMINO ATENDEDE Y VER SI HAY UN DOLOR SEMAJANTE A MI DOLOR, RESURRECCIÓN Y VIDA, ELQUE CREE EN MI AUNQUE HAYA MUERTO VIVIRÁ”. (Lám. nº 40).

Para terminar, habría que comentar que, en la ejecución de este trabajo pictórico, los artistas también gozaron de esa libertad interpretativa que se les concedió en la realización de las pinturas del templo de San Francisco. Esto hace que, de nuevo, observemos ese sugestivo intento de arquitectonizar la pintura”⁴⁶.

⁴⁶ AGUILAR DÍAZ, Jesús. “Las pinturas murales de Joaquín Ojeda y Ricardo... Ob. Cit., p. 100-101.



Lám. 1. Arco Triunfal con escudo de Santa Florentina flanqueado por el escudo de la orden dominica. Iglesia del Convento de Santa Florentina. Fotografía: Ramón Soto González de Aguilar (RSGA).



Lám. 2. Cúpula de la iglesia del Convento de Santa Florentina. (RSGA).



Lám. 3. Arcosolio del retablo mayor y pechina de la cúpula. (RSGA).



Lám. 4. Bóveda del presbiterio de la iglesia del Convento de Santa Inés del Valle. (RSGA).



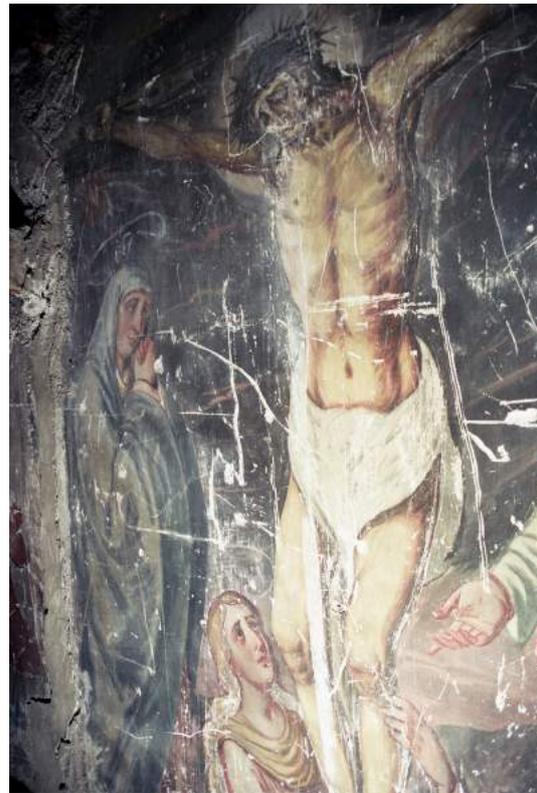
Lám. 5. Retablo de Santa Ana y la Virgen Niña. Iglesia del Convento de Santa Inés del Valle. Fondo Gráfico del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, sig. 70_0021302.



Lám. 6. Retablo de Santa Ana y la Virgen Niña, en la actualidad. Iglesia del Convento de Santa Inés del Valle. (RSGA).



Lám. 7. Retablo de Santa Inés. Iglesia del Convento de Santa Inés del Valle. Fondo Gráfico del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, sig. 70_0021306.



Lám. 8. Calvario. Pintura mural del muro donde se adosa el retablo mayor de la iglesia del Convento de la Santísima Trinidad y de la Concepción de Nuestra Señora. Fotografía cedida por Gerardo García León.



Lám. 9. Detalle del Calvario. Pintura mural del muro donde se adosa el retablo mayor de la iglesia del Convento de la Santísima Trinidad y de la Concepción de Nuestra Señora. Fotografía cedida por Gerardo García León.



Lám. 10. Angelote con estructura arquitectónica y roleos vegetales. Pintura mural del muro donde se adosa el retablo mayor de la iglesia del Convento de la Santísima Trinidad y de la Concepción de Nuestra Señora. Fotografía cedida por Gerardo García León.



Lám. 11. Pechinas de la cúpula y arco del presbiterio. Iglesia del exconvento de Nuestra Señora de la Encarnación. Fotografía: Javier Romero García, (JRG).



Lám. 12. Adoración de los pastores. Iglesia del exconvento de Nuestra Señora de la Encarnación. (JRG).



Lám. 13. Epifanía. Iglesia del exconvento de Nuestra Señora de la Encarnación. (JRG).



Lám. 14. Camarín. Iglesia del Convento de la Merced. Fotografía: Bernardo Ordóñez Rodríguez.



Lám. 15. Capilla de San Ramón Nonato. Iglesia del Convento de la Merced. (RSGA).



Lám. 16. Capilla de San Pedro Nolasco. Iglesia del Convento de la Merced. (RSGA).



Lám. 17. Pinturas de la Capilla de San José. Iglesia del Convento de la Merced. (RSGA).



Lám. 18. Pinturas de la Capilla de la Virgen de la Merced o del Niño Jesús. Iglesia del Convento de la Merced. (RSGA).



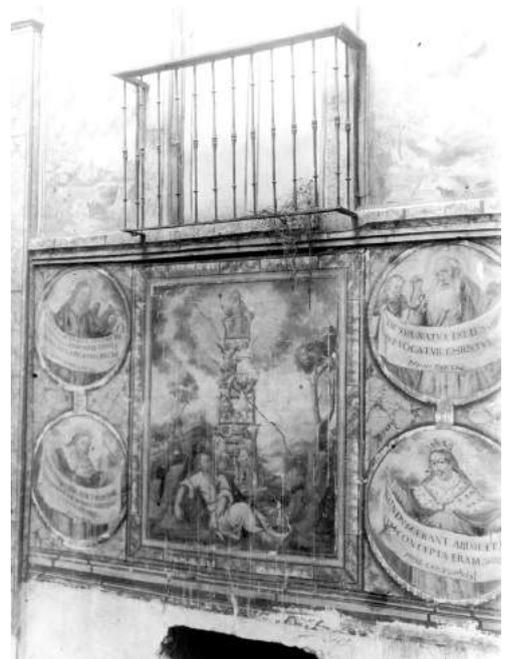
Lám. 19. Pinturas del órgano. Iglesia del Convento de la Merced. Fotografía: Isabel Dugo Cobacho, (IDC).



Lám. 20. Retablo. Iglesia del Convento de la Purísima Concepción vulgo de las Gemelas. Archivo Parroquial de Santa María.



Lám. 21. Presbiterio y nave con capillas. Iglesia del Convento de la Purísima Concepción vulgo de las Gemelas. Fototeca del Laboratorio de Arte, José María González-Nandín y Paúl, 6 de marzo de 1943. Signatura: 3-10961.



Lám. 22. Pinturas del presbiterio del lado del Evangelio. Iglesia del Convento de la Purísima Concepción vulgo de las Gemelas. Fondo Gráfico del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, sig. 70_0021349.



Lám. 23. Iglesia del Convento de San Antonio de Padua vulgo de San Francisco, tras su restauración. (RSGA).



Lám. 24. Iglesia del Convento de San Antonio de Padua vulgo de San Francisco. Fototeca del Laboratorio de Arte, José María González-Nandín y Paúl, 30 de diciembre de 1942. Signatura: 3-100801.



Lám. 25. Pinturas del lado de la Espístola. Iglesia del Convento de San Antonio de Padua vulgo de San Francisco. (RSGA).



Lám. 26. Pinturas del lado del Evangelio. Iglesia del Convento de San Antonio de Padua vulgo de San Francisco. (RSGA).



Lám. 27. Don Francisco Núñez, restaurando las pinturas del presbiterio. Iglesia del Convento de San Antonio de Padua vulgo de San Francisco. (RSGA).



Lám. 28. Capilla de la Vera Cruz. Compás de la Iglesia del Convento de San Antonio de Padua vulgo de San Francisco. (JRG).



Lám. 29. Cúpula de madera octogonal. Capilla de la Vera Cruz. Compás de la Iglesia del Convento de San Antonio de Padua vulgo de San Francisco. (JRG).



Lám. 30. Cúpula de la Capilla de Nuestro Divino Salvador. Compás de la Iglesia del Convento de San Antonio de Padua vulgo de San Francisco. (AMP).



Lám. 31. Iglesia del Convento de la Divina Pastora.
 Fototeca del Laboratorio de Arte, José María
 González-Nandín y Paúl, 29 de octubre de 1943.
 Signatura: 3-10856



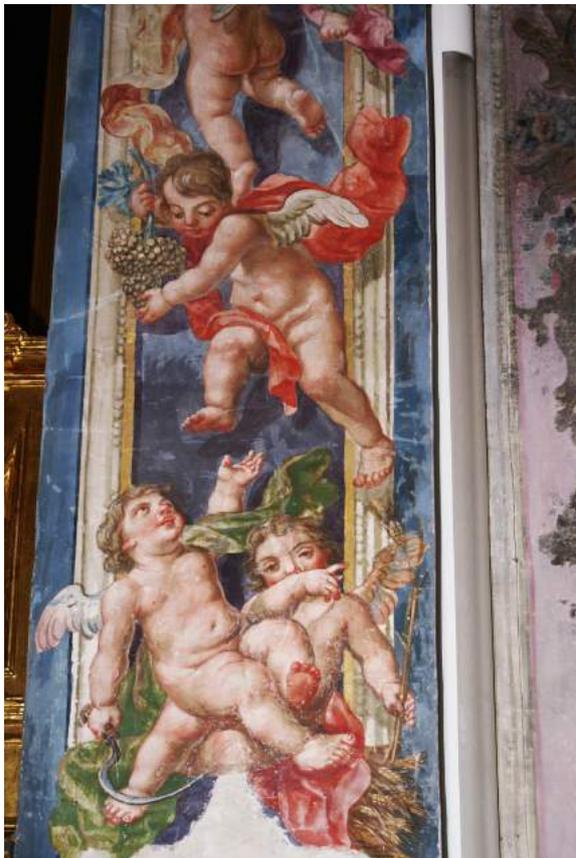
Lám. 32. Iglesia del Convento de la Divina Pastora
 en la actualidad. (RSGA).



Lám. 33. Pinturas murales de la nave de la iglesia del Convento de la Limpia Concepción
 de Nuestra Señora vulgo de Los Descalzos. (RSGA).



Lám. 34. Frontal del sotocoro. Iglesia del Convento de la Limpia Concepción de Nuestra Señora vulgo de Los Descalzos. (AMP).



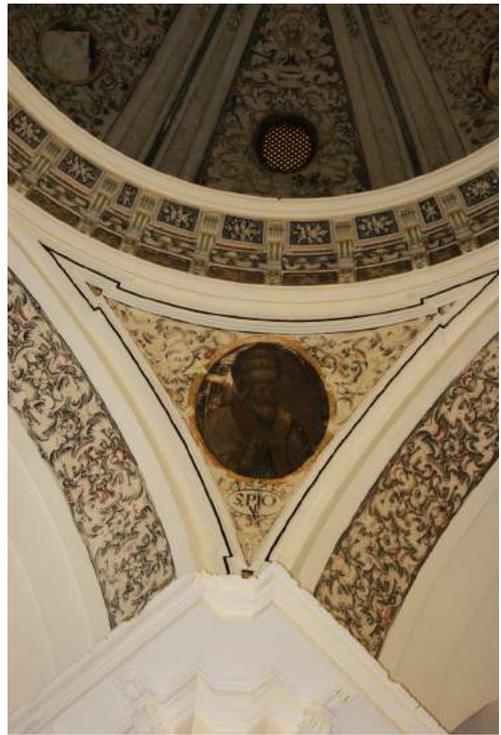
Lám. 35. Pintura mural del arco de la Capilla del Sagrario. Iglesia del Convento de la Limpia Concepción de Nuestra Señora vulgo de Los Descalzos. (RSGA).



Lám. 36. Iglesia del Convento de San Pablo y Santo Domingo. (RSGA).



Lám. 37. Cúpula y pechinas. Iglesia del Convento de San Pablo y Santo Domingo. (RSGA).



Lám. 38. Pechina. Iglesia del Convento de San Pablo y Santo Domingo. (RSGA).



Lám. 39. Bóvedas de la nave de la Capilla de la Virgen del Rosario. Iglesia del Convento de San Pablo y Santo Domingo. (RSGA).



Lám. 40. Capilla del cementerio de Nuestra Señora del Valle. Fotografía: Inmaculada Carrasco Gómez.

PINTORES, DORADORES, ESTOFADORES DURANTE LOS SIGLOS XVII AL XIX EN LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE LA ASUNCIÓN DE ÉCIJA

PAINTERS, GILDERS, ENGRAVERS DURING THE SEVENTEENTH TO THE NINETEENTH CENTURIES IN THE PARISH OF SANTA MARÍA DE LA ASUNCIÓN DE ÉCIJA

Antonio Martín Pradas

*Centro de Intervención
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*

Inmaculada Carrasco Gómez

Universidad Pablo de Olavide

RESUMEN

Con el presente estudio pretendemos dar a conocer las obras de los maestros pintores, doradores y estofadores que trabajaron para la fábrica de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Écija durante los siglos XVII, XVIII y XIX.

Para el desarrollo del trabajo hemos consultado los libros de cuentas de fábrica y de mayordomía que se conservan en el archivo parroquial, además de otras fuentes bibliográficas en las que se recogen, de forma parcial, las obras de algunos maestros que trabajaron en la ciudad de Écija a lo largo de las dos primeras centurias.

Este trabajo es solo un avance, ya que en un futuro tenemos la intención de ampliar este compendio de maestros de la parroquia de Santa María al resto de las parroquias y conventos ecijaneros.

PALABRAS CLAVE

Estofadores; Doradores; Écija (Sevilla); Iglesia parroquial de Santa María de la Asunción; Maestros estofadores; Maestros doradores; Maestros pintores; Mobiliario litúrgico; Pintores; Siglos XVII-XVIII-XIX

ABSTRACT

With the present study we want to show the works by the painters, gilders and engravers who worked for the factory of the parish church of Santa María de la Asunción de Écija during the 17th, 18th and 19th centuries.

For the development of this work we have consulted the books of factory accounts and stewardship that have been preserved in the parish archive, as well as other bibliographic sources which partially collect the works of some craftsmen who worked in the city of Écija over the first two centuries.

This study is only an anticipation, since in the future we intend to extend this compendium of craftsmen of the parish of Santa Maria to the rest of the parishes and convents in Écija.

KEYWORDS

Engravers; Gilders; Écija (Seville); Parish church of Santa María de la Asunción; Upholstery craftsmen; Gilding craftsmen; Master painters; Liturgical furniture; Painters; 17th, 18th and 19th centuries.

INTRODUCCIÓN

Como complemento a las pinturas murales en iglesias parroquiales y conventuales de Écija, vimos oportuno incluir un artículo donde se hiciese referencia a los pintores, doradores y estofadores que, a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, desarrollaron su labor en las fábricas de las seis parroquias de la vicaría ecijana.

Este ambicioso proyecto lo fuimos reduciendo, por falta de tiempo y por la gran cantidad de documentación que había que revisar, hasta convertirse en el presente artículo, que se centra en los maestros pintores, doradores y estofadores que trabajaron a lo largo de estos siglos en la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción.

Nuestra intención, cuando iniciamos esta labor, no fue otra que la de aportar documentos y nombres a temas relacionados con la policromía, ejecutada en esculturas, pinturas, retablos o pinturas murales. Esta idea surgió de nuestra participación en un proyecto Europeo Raphael titulado *“La escultura policromada religiosa de los siglos XVII y XVIII. Estudio comparativo de técnicas, alteraciones y conservación en Portugal, Bélgica y España”* y en la posterior publicación, junto a otros compañeros, de dos artículos, en portugués y español, *“Historia y evolución de la Policromía barroca”*, en las actas del congreso que se celebró en Lisboa como finalización del proyecto⁴⁷.

Justo en ese momento iniciamos la investigación centrándonos en las parroquias ecijanas, para lo cual era imprescindible desarrollar la investigación en el Archivo de la Vicaría de Écija, ubicado en la parroquia de Santa María de la Asunción.

Debido a que la investigación aún no está concluida en algunas parroquias, hemos decidido centrarnos solo en la de Santa María, dejando el resto para una futura publicación. El trabajo que presentamos es por tanto el resultado de una labor de investigación llevada a cabo durante varios años en el Archivo de la Vicaría de la ciudad, centrándonos en todo momento en la iglesia parroquial en cuestión.

La metodología que hemos seguido en la elaboración de este estudio de fuentes documentales archivísticas ha sido sencilla y lineal. Hemos partido siempre del propio archivo parroquial, anotando los descargos realizados en los libros de cuentas de fábrica y en los de mayordomía, e incluso de los recibos firmados por alguno de los artistas o trabajadores.

Para completar esta labor, hemos consultado las fuentes editadas relacionadas con la historia y el arte astigitanos, instrumentos que nos han ayudado a cubrir determinadas lagunas en nuestro trabajo, aunque han sido escasas debido a la carencia de publicaciones sobre el tema que tratamos.

Respecto al orden de presentación de los pintores, doradores, encarnadores y estofadores, hemos optado en primer lugar por la cronológica, división en siglos (XVII, XVIII y XIX), y en segundo lugar dentro de éstos el orden alfabético, disponiendo la fecha más aproximada al trabajo, siempre en función de la que marcan los libros de cuentas de fábrica.

⁴⁷ MARTÍN PRADAS, Antonio; MOURA, Carlos; GÓMEZ ESPINOSA, Teresa; LEFFTZ, Michel; CRISTO, José Antonio y CAMPOY NARANJO, María: *“História y Evolução da Policromia barroca”*, en Actas del Congreso Internacional sobre Escultura Policromada *“A Escultura Policromada Religiosa dos séculos XVII e XVIII”*. Lisboa : Instituto Português de Conservação e Restauro, 2002, p. 37-54.

MARTÍN PRADAS, Antonio, JUAN SANTOS, Luisa Fernanda de y CAMPOY NARANJO, María: *“Fuentes documentales para el estudio de la Escultura Policromada en España”*, en Actas del Congreso Internacional sobre Escultura Policromada *“A Escultura Policromada Religiosa dos séculos XVII e XVIII”*. Lisboa : Instituto Português de Conservação e Restauro, 2002, p. 23-36.

PINTORES, DORADORES, ESTOFADORES EN EL SIGLO XVII

Écija fue la ciudad que concentró un mayor número de artistas locales dentro del ámbito de la escultura y la pintura desde el siglo XVI, y entre ellos aparecen pintores de relevancia como Alonso de Orejuela. En la primera mitad del siglo XVII, encontramos artistas muy reconocidos como Alonso de Torres, Alonso de Gálvez y Blas Gutiérrez entre otros⁴⁸.

AGUILAR, Gerónimo. Maestro pintor.

21-5-1656

Varios trabajos

Consta en su libro a fol. 38 / hacen y en buenos ciento y / sesenta mil ochocien / tos y veinte maravedís que / da gastados en le hechura de / un monumento que con li / cencia del Señor Visitador hizo / para esta iglesia, en cuya can / tidad se comprende la / madera, lienzo y pin / tura / de cuadros, clavazón y tor / nillos y dorar el arqueta / donde se encierra el Santí / sino Sacramento y todo lo / demás, gasto de madera y / carpintería que se ha ofre / cido en el tiempo de esta / Visita, y marca que se / compró para la cera, constó / por partidas escritas en su li / bro a folio treinta y / nueve, cuarenta y cuarenta / y uno y ciento uno, en que hay / recibos de Miguel de Mansi / lla y Gerónimo de Aguilar pintor.

(*Archivo Parroquial de Santa María (AP Santa María). Libro de Cuentas de Fábrica (LCF) nº 186, 21 de mayo de 1656, f. 143 r.*)

BERNARDINO, Francisco. Maestro pintor.

1686-1688

Pintura del cirio pascual

Así mismo se abonan / al dicho Mayordomo / cuarenta y un reales / que da pagados a Don Francisco de / Morales, Luis Antonio y Francisco Ver / nardino por la pintura del cirio / Pascual en las tres veces que / se ha hecho nuevo en el tiempo / de esta cuenta, constó del Libro a / folio 169.

(*AP Santa María. LCF nº 188, 1686-1688, f. 116*)

CARMONA, Cristóbal de. Pintor.

11-4-1672

Betún para la nueva crujía

Parece que con licencia del / Señor Provisor, se hizo una crujía / de hierro y dos púlpitos, todo / lo cual pesó dos mil cuatrocientos / y setenta y dos libras y media / que a precio de cua / tro reales la libra / monta nueve mil ochocientos y / noventa reales.

De veintiséis bolas de bronce que se le / echaron, a diecisiete reales cada una / y nueve de la traedura quedó ciento y cincuenta y un / reales. //²⁸

La crujía y los púlpitos fueron contratados con Juan de Santiago, Maestro cerrajero.

A Cristóbal de Carmona, Pintor / por el barniz, digo betún que se / le dio, se pagaron ciento y sesenta reales.

(*AP Santa María. LCF nº 187, 11 de abril de 1672, f. 27-28*)

⁴⁸ VILLA NOGALES, Fernando de la y MIRA CABALLOS, Esteban: *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*, Sevilla : Ayuntamiento de Carmona, et. al, 1993, p. 10.

CASTILLO, Sebastián del. Maestro pintor

12-II-1679

Dorado de dos hacheros

En virtud de dicha licencia / dada por el Sr. Provisor, se / doraron dos hacheros Blan / dones y se les echaron unas / piezas que le faltaban y / por ello se pagó a Sebastián del //⁷⁶ Cas- tillo, Maestro pintor / novecientos y sesenta reales.

(AP Santa María. LCF nº 187, 11 de febrero de 1679, f. 75)

CLAVIJO, Miguel. Dorador.

4-1-1659

Dorar cetros y platear rodapiés altar mayor

Aderezo de plata y su gasto que da / gastados el dicho mayordomo, sesenta y ocho reales y medio, / los cuarenta en dos cetros que se hicieron de / madera y doraron las cabezas y de media asta / arriba, y catorce en dorar el rodapiés de palo / del altar mayor, digo platear y un candelero de plata y... / memorial de gasto en su libro a fol. 68.

(AP Santa María. LCF nº 186, 4 de enero de 1659, f. 28)

10-6-1662

Aderezar los cetros

Aderezo de plata y su / gasto, en el tiempo de esta visita, de limpiar las lámparas... / aderezar los cetros ha gastado dos mil / quinientos ochenta y cuatro maravedís / que se rebajan... / carta de pago de Miguel Clavijo.

(AP Santa María. LCF nº 186, 10 de junio de 1662, f. 33)

GERARA, Juan de. Maestro dorador

6-8-1629

Atriles dorados

Se le bajan de oro y hechura para / dorar atriles grandes y con perfiles verdes/ siete mil maravedís, mostró carta de / pago de Juan de Gerara, dorador, en / su libro a fol. 63.

(AP Santa María, LCF nº 185, 5 de agosto de 1629, f. 87 r.)

GERÓNIMO, Juan. Maestro pintor, vecino de esta ciudad.

24-I-1649

Dorado y estofado del Sagrario de los curas / porque queda pagado a Juan Gerónimo / Pintor, vecino de esta ciudad dos mil / trescientos reales que fue el precio en que / se concertó su escritura ante Antonio / de los Reyes, Escribano público de / esta ciudad, los cuales le da pagados / como constó de recibo ante el dicho es / cribano que se descargan, más cin / cuenta reales que se le dieron de ayuda de costas.

(AP Santa María. LCF nº 185, 24 de enero de 1649, f. 202 r.)

24-I-1649

Dorado de la tablilla del coro

Dorado de la tablilla del Hic est chorus por / que da pagados a (Juan Gerónimo) diez reales que se des / cargan.

(AP Santa María. LCF nº 185, 24 de enero de 1649, f. 202 r.)

GUTIÉRREZ, Blas. Maestro pintor. 1639

6-10-1637

Dorado de la reja del coro

“Sepan los que esta escritura vieren como yo Blas Gutiérrez, calle Puerta Palma y yo Lázaro de la Peña, calle Santa Cruz, ambos pintores y vecinos que somos en esta ciudad de Écija, juntos y de mancomún y a voz de uno y cada uno de nos por si insolidum y por el todo renunciando como especial expresadamente renunciemos de beneficio de la división, ejecución y expensas y los derechos y leyes de la mancomunidad que deben renunciados pues se obligan de mancomún... Otorgamos que nos obligamos de dorar y dar a buen fino en la reja delante del coro de la iglesia parroquial de Santa María de esta dicha ciudad, en forma y manera y con las condiciones que están en un memorial que está en poder del Alonso de Albornoz que es el mayordomo de la fábrica de la dicha iglesia... Por precio todo lo susodicho de treinta y cinco ducados en reales que valen trece mil noventa maravedís, los cuales nos ha de pagar el dicho Licenciado Alonso de Albornoz en esta manera: luego después doscientos reales y lo demás en cuanto acabemos de hacer la dicha obra que ha de ser el día primero de noviembre primero que viene de este año y en los dichos doscientos reales nos otorgamos por entregados a nuestra voluntad cerca de cuyo entrego renunciemos la ejecución de la numerata, pecunia, leyes de la entrega... Hecha y pasó en dicha ciudad de Écija a seis días del mes de octubre de mil seiscientos treinta y siete años”. (Archivo de Protocolos Notariales de Écija (APNE). Escribanía de Roque de Santa María 1673, signatura 800, f. 1049-1050)¹.

4-10-1639

Reja del coro y su dorado

Hierro y cerrajero. Costó de hacer una / reja de hierro que está en el coro de / la dicha iglesia de hierro y hechura, / cuarenta y dos mil setecientos y / cuarenta y ocho maravedís. Se hizo con licen / cia del Señor Provisor y se concertó por es / critura ante Lorenzo de Molina, Escribano público en / diecinueve de enero de mil setecientos treinta y seis //^{12v}. y dio carta de pago Juan de Lebaqueda / hijo, ante Roque de Santa María, / Escribano público en ocho de octubre / de seiscientos y treinta y siete y aún / que es de mayor cantidad lo demás se / anotó en la partida antes de esta.

Y de dorar la dicha reja y darle color que / costó cuatrocientos reales de que dio / carta de pago Blas Gutiérrez, pintor, ante / el dicho escribano en dos de noviembre del dicho año...

(AP Santa María. LCF nº 185, 4 de octubre de 1639, f. 12 recto y vuelto)

LUIS ANTONIO. Maestro pintor. (En la documentación aparece como Luis Antonio, creemos que puede tratarse de Luis Antonio de Morales).

1686-1688

Pintura del cirio pascual

¹ VILLA NOGALES, Fernando dela y MIRA CABALLOS, Esteban: *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*, Sevilla : Gandolfo, 1993, p. 171-172.

Así mismo se abonan / al dicho Mayordomo / cuarenta y un reales / que da pagados a Don Francisco de / Morales, Luis Antonio y Francisco Ver / nardino por la pintura del cirio / Pascual en las tres veces que / se ha hecho nuevo en el tiempo / de esta cuenta, constó del Libro a / folio 169.

(AP Santa María. LCF nº 188, 1686-1688, f. 116)

MORALES, Francisco de. Maestro pintor.

1686-1688

Pintura del cirio pascual

Así mismo se abonan / al dicho Mayordomo / cuarenta y un reales / que da pagados a Don Francisco de / Morales, Luis Antonio y Francisco Ver / nardino por la pintura del cirio / Pascual en las tres veces que / se ha hecho nuevo en el tiempo / de esta cuenta, constó del Libro a / folio 169.

(AP Santa María. LCF nº 188, 1686-1688, f. 116)

25-5-1693

Varias cosas

Yt Da pagados a Don / Francisco de Morales, Maestro pintor, trescientos y sesenta y / dos reales de vellón por dorar y / estofar la taca de los santos / oleos; dorar las guarniciones / de las sacras; Pintar al / olio por ambas partes el tablón / de la tapa de la Pila; //¹⁰⁵ Dorar y estofar la cruz que / está sobre el sagrario del / altar mayor. Pintar el Pelí / cano de la puerta del sagrario / y pintar cuatro crucifijos / en cuatro cruces de los altares. / Constó de recibo, su fecha 29 / de mayo de 1692 que se vio / y rubricó.

(AP Santa María. LCF nº 189, 25 de mayo de 1693, f. 104)

23-6-1697

Dar color a los confesonarios nuevos

Yten, quince reales pagados a Don / Francisco de Morales, pintor por / darle color a los espaldares / de dichos confesonarios y cruces / que están en lo alto.

Yten. Doscientos sesenta y ocho reales / a Don Francisco de Morales, / Maestro pintor... Los doscientos y cincuenta / por el estofado y dorado / del marco (del altar del sagrario) y los diez y ocho / restantes por dorar el atril / del sagrario.

Yten. Doscientos y veinte / reales pagados a el susodicho (Francisco de Morales), / los ciento y cincuenta por el / dorado de los ciriales, / treinta y seis de platear la cruz, / y los treinta y cuatro restantes de platear / los candeleros.

(AP Santa María. LCF nº 189, 25 de junio de 1697, f. 47)

MORALES, Luis Antonio de, (llamado también Luis de Morales), Maestro pintor.

13-4-1681

Pintar las columnas de la iglesia

Doscientos veinte reales //⁸⁵ pagados a Don Luis Antonio / de Morales, Maestro pin / tor por pintar las cuatro / columnas de esta iglesia y / darles el barniz.

Seiscientos reales pagados / al dicho Don Luis de Mo / rales por pintar a San / Cristóbal en esta iglesia.

Quince reales de pintar / el atril de madera que / se pone en el coro y altar / mayor.

Siete reales de pintar / y poner el letrero en la / tablilla de almas.

(AP Santa María. LCF nº 188, 13 de abril de 1681, f. 84)

Mandatos de 1681

Nº 3.- Ytem, su merced mandó que en consideración de que / la iglesia se ha reparado y enlucido y que nece / sita la bóveda de la capilla mayor algún a / dorno, se pinte el techo de dicha bóveda en la confor / midad que su meced tiene comunicado con el pintor.

Ciento y sesenta reales / que costó la pintura y dorado / y estofado de los atri / butos que se pintaron en / esta iglesia / de que dio / recibo Don Luis Antonio //¹⁰³ de Morales, a dicho folio.

(AP Santa María. LCF nº 188, 13 de abril de 1681, f. 102-102)

PERNIA BAZETE, Juan. Maestro pintor y dorador. 1692.

25-5-1693

Pintura y dorado de sagrario y otras cosas

Yt Da pagados a Don Juan / Pernia Bazete, Maestro pintor, / doscientos y ochenta y / cinco reales de vellón por la / pintura y estofado del sagra / rio y atril para dicha capilla. Dorar / y estofar la tarjeta de dicho sa / grario, y platear los candele / ros para el altar del sagrario. / Constó de recibo del dicho / Don Juan Pernia, su fecha de 18 / de julio de 1692.

(AP Santa María. LCF nº 189, 25 de mayo de 1693, f. 105)

YEPES, Cristóbal de. Maestro pintor.

12-2-1679

Pintar un atril

De hacer un atril para el / coro, con su tarima y carte / la y de aderezar un hachero / pagó a Alonso granado, Maestro / carpintero cuarenta y nueve reales.

De pintar dicho atril y de / más referido pagó a Cristóbal de Yepes, Maestro pintor, veinte reales.

(AP Santa María. LCF nº 187, 11 de febrero de 1679, f. 71)

12-2-1679

Barnizar y encarnar la tabla de sepulturas

De darle barniz y encarnación / a la sacristía= digo a la Carta / de sepulturas y alinearla, //⁷² pintarla y escribir los títu / los de las sepulturas y echarle / las Armas e insignia de la / iglesia, pagó a Cristóbal de / Yepes, Maestro pintor, ciento / y veinte y cinco reales. Constó / de carta de pago en mayordomía a fol 113, / su fecha en 12 de junio de 1677.

(AP Santa María. LCF nº 187, 11 de febrero de 1679, f. 72)

12-2-1679

Platear dos atriles nuevos para el altar mayor

De dos atriles que se / hicieron para el altar mayor / da pagados el dicho Mayordomo / cuatrocientos y noventa y / cuatro reales. Los 260 reales / que pagó a Gerónimo de Luque / Maestro carpintero de las ma / deras que puso, cortar dos es / cudos y lazos y labores de / los clavos y perillas y de / la hechura de ellos = y los 234 / restantes que se pagó a Cristóbal de / Yepes, Maestro pintor de / platearlos, dorarlos y esto / farlos y que por su trabajo consto / de declaración ante D. Alonso / de Córdoba, Notario de la Vicaría / y se advierte que la dicha obra / se hizo con licencia del Sr. / Provisor de 12 de mayo de 1677.

(AP Santa María. LCF nº 187, 11 de febrero de 1679, f. 73)

18-I-1679

Platear y retocar el tenebrario que había hecho Alonso Texero

De barnizar, pintar, re / tocar de cabos de plata el / tenebrario nuevo, pagó a Cristóbal de / Yepes, Maestro pintor, doscientos y / sesenta y cinco reales, constó de / carta de pago //⁷⁷ en el Libro de Mayordomía / a fol. 120, su fecha en 18 de / enero de 1679.

(AP Santa María. LCF nº 187, 11 de febrero de 1679, f. 76)

PINTORES, DORADORES, ESTOFADORES EN EL SIGLO XVIII

Durante el siglo XVIII la nómina de pintores se amplía con un grupo de artistas locales como Antonio Aguilar Mataliebes, Luis Colmenares, Carlos y Salvador Aponte, Salvador Fernández y Francisco Romero, todos ellos pintores de gran calidad elevando a la ciudad a un importante puesto dentro del arte sevillano del siglo XVIII².

AGUILAR, Dionisio. Maestro pintor.

5-10-1725

Varios trabajos

Pintura y dorado en el tiempo de esta cuenta parece / a fol. 185 del libro de mayordomía, haberse / gastado ciento y sesenta y dos reales / y veintidós maravedís; los diez reales y veintidós / maravedís en ingredientes y traba / jo de retocar el baptisterio; treinta / y dos de pintar el cirio Pascual / en los años de 1723 y 1725; sesenta / de pintar las cabezas de las cam / panas y los sesenta restantes de / pintar al óleo la tapa de la Pila Bau / tismal y la cinta del Baptis / terio, la del Sagrario y unas fajas / en las escalinatas de los púlpitos. / Constó de cinco recibos de Don / Dionisio Aguilar, último en 18 / de octubre de 1725, que se rubrica.

(AP Santa María. LCF nº 191, año 1725, f. 96)

² VILLA NOGALES, Fernando de la y MIRA CABALLOS, Esteban: *Documentos inéditos para la Historia del Arte...* Ob. Cit., p. 10.

APONTE, Salvador. Maestro dorador.

1752

Dorado camilla altar mayor

A Don Salvador Aponte, Maestro dorador, se le / pagaron trecientos y sesenta reales de vellón por / dorar la camilla del altar mayor según / el mandato de la visita pasada.

Por la pintura del cirio Pascual del año de 54 / se le pagaron al maestro pintor doce reales de vellón. Firma Salvador Aponte.

En conformidad del mandato antecedente de Visita / pasada, se doró una camilla nueva, que se hizo para el retablo del Sagrario comulgatorio por / lo que se le pagaron al Maestro dorador, dosci / entos y diez reales de vellón. Firma Salvador Aponte.

(AP Santa María. LCF (Libro de Mayordomía) n^o 195, 1752, f. 98)

ARENA, Diego de. Maestro dorador y estofador.

30-3-1710

Dorar y estofar las frontaleras y otros trabajos

Ytt, seiscientos reales pagados a Diego de / Arena por dorar y estofar / las frontaleras que se han / hecho nuevas en el tiempo de esta cuenta, dio recibo en 30 de marzo / de 1710.

Ytt. De pintar el cirio Pascual / trece reales el año de 1709.

Ytt. De quince reales de pintar la bolsa / de hoja de lata y estopero.

Ytt. Ciento cincuenta y siete reales pagados / a Diego de Arena por dorar y / estofar dos atriles del altar mayor, / dio recibo en primero de enero de 1710.

Ytt. Sesenta y cinco reales pagados al dicho / por pintar al óleo dos confesona / ríos viejos.

De pintar el cirio el año 1710 se abona 16 reales.

(AP Santa María. LCF n^o 190, 1710, f. 37-38)

CABALLERO, Antonio. Maestro dorador.

14-11-1736

Por sentar el pan de oro para las esculturas del monumento.

En virtud de carta orden / del Arzobispo mi Señor, con fecha / de 14 de noviembre de 1736 se / estofaron y encarnaron las dicha once efi / gies, que con interven / ción del Licenciado Don Francisco Luis de Carasena, Vicario / se ajustaron con //¹⁰¹ Francisco Serrillo del Rey / Maestro de dichas facultades / en diez y seis pesos cada / una, y todas en cien / to y setenta y seis pesos / de a ocho reales de plata antigua / que valen dos mil / seiscientos y cincuenta reales y doce / maravedís de vellón a que se cre / cen quinientos y ochen / ta y cinco reales, los 345 por / treinta libras de oro para / dorar dichas pirámides / a once reales y medio cada uno / y los 240 restantes que se / pagaron a Antonio Ca / ballero, Maestro dorador / por sentar dicho oro a / ocho reales cada libro, y todo monta, tres mil / doscientos treinta y cinco reales / y doce maravedís, constó de / recibo firmado de dicho Vicario / y maestros a f. 94 vuelto del libro / de Mayordomía //¹⁰²

(AP Santa María. LCF n^o 193, 1739, f. 101-102)

CARMONA, Francisco Bernardino de. Maestro dorador y estofador.

24-2-1706

Dorar y estofar cuatro candeleros

Noventa y tres reales, los sesenta / de dorar y estofar los cuatro candeleros / de madera del altar mayor, de que dio recibo //⁵⁰ Francisco Bernardino de Carmona, en 24 de febrero / de 1706. Los tres reales de dorar la llave de hierro del / depósito del Jueves Santo, y los 30 de pintar / y dorar los cirios pascuales de los años 1706 y 1707, / constó del libro de mayordomía.

(AP Santa María. LCF nº 190, año 1706, f. 49-50)

CASTELLANO, Luis. Maestro carpintero.

4-9-1765

Estofar y dorar cubillos del monumento

Parece una / partida firmada de Luis Cas / tellano, Maestro carpintero a fol 98 //¹⁰² del Libro de Mayordomía, haberse pagado / treinta y seis reales por estofar y / dorar los cubillos que se hicieron / para el monumento, que se abonan.

(AP Santa María. LCF nº 198, 1765, f. 101)

CLEMENTE, Juan. Maestro pintor.

11-8-1708

Varios trabajos

Ytt. Cientos y tres reales y tres maravedís pagados / a Juan Clemente, Maestro pintor por / pintar las cintas de los pilares de / la iglesia, bastidores de rejas, piletas / del agua bendita y una cruz / del altar. Dio recibo en 8 de agosto de 1708.

Ytt. Cientos y cinco reales pagados / al dicho por pintar al óleo las rejas / y puertas de las casas del nº 2, ven / tanas y barandas. Dio recibo en 18 de febrero de 1709.

(AP Santa María. LCF nº 190, 1708, f. 37)

DÍAZ HORDÍN, José. Dorador.

1710-1714

Dorado de llaves

Ytt. Treinta y seis reales pagados a / Josef / Díaz Hordín, por dorar a fuego / ocho llaves de hierro de los sagrarios / y tacas de los Santos Óleos, en virtud de / mandato de su excelencia.

(AP Santa María. LCF nº 190, 1710, f. 38)

FERNÁNDEZ, Salvador. Maestro pintor, dorador y estofador. (Puede tratarse de Salvador Antonio Fernández).

25-11-1713

Varios trabajos

Ytt. Cincuenta y seis reales pagados / a Salvador Fernández, según consta / de declaración

hecha ante el / Vicario de esta ciudad en 25 de noviembre / de 1713 por dar color a dos / pares de puertas nuevas y / pintar el umbral, dio recibo al / pie de dicha declaración.

(AP Santa María. LCF n^o 190, 1713, f. 73)

4-5-1730

Varios trabajos

Cinco recibos a fol. 128 / vuelta del Libro de Mayordomía, firmados / de Salvador Fernández, ha pagado el presente / Mayordomo, doscientos y treinta y nueve / reales, los cincuenta y dos por pintar cuatro cabezas / de campanas, las dos nuevas y las dos de / las esquilas en 27 de mayo de 1726. Treinta y dos / de pintar el cirio Pascual los años de 1727 y / 1729, a dieciséis reales cada vez. Setenta y cinco de estofar la / Capilla del Santo Cristo, junto al / Baptisterio; quince de darle color a / la canal de hojalata que se puso en el / patio y los sesenta reales restantes en dos de / abril de 1730 de pintar al óleo la / tapa de la pila bautismal, echar / cintas en el baptisterio y escaleri / llas de los púlpitos, que se abonan.

AP Santa María. LCF n^o 192, 4 de mayo de 1739, f. 124)

FERNÁNDEZ, Salvador Antonio. Maestro pintor. Vecino de Écija.

30-12-1733

Varios trabajos

Primeramente por pintar el cirio Pas / cual los años de 1731 y 1733, 32 reales.

Itt. Al Maestro pintor por las / arandelas de los blandones que se pintaron / y en el monumento dos tambanillos, 12 reales.

Itt. Cientoquince reales de la hechura / de la fe que se hizo de pasta para / poner sobre la pira del monumento, 115 reales.

Itt. Sesenta y siete reales y veintiséis maravedís de encarnar los será / fines de la pira del monumento, 67'26.

Itt. Treinta y cuatro reales pagados / a Salvador Antonio Fernández por / pintar al óleo la tapa de la pila y / estofar el pie del retablo, 34 reales.

(AP Santa María. LCF n^o 192, 1733, f. 106)

7-7-1742

Retocar la pintura de San Cristóbal

Primeramente cien reales que se / le pagaron a Salvador Fernández //¹³⁹ Maestro pintor en 7 de julio / de 1742 por retocar la he / chura del Señor San Cristóbal. / Consta su recibo a fol. 104 / del Libro de Mayordomía.

(AP Santa María. LCF n^o 194, 1743, f. 138-139)

23-12-1743

Pintar el cirio Pascual y confesonarios

Ytt. Quince reales que se le paga / ron al dicho Salvador Fernández por / pintar el cirio pascual / en el año de 1746.

Ytt. Catorce reales que se le pa / garon al dicho por darle co / lor a una cruz de un confesona / rio y pintar en ella un Santo / Cristo y darle color a otro / confesonario.

(*AP Santa María. LCF nº 194, 1743, f. 140*)

FERNÁNDEZ MONTIEL, Salvador. Maestro pintor, vecino de Écija

17-9-1747

Pintar el cirio Pascual

Parecen gastados 15 reales que se le pagaron / a Salvador Fernández Montiel, Maestro pin- tor / por haber pintado el cirio Pascual / que se renovó para el año de 1745.

(*AP Santa María. LCF nº 194, 1747, f. 111*)

GALLARDO, Antonio. Maestro dorador. Vecino de Sevilla

Mandatos de Visita de 1702

Nº2.- Que se dore el retablo del altar mayor y esto / fe el tránsito de la sacristía para dicho altar / en conformidad con lo ajustado con Antonio / Gallardo, Maestro dorador de Sevilla.

(*AP Santa María. LCF nº 189, 1702, s/f*)

7-5-1702

Dorado retablo mayor

Pintura y dorado en el / tiempo de esta cuenta hay el descargo siguiente:

En virtud del segundo / mandato de la visita pasada / y licencia del Señor Don Gaspar / Esteban Murillo, Canónigo de la / Santa Iglesia de Sevilla y / Visitador General en sede vacante, / por parte de Don Francisco Bernardino, / Notario contador en 7 de mayo / de 1702 se doró el retablo / del altar mayor y estofó el / tránsito de la sacristía a dicho / altar, porque da pagados / el Mayordomo diecisiete mil reales / a Antonio Gallardo, vecino de / Sevilla, Maestro dorador, en cuya / cantidad se ajustó con el susodicho por el Señor Visitador / dicho dorado y estofado, se / gún la escritura de obligación / de que otorgó carta de pago //⁶⁷ ente Juan Brisiono Borgia / Escribano real por ausencia de / Juan Fernández Brisiono, Escribano de / el número en 16 de octubre de 1702.

Yten, se abonan quinientos / reales que pagó el Mayordomo al dicho Antonio Gallardo, dora / dor en virtud del mandamiento / del Señor Provisor Don Juan de / Monroy ante Luis de Echeverría, / Notario en 5 de mayo de 1703, / que mandó dar ayuda / de costa al dicho dorador, quien / alegó ante su señoría haber padecido / engaño en el ajuste del dorado / y estofado. Constó de dicho man / damiento y recibo del susodicho / a sus espaldas.

Yten, dieciocho reales de los derechos / de la escritura de obligación / que otorgó el dorador, carta de / pago y testimonio de ella.

Yten, treinta reales de pintar / el cirio Pascual, los dos años //⁶⁸ de esta cuenta, hasta / la de 1704.

(*AP Santa María. LCF nº 190, 1702-1704, f. 66-68*)

LEÓN, Francisco de. Maestro dorador. Vecino de Écija.

27-02-1712

Dorado del altar de barandales de la hermandad del Santísimo Sacramento de Santa María.

“Sepan cuantos esta carta vieren como en la ciudad de Écija, veinte y siete días del mes de febrero de mil setecientos y doce, en presencia de mí el escribano público y testigos yuso escritos, otorgó Francisco de León, dorador, vecino de Écija a la Barrera, quien por cuanto la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de Santa María, tiene tratado que me obligo a dorar el altar de barandales de la capilla del sagrario... Y que me han de dar y pagar por todo ello, incluido el oro que pondré de mi costa ciento y cincuenta reales de vellón, pagados en tres tercios, el primero luego del otorgamiento de esta escritura de contado de los que me doy por contento y entregado a mi voluntad, sobre lo que renuncio a la ejecución de numerata, pecunia y demás leyes del entrego...”

(*APNE. Escribanía de Diego Morales 112, f. 208-209v.*)³.

MANDATOS de visita de 1747

17-9-1747

Estofado del tenebrario y atrilera

Nº3.- Que el Mayordomo luego que pueda haga estofar el / tenebrario y atrilera que sirve en el coro la Semana / Santa y la Caja del reloj que está en la sacristía / y las almohadas que fuesen precisas para la adoración / de la cruz, y velo de tela para el Taberná / culo del Sagrario, y casullas y dalmáticas que fuesen / necesarios, que se haga la campana que llaman de / Señor San José que está quebrada, y que en habiendo fondos / para ello se de principio a erigir la capilla mayor de / la Iglesia la que acabada sirva de Sagrario, interín / se le hace el cuerpo de iglesia, todo con intervención / del Vicario, curas y beneficiados; y que con cer / tificación de los susodichos de su costa sea bastante ins / trumento para su haber en Visita.

(*AP Santa María. LCF nº 194, 1747, s/f*)

MANDATOS de visita de 1753

Nº 2.- ...y en lugar de la camilla de seda que tiene / se haga una de madera y se dore, y el velo que / tiene dicho altar mayor se ponga en la puerta / del Sagrario comulgatorio, y se le ponga otra / camilla de madera y se dore... y hecho lo referido / dará principio a hacer la capilla mayor.

Nº 3.- Que por cuanto ha llegado noticia de su Ilustrísima, que el / monumento que hay en esta iglesia que costó más / de ocho mil ducados, se arma y se pone para / que sirva en las funciones de cuarenta horas y / Señor San José, no siendo justo se maltrate alhaja / tan preciosa, sino que solo sirva para su destino. / Mandó su Ilustrísima no se ponga en dichas funciones / ni otra alguna que se pueda ofrecer con aper / cibimiento que sean multados los Beneficiados / y Mayordomo a advitrio del Señor Visitador General y riesgo / de los susodichos el perjuicio que se pueda ocasio / nar a dicho monumento.

(*AP Santa María. LCF nº 196, 1753, s/f*)

³ VILLA NOGALES, Fernando dela y MIRA CABALLOS, Esteban. *Documentos inéditos para la Historia del Arte ...* Ob. Cit., p. 175.

MARTÍNEZ?, Francisco. Pintor.

2-1-1714

Pintar la crujía al óleo

Ytt. Ochenta y cuatro reales / de pintar al óleo la crujía, dio recibo Francisco Martínez en 2 de enero / de 1714.

(AP Santa María. LCF nº 190, 1714, f. 99)

MONTERO, Fernando. Maestro pintor.

1710-1714

Varios trabajos

De estofar por dentro una taca / en el Baptisterio, en virtud del / mandato de su excelencia, pagó el Mayordomo / a Fernando Montero, sesenta reales, dio recibo a fol 167.

Ytt. Sesenta y siete reales al / dicho por pintar en la taca de los / cálices una imagen de Nuestra Señora / de Belén y a los lados las imágenes de San Pedro y San Pablo.

De pintar al óleo sobre tabla las oraciones de revestirse los sacerdotes / que está en la sacristía, pagó el Mayordomo / a Fernando Montero, treinta y cuatro reales.

Por el pintado del cirio del año de 1714, pagó dieciséis reales.

(AP Santa María. LCF nº 190, 1710, f. 37-38)

1712-1713

Varios trabajos

Primeramente da pagados el / Mayordomo a Fernando Montero / Maestro Pintor, dieciséis reales / por pintar la cruz de la manga.

Ytt. A el dicho por pintar el / cirio Pascual del año 1712, pagó 16 reales.

Ytt. Trescientos reales pagados al / dicho por platear cuatro candeleros / de madera según se mandó / en visita pasada, y son para el trono / de Nuestra Señora, dio recibo a fol. 190.

Ytt. Doce reales por dorar el frontis / de la tarimilla del sagrario / del altar mayor.

Ytt. Cientoventa y cuatro reales / pagados al dicho por pintar / el lienzo de Nuestra Señora de Belén / y retocar todo el camarín / y renovar todo el estofado de él, dio recibo en 15 de / agosto de 1712.

//⁷² Ytt. Cientocincuenta reales / pagados al dicho por pintar la / cornisa y tres remates del / archivo de los curas, dio recibo en 22 de octubre de 1712.

Ytt. Trescientos cincuenta reales / pagados al dicho maestro por pintar / tres lienzos en la capilla del Bautismo, y dorarla y estofarla / de un todo, cuyo ajuste se hizo / con intervención de los curas / y beneficiados de esta iglesia / según lo certifican, y dio / recibo dicho maestro en 3 de noviembre de 1712.

Ytt. Doseientos cuarenta y ocho / reales pagados al dicho por / pintar el respaldo de la / tribuna del órgano y otros / remates, y dar de caoba / la puerta nueva, de que dio / recibo en 20 de diciembre de 1713.

Ytt. Veinticuatro reales por / pintar el cirio Pascual / en el año de 1713.

Ytt. Dieciocho reales por pintar / el letrero que está en el ves / tuario, y el cajón que está en el camarín, detrás del altar mayor, dio recibo en 14 / de julio de 1713.

//⁷³ Ytt. Treinta y cinco reales por / dos libros de coro que se traje / ron de Córdoba, incluso el / porte, y por dorar la María / que está en el remate de la / verja del Baptisterio.

(AP Santa María. LCF n^o 190, 1712-1713, f. 71-73)

1714-1717

Varios trabajos

Primeramente veintidós reales / de pintar el cirio Pascual y / una cruz, en el año de 1714.

Ytt. Ochenta reales de pintar la / moldura de la tabla de los man / datos de su excelencia.

Ytt. Treinta y seis reales / pagados a Fernando Montero por / un lienzo de Nuestra Señora de / Belén, para dar gracias en el camarín de detrás del altar mayor.

De pintar el cirio Pascual / el año de 1715 y 1716, da pagados treinta / y seis reales.

De pintar cuatro carte / las con sus cubillos de hierro / que están en la crujía, veinte reales.

De renovar las cintas de la / sacristía, cuatro reales.

Por pintar al óleo cuatro / cartelas grandes de hierro con / sus cubillos que se hicieron / para la crujía, veintidós reales.

Por pintar el cirio Pascual / este año de 1717, abono la cantidad de trece reales.

(AP Santa María. LCF n^o 190, 1714-1717, f. 99-100)

20-3-1722

Varios trabajos

Pintura y dorado en el ti / empo de esta cuenta da gastados el / Mayordomo ochenta reales; los cincuenta y seis por / pintar el cirio Pascual y pie al / oleo; dieciséis por lo mismo en el año de 1720 / y los restantes por encarnar la / tablilla en que se apuntan las //¹⁰⁴ asistencias de los capellanes / que asisten al coro; consto de recibos / de Fernando Montero, maestro pintor, último en 8 de mayo de 1720, / que se abonan.

(AP Santa María LCF n^o 191, año 1722, fol. 103-104)

MONTIEL, Salvador. Maestro pintor. (Puede tratarse de Salvador Fernández Montiel)

10-10-1752

Pintar el cirio Pascual

Primeramente treinta reales / pagados a Salvador Montiel por / pintar el cirio Pascual / en los años de 1748-1751.

(AP Santa María. LCF n^o 196, 1752, f. 143)

REYES, Bernardo de los. Maestro dorador.

10-10-1752

Platear y dorar la Cruz del baptisterio y varios trabajos

Ytt. Cuarenta y cuatro reales / pagados a Bernardo de los Reyes, / Maestro dorador por platear / y dorar la cruz que se hizo / para el baptisterio.

Ytt. Cuarenta y dos reales / pagados al susodicho por pintar / la atrilera y tarimilla de / las pasiones.

En virtud del Mandato nº 3 / de la Visita antecedente y con in / tervención del Vicario de esta / ciudad, se doró y estofó el / tenebrario y facistol que / sirve la Semana Santa / y se le encarnaron los serafi / nes y niños, cuya obra se / ajustó con el dicho Bernardo / de los Reyes, en dos mil y / doscientos reales que se le pagaron //¹⁴⁵ de que dio recibo que firmó / con dicho Vicario a fol. 96 del dicho / libro de Mayordomía.

Ytt. Doscientos veinte reales / pagados a dicho Reyes, por platear, / dorar y briscar los cuatro / blandones grandes que sirven / en el trono de Nuestra Señora, / dio recibo a fol. 96 vuelto.

Ytt. Doscientos ochenta y / dos reales pagados al susodicho / por platear, dorar y birscar / seis blandones del altar mayor, / dio recibo en dicho libro y folio.

Ytt. Ciento y ochenta y dos / reales pagados a dicho Reyes por / estofar y dorar ochenta / cubillos grandes para el / monumento, dio recibo en el //¹⁴⁶ mismo libro de / mayordomía en fol. 96 vuelto.

(AP Santa María. LCF nº 196, 1752, f. 143-146)

ROJAS, Alonso de. Maestro pintor y dorador.

28-7-1772

Pintar matraca y otras cosas

Parece de partidas / a fol. 85 del citado Libro haber im / portado este gasto ciento cin / cuenta / y tres reales que se pagaron a Alonso / de Rojas, Maestro pintor de esta ciudad / por pintar de color verde la ma / traca nueva, celosías del cuarto / de los curas, tablilla de sacar / Anima, y dorar unos sobrepues / tos del espejo de la sacristía que / se abonan y por ellos.

(AP Santa María. LCF nº 198, 1772, f. 101)

ROMERO, Francisco. Maestro dorador.

Mandatos de visita de 1730

Nº 2.- Que el Mayordomo de la fábrica de esta iglesia continúe la / obra del monumento y estando concluso por lo que mira / a madera solicitara se estofe dándole los fondos blan / cos y sobrepuestos dorados lo que ejecute con intervención de nuestro Vicario, Curas y Beneficiados de ellas / solicitando sea a la menor costa que se pueda.

(AP Santa María. LCF nº 192, 1730, s/f)

23-12-1733

Dorado del monumento

Por otra declaración / hecha ante dicho Vicario / Visitador General y dicho Notario en / veintiocho de noviembre de 1733 / Don Francisco Romero, Maestro / dorador de esta ciudad a quien antece / de un papel de ajuste hecho / con el susodicho por dicho / Señor Visitador y los beneficiados / y curas de esta Iglesia en que se obli / gó a dorar dicho monumento / ganando cada día / de los que / trabajase nueve reales de vellón / de jornal y por lo que / tocaba a los oficiales que / le ayudasen cada uno había / de ganar según su sufici / encia a ajuste de dicho maestro / y mayordomo de fábrica / siendo de cargo de éste el / concurrir con el oro, apa / rejos y demás necesario / para dicha obra mediante lo / cual se principió a trabajar //⁷⁸ en el mes de octubre de dicho / año de / 1732 el dicho maestro / y tres oficiales y continu / aron por temporadas ga / nando dicho maestro los expresado nueve reales y los / oficiales a seis y lo gastado hasta el mes de noviembre / de 1733 es lo siguiente.

- Primeramente diez y / media de garras / que se trajeron de Sevilla / a treinta y tres reales cada arroba / con el porte. 577 reales y 17 maravedís.
- Ytt de diecisiete fanegas de / yeso basto a cuatro reales. 28 reales.
- Ytt. Del porte. 2 reales.
- De Ollas y lebrillos. 7reales y 17 maravedís.
- Ytt de dos tijanas y tina / jón grande. 13 reales
- Ytt de una caldera grande / para cocer las garras 40 reales, / porque aunque costó ochenta, / se vendió en cuarenta des / pues de haber servido. 40 reales.
- Yt. De una libra de pelo de / brochas. 10 reales. //⁷⁹
- Ytt. De cuatro telas de / cedazos, la una de seda. 9 reales.
- Ytt. De palillos y hilo de / Cartas para hacer las bro / chas. 4 reales.
- Yt. De treinta y dos libras / y media de retal fino de gu / antería, a dos reales libra. 65 reales.
- Yt. De seis fanegas de yeso / mate a seis reales cada una arroba / con el porte. 36 reales.
- Yt. De treinta y nueve / tortas de pasta de orujo a / cinco cuartos cada una. 22 reales y 32 maravedís.
- Yt. De cinco cargas de picón / para el brasero, para hacer / las templas a cuatro reales / y medio la carga. 22 reales y 57 maravedís.
- Yt. Ochenta y nueve libras / de esclarimente a real cada / una. 89 reales.
- Yt. De una arroba de bol. 12 reales.
- Yt de veinticinco jor / nales de peones, por los mis / mos que en todo el tiempo / del - Dorado trabajaron //⁸⁰ en servir yeso y cocer / las garras, ganando ca / da uno a tres reales. 75 reales.
- Yt. De una libra de Albyal / de, dos reales y 28 marevedís.
- Yt. De una libra de aceite / de linaza. 3 reales.
- Yt. De seis cubillos de negro / para sombrear. 5 reales y 18 maravedís.
- Yt. De cuatro libras de / jabón. 2 reales y 20 maravedís.
- Yt. De una libra de bar / niz. 6 reales.
- Yt. De setecientos y sesenta / y ocho libros de oro com / prados en la ciudad de Córdoba, / los 110 a José de la Cruz, / y los 658 a Pedro Casti / llejo, maestros batihojas de dicha / ciudad a precio cada uno de / doce reales que importan nueve / mil doscientos y / dieciséis reales, constó de dicha de / claración y de tres recibos / de los susodichos en 14 de //⁸¹ agosto, 16 de octubre y 20 de / noviembre de 1733. 9.216 reales.

- Ytt. De la conducción de los / dichos libros de oro a esta / ciudad y la del dinero expresado / a dicha ciudad de Córdoba. 828 reales.

- Yt. De hacer el taller y los / andamios para dorar los estí / pites en que se ocupó el Maestro / Alonso Tejero dos días / con dos oficiales, y tres peones, / ganando estos a tres reales y los ofi / ciales a cinco y el maestro diez, / que todo importó. 58 reales.

- Yt de otro día que asistió dicho / maestro carpintero con tres oficiales / y cinco peones. 40 reales.

- Yt. De portes para la madera para / los andamios. 5 reales y 17 maravedís. //⁸²Jornales

En los meses expresados (octubre y noviembre de 1732 y de febrero a noviembre de 1733) echó / el maestro doscientos y vein / te y un jornales, a nueve / reales; seiscientos y noventa / y nueve de oficiales a / seis reales y seis de dichos / cinco a cinco respecti- vos montan / seis mil doscientos y / trece reales.

- Yt. De los derechos de dicha declara / ción. 15 reales.

Montan las refe / ridas partidas die / ciséis mil ochocientos y / ocho reales y treinta y dos / maravedís a que se acrecen ocho //⁸³cientos y diez reales y ocho / maravedís pagados al dicho Don / Francisco Romero según / su recibo de 5 de abril de 1732, / fol 106 vuelto del libro de / mayordomía. Los 258 reales con 25 maravedís / por veintidós libros / y medio de oro que se com / praron en Córdoba para / dorar el arca del depósito / del Santísimo Sacramento, a once / reales y medio cada uno. 117 reales / por treinta y nueve / libros de plata para / el mismo efecto a tres / reales cada uno. 4 reales por / el porte de dichos libros, y / los 430 reales y medio por el / trabajo de dicho maestro / en sentarlos, a razón / de siete reales. Y todo monta / diecisiete mil seis / cientos y diecinueve reales / y seis maravedís y hecho resumen //⁸⁴de todos los gastos de dicho / monumento hasta aquí abonados / montan por mayordomía / sesenta y ocho mil seis / cientos y cincuenta y un reales / y treinta maravedís, y aquí se / abonan los diecisiete / mil seiscientos y diecinueve / reales y seis maravedís, / que componen dicha me / moria y recibo citado.

(AP Santa María LCF nº 192, 1732-33, fol. 79-84)

SÁNCHEZ, Juan Francisco. Estofador.

4-2-1733

Estofado y encarnado ángeles del monumento

Ytt. Parece que por el maestro / Juan del Águila, se ajustó con el maestro escultor se / le habían de pagar seiscien / tos treinta y cinco reales, / porque hiciese para dicho monu / mento cuatro ángeles / grandes vestidos y cinco / desnudos, y así mismo se / pagaron treinta y cuatro / pesos a Don Juan Francisco / Sánchez, por estofar los 4 / ángeles grandes a seis pesos / cada uno, y encarnar los / cinco pequeños, a dos pesos / cada uno. Dieron recibo / del importe por mayor / que incluso los ochavos / de los pesos. Importó mil / ciento cuarenta / y ocho reales y catorce maravedís / al fol. 83 del libro de / mayordomía, en 4 de febrero de 1733.

Ytt. Parece se pintaron / los seis lienzos del ruedo / del monumento, y por / cada uno se pagaron cuatro pesos de a ocho / reales, de plata antigua, y / por los dos jeroglífi / cos de la fachada de dicho / monumento se pagaron / otros cuatro pesos //¹⁰³que todo monta veinte / y ocho pesos.

(AP Santa María LCF nº 193, 1733, fol. 76 y 102-103)

SANTIAGO, Juan Rafael de. Maestro pintor y dorador.

1778

Reforma y dorado del monumento

En virtud de licencia del Señor Provisor y / con intervención del Señor Vicario, de esta ciudad, se ha reformado el monumento de esta iglesia, y re / parado los daños que había padecido, mientras / duró la obra de la capilla mayor de ella, y / su costo es lo siguiente:

- Primeramente se han gastado cuarenta y cinco / tablas de pino de Flandes, las que aprecio de / quince reales valen- 675 reales.
- Iten de jornales de Maestro y oficiales / cincuenta y tres días- 1.696 reales.
- Iten. De clavos y cola- 75 reales.
- Iten de 50 libras de oro a pre / cio de once reales- 550 reales.
- Iten. De treinta libras de plata a 3 reales- 90 reales.
- Iten. De albayalde, colores, agua Baz- 345 reales.
- Iten. De jornales de los doradores- 1.420 reales.

El Señor Vicario, con cuya intervención se / ha executado esta obra, nombró para lo tocante / a carpintería por maestro a Juan Guerrero y / para lo perteneciente al dorado y blanqueo, / a Juan Rafael de Santiago, vecinos de esta ciudad / los que firmarán. (Firma de ambos).

(AP Santa María. Libro de Mayordomía nº 200, 1778, f. 51 y ss.)

SERRILLO DEL REY, Francisco. Maestro dorador, estofador y encarnador. 1736.

14-11-1736

Estofado y encarnado de las esculturas del monumento

En virtud de carta orden / del Arzobispo mi Señor, con fecha / de 14 de noviembre de 1736 se / estofaron y encarnaron las dicha once efi / gies, que con interven / ción del Licenciado Don Francisco Luis de Carasena, Vicario / se ajustaron con //¹⁰¹ Francisco Serrillo del Rey / Maestro de dichas facultades / en diez y seis pesos cada / una, y todas en cien / to y setenta y seis pesos / de a ocho reales de plata antigua / que valen dos mil / seiscientos y cincuenta reales y doce / maravedís de vellón a que se cre / cen quinientos y ochen / ta y cinco reales, los 345 por / treinta libras de oro para / dorar dichas pirámides / a once reales y medio cada uno / y los 240 restantes que se / pagaron a Antonio Ca / ballero, Maestro dorador / por sentar dicho oro a / ocho reales cada libro, y todo monta, tres mil / doscientos treinta y cinco reales / y doce maravedís, constó de / recibo firmado de dicho Vicario / y maestros a f. 94 vuelto del libro / de Mayordomía //¹⁰²

(AP Santa María. LCF nº 193, 1739, f. 101-102)

23-12-1743

Dorado de las tablillas del coro

Ytt. Cuarenta y seis reales que se / le pagaron a Don Francisco Serri / llo, Maestro dorador por dorar / las tablillas del Hic est / Chorus, dio recibo al citado / folio 104.

(AP Santa María. LCF nº 194, 1743, f. 139)

Estofado del Cristo del Vestuario

Ytt. Treinta y ocho reales pa / gados al dcicho maestro, resto que / se le debía del estofado del / Santo Cristo que está sobre el vestuario //140.

(AP Santa María. LCF nº 194, 1743, f. 139-140)

23-12-1743

Estofar la vara del humen Cristi

Ytt. Cincuenta y un reales que se le / pagaron al dicho Francisco Se / rriello por dorar y esto-
far / la vara del Humen Cristi / salomónica tallada, conta / de su recibo.

(AP Santa María. LCF nº 194, 1743, f. 140)

PINTORES, DORADORES, ESTOFADORES EN EL SIGLO XIX

ESPINOSA, Raimundo. Maestro dorador.

20-4-1801

Varios trabajos

Pintura y dorado en el tiempo de / esta cuenta parece de dos recibos //⁶⁸ de Raimundo Espi-
nosa y Félix Rodrí / juez al folio 101 del Libro de Mayordomía, / haberse gastado doscientos
sesenta reales, / los 80 por platear un juego de sacras / para el altar mayor, / y los 180 por pla-
tear / y dorar una cruz para dicho altar y compo / ner un juego de candeleros, que se abonan.

(AP Santa María. LCF nº 201, 1801, f. 67-68)

GONZÁLEZ, Luis. Pintor y empapelador.

18-3-1896

Empapelado del coro

Arreglar el empapelado del coro / y otras muchas menudencias- 25 pesetas. Firmado por
Luis González.

(AP Santa María. Legajo nº 109, 1896, s/f)

OJEDA, Manuel. Maestro pintor.

25-2-1883

Pintura de la iglesia

Cuenta de la pintura y jornales en la / Parroquia de Santa María de esta ciudad:

- Blanqueador en la pintura de la bóveda- 110 reales.
- Dorado de los capiteles- 125 reales.
- Barniz y pintura del órgano- 160 reales.
- Id. De la sillería de coro- 120 reales.
- Colores en general- 746 reales.
- Jornales y postura del papel- 441 reales
- Trabajo material- 600 reales
- Importe total 2.352 reales

Firmado por Manuel Ojeda.

(AP Santa María. Legajo nº 109, 1883, s/f)

RODRÍGUEZ, Félix. Maestro dorador.

20-4-1801

Varios trabajos

Pintura y dorado en el tiempo de / esta cuenta parece de dos recibos //⁶⁸ de Raimundo Espinosa y Félix Rodrí / juez al folio 101 del Libro de Mayordomía, / haberse gastado doscientos sesenta reales, / los 80 por platear un juego de sacras / para el altar mayor, / y los 180 por platear / y dorar una cruz para dicho altar y compo / ner un juego de candeleros, que se abonan.

(AP Santa María. LCF nº 201, 1801, f. 67-68)

RODRÍGUEZ, José María. Maestro pintor.

22-5-1892

Pintura de faroles

36 reales / por la composición y pintura de ocho faroles de los que / acompañan a la Divina Majestad, y para que conste. Firmado por José María Rodríguez.

(AP Santa María. Legajo nº 109, 1892, s/f)

RODRÍGUEZ, Pablo. Maestro pintor.

1810

Varios trabajos

Son data ciento sesenta reales de vellón pagados por la pin / tura de las barandas de las dos tribunas, ver / jas del coro y púlpitos de dicha iglesia, a Pablo Rodríguez, Maestro pintor.

Ytt. Son data ciento diez reales pagados al mismo por la / obra siguiente: yeso y cola 8 reales. Colores, 22. 3 libras de barniz 24 reales. Trabajo de 4 días 44 reales. 6 pescantes, 12 reales. Todo para el adorno del altar para colocar la Patro / na. Firma su recibo el antedicho.

(AP Santa María. LCF nº 202, 1810, f. 80)

SANTIAGO, Juan Rafael de. Maestro pintor y dorador.

13-7-1819

Pintar el facistol

55 reales por el facistol grande.

(AP Santa María. LCF nº 204, 1819, f. 377 r.)

1813-1829

Varios trabajos

Parece de / tres memorias firmadas al / folio 377 del enunciado libro (de Mayordomía) / por Juan Santiago, Maestro / pintor y dorador, haberse / gastado ochocientos cuarenta / y dos reales, que se abonan.

(AP Santa María. LCF n.º 206, 1813-1823, f. 53)

