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

Écija conserva, Écija rehabilita, Écija restaura



Écija, 2026

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

«Écija conserva, Écija rehabilita, Écija restaura»

(Celebrado en Écija, los días 24 y 25 de octubre de 2025)

Dirección y coordinación
Antonio Martín Pradas
Inmaculada Carrasco Gómez

Écija, 2026

© Asociación Amigos de Écija

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

Autores: Varios autores

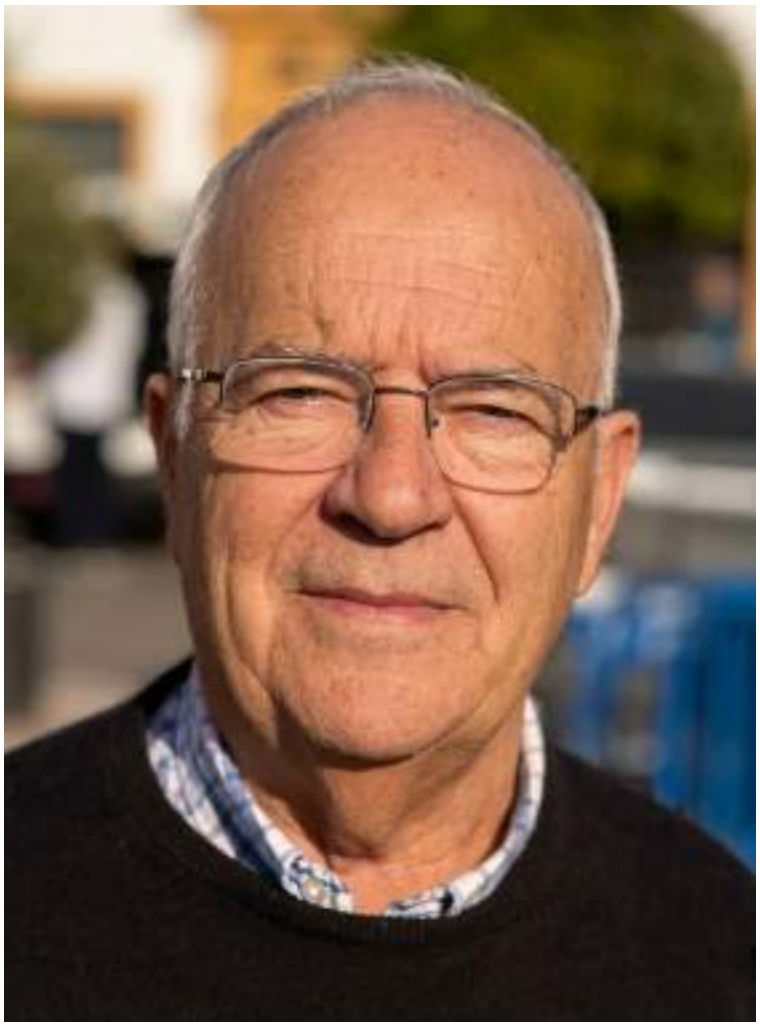
Diseño, maquetación interior y cubiertas: Juan Jesús Aguilar Osuna

Cubierta: Interior de la Iglesia de los Descalzos (Fotografía: Antonio Martín Pradas)
Contracubierta: Galería planta alta del mirador de los marqueses de Peñaflor (s. XVIII). Vista desde interior hacia el Salón.

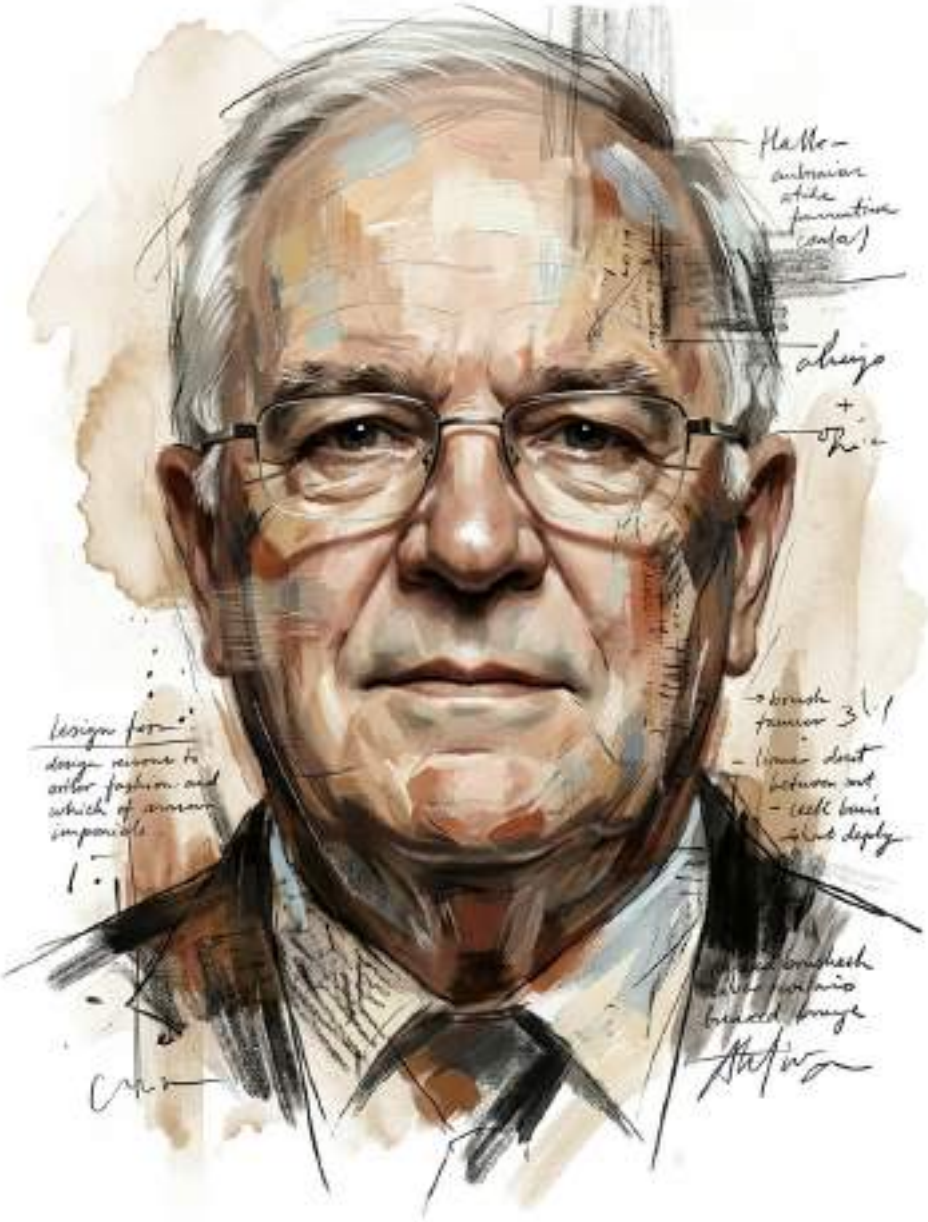
La Asociación Amigos de Écija y la dirección de las Jornadas no se hacen responsables de las opiniones vertidas en los artículos por cada uno de sus autores.

ISBN: 978-84-09-90424-2
Depósito Legal: SE 3978-2026

Impreso en España — Printed in Spain



A nuestro amigo y compañero, a nuestro Presidente de Honor, el Ilmo. Sr. D. Juan Méndez Varo, en agradecimiento por su incansable labor en favor del patrimonio astigitano. Debido a su noble entrega, le fue concedido, con incuestionable merecimiento, el título de Hijo Predilecto de la ciudad de Écija en el año 2026.



ÍNDICE

PRESENTACIÓN
INTRODUCTION
Eugenio Benjumea Palomero. Presidente de la Asociación Amigos de Écija 9

PRÓLOGO
PROLOGUE
Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez. Directores de las XVIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija 11

ARTÍCULOS
ARTICLES

El papel de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en la conservación y restauración patrimonial. Écija en el recuerdo 17
The role of the Andalusian Regional Government's Department of Culture in heritage, conservation and restoration. Écija remembered
Juan Antonio Fernández Naranjo. Doctor Arquitecto. Jefe del Departamento de Conservación de la Delegación Territorial en Sevilla de la Consejería de Cultura y Deporte. Profesor Asociado ETSA de la Universidad de Sevilla

Restauración de la iglesia de los Carmelitas Descalzos en Écija 35
Restoration of the Discalced Carmelite church in Écija
Fernando Mendoza Castells. Arquitecto. Premio *Europa Nostra* por la restauración de la iglesia de los Descalzos

Actuaciones de rehabilitación y reforma en el palacio y mirador de los marqueses de Peñaflor 45
Restoration and renovation project of the palace and bay window of the marquises of Peñaflor
Valle García-Verde Osuna. Arquitecta del Ayuntamiento de Écija

La restauración del mobiliario histórico: marco conceptual, teórico y práctico. Principios éticos 65
The restoration of historic furniture: conceptual, theoretical and practical framework. Ethical principles
Miguel Ángel Balmaseda Rosa. Maestro artesano en ebanistería y artesonado mudéjar

La puesta en valor del legado ecijano a través de su conservación y restauración 87
The value of the Ecijan legacy through its conservation and restoration
Mª del Valle Rodríguez Lucena. Licenciada en Bellas Artes. Especialidad conservación y restauración

Intervenciones sobre bienes muebles del Patrimonio eclesiástico ecijano: experiencias y resultados 109
Interventions on movable assets of the ecclesiastical heritage of Écija: experiences and results

Agustín Martín de Soto y Antonio Gamero Osuna. Conservadores y restauradores de Bienes Culturales. Archidiócesis de Sevilla

Veinticinco años de conservación y restauración en el Museo Histórico Municipal de Écija 125
Twenty-five years of conservation and restoration at the Municipal History Museum of Écija

Beatriz Taboada Villanueva. Conservadora y restauradora del Museo Histórico Municipal de Écija

Antonio Fernández Ugalde. Director del Museo Histórico Municipal de Écija

Irene Loschi. Doctora en Historia. Arqueología, Universidad de Sevilla. Especialista en el estudio de la pintura mural romana. Arqueopict

Conservación y restauración del Estandarte de la Virgen del Rosario de la Iglesia de San Pablo y Santo Domingo de Écija 149
Conservation and restoration of the banner of Our Lady of the Rosary from the Church of San Pablo and Santo Domingo of Écija

Laura Pol Méndez. Conservadora-restauradora de textiles históricos

El Plan Director de la Iglesia de Santa Cruz de Écija: un proceso integral de investigación e intervención 163
The Master Plan of the Church of Santa Cruz in Écija: a comprehensive research and intervention process

José María Rincón Calderón. Arquitecto

El santísimo Cristo de la Salud de Écija y la escultura del crucificado en la primera mitad del siglo XVI 171
El Santísimo Cristo de la Salud of Écija and the sculpture of the crucified Christ in the first half of the 16th century

Jesús Porres Benavides. Profesor de la Universidad Rey Juan Carlos

PRESENTACIÓN
INTRODUCTION

ÉCIJA CONSERVA, ÉCIJA REHABILITA, ÉCIJA RESTAURA
ÉCIJA PRESERVES, ÉCIJA REHABILITATES, ÉCIJA RESTORES

Eugenio Benjumea Palomero
Presidente de la Asociación Amigos de Écija

Hay dos cosas en un edificio: su uso y su belleza.
Su uso pertenece al propietario, su belleza a todos;
por tanto, destruirlo es sobrepasar su derecho.
Víctor Hugo

Como presidente de la Asociación Amigos de Écija, es un honor prologar este nuevo volumen que recoge las distintas ponencias de las XVIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija, celebradas los días 24 y 25 de octubre de 2025 en el Museo Histórico Municipal de nuestra ciudad.

Un año más, la publicación que ahora se dispone a disfrutar, viene a cumplir con un compromiso editorial que supera las dos décadas de vigencia. Viene a sumarse al esfuerzo que esta entidad realiza para seguir aumentando, desde el rigor académico, una colección de estudios que ya son imprescindibles para cualquiera que desee conocer en profundidad nuestra historia, nuestra identidad, nuestro patrimonio. A Écija, en definitiva. Pero es, también, la culminación de un intenso año de trabajos que, lejos de concluir con la clausura de las sesiones, se proyectan hacia el futuro como una muestra de nuestra labor y como un aliciente para seguir en este camino no siempre fácil.

El Patrimonio cultural de una ciudad como la nuestra no es un simple conjunto de edificios y objetos antiguos; es, en esencia, nuestra memoria tangible, el relato ininterrumpido de quienes nos precedieron. La sociedad en su conjunto tiene una obligación moral y legal de asegurar que esta herencia, forjada a lo largo de los siglos, no solo sobreviva, sino que pueda ser plenamente disfrutada y estudiada por las generaciones venideras.

Sin embargo, el tiempo no es un aliado pasivo. Estamos enfrascados en una batalla silenciosa y continua contra una variedad de factores destructivos: desde el deterioro físico inherente hasta el efecto demoledor de la desatención y el olvido. Cuando la inercia y la falta de recursos se imponen, una parte de nuestra historia se desvanece y, con ella, el tesoro de nuestra identidad colectiva, sin posibilidad de retorno. Es por ello que la gestión proactiva del riesgo —la conservación preventiva— se torna prioritaria en estas actas: la mejor restauración es la que nunca llega a ser necesaria.

En este ecosistema de protección, la labor no puede recaer únicamente en la Administración; exige la participación activa de ciudadanos, propietarios y organizaciones privadas. Nuestra asociación actúa como un catalizador cívico, alzando la voz cuando la inacción amenaza nuestro patrimonio. Durante cerca de medio siglo, este ha sido el norte de nuestras juntas directivas: transformar la preocupación en acción efectiva.

Debemos ser conscientes de que siempre estaremos expuestos a la acción corrosiva de la incompetencia o de intereses personales que se travisten de un falso amor por Écija. Ante esto, nuestra postura en este foro y en estas páginas es clara: estamos abiertos al acuerdo y al aprendizaje, pero la dignidad de nuestro patrimonio no se negocia. Seguiremos aquí, con humildad pero no en silencio, siendo —si es necesario— ese contrapunto crítico que la libertad de pensamiento exige.

Estas XVIII Jornadas han sido diseñadas para ofrecer una perspectiva integral de nuestra riqueza monumental y arqueológica, de las brillantes actuaciones llevadas a cabo en las últimas décadas, pero también para destacar un patrimonio a menudo maltratado y no siempre atendido: el patrimonio humano. Me refiero a la valoración social de los distintos profesionales de la cultura, la artesanía, la arquitectura, la arqueología, la restauración y hasta del turismo que, con su esfuerzo diario, sitúan a Écija como un referente de altísima calidad al unir el prestigio de sus trabajos y actuaciones al de nuestra ciudad.

Quiero un año más dar las gracias a la dirección de estas jornadas. A Antonio Martín Pradas y a Inmaculada Carrasco Gómez, por el impagable trabajo de coordinar a tantas personas y por seguir apostando con rigor, calidad y pasión por su ciudad. Le aseguro que reunir un panel de tanto prestigio con profesionales del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento de Écija, la Archidiócesis de Sevilla y las Universidades de Sevilla y Pablo de Olavide no es nada sencillo. Hay que coordinar agendas, ayudar en la orientación de las ponencias, estar pendientes de cualquier incidencia, controlar el envío posterior de las actas, etc. Sin ellos, no podríamos llevar a buen puerto la celebración de estas jornadas. También quiero agradecer el papel como editor de nuestro socio y amigo Juan Jesús Aguilar Osuna, que posibilita que la calidad de esta obra sea cada año mayor.

Igualmente, en nombre de la asociación, quiero agradecer de manera especial el papel absolutamente fundamental de la Diputación Provincial de Sevilla, quien a través de la concesión de la subvención anual, a la que concurrimos junto con otras entidades provinciales, permite la celebración de las jornadas y la presente publicación. Agradecimiento extensivo al Excelentísimo Ayuntamiento de Écija por su constante aliento a nuestras actividades, y a instituciones tan importantes como el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) y universidades como la de Sevilla o la Pablo de Olavide que sin duda prestigian y dar a conocer en sus repositorios el trabajo de los distintos especialistas. Agradecemos también a la Fundación del Museo Histórico Municipal de Écija y en especial al Sr. Director del mismo, Antonio Fernández Ugalde, por acoger la celebración de las jornadas y por su constante disponibilidad hacia nuestra entidad.

Disfrute ahora de estas magníficas ponencias. Su lectura le permitirá abarcar desde los grandes desafíos de la arquitectura monumental hasta el delicado cuidado del mobiliario artístico, tanto litúrgico como civil. Conocer el trabajo de la restauración que nos permite hoy disfrutar de un patrimonio recuperado, o la proyección de futuras intervenciones que nos ilusionan a todos, sentir orgullo por el ejemplar desempeño de numerosos profesionales, muchos de ellos ecijanos, que nos hacen tener esperanza en la adecuada puesta en valor de nuestro rico patrimonio histórico.

Confío plenamente en que la lectura de estas intervenciones aportará herramientas y reflexiones decisivas para fortalecer la protección del patrimonio astigitano. Que este libro sirva de brújula y recordatorio de que nuestra historia es un préstamo que debemos devolver intacto al futuro.

Muchas gracias a todos.

PRÓLOGO

PROLOGUE

Antonio Martín Pradas
e Inmaculada Carrasco Gómez
Directores de las XVIII Jornadas
de Protección del Patrimonio
Histórico de Écija

Vosotros no sois más que los depositarios del bien donado a la gran familia, la que tiene derecho a pediros cuenta. Los bárbaros y los esclavos detestan las ciencias y destruyen los monumentos artísticos. Los hombres libres los aman y los conservan.[1]

Henri Grégoire, 1794

Uno de los principales deberes de la sociedad, en cuanto al Patrimonio cultural, es el de garantizar su preservación para asegurar su uso y disfrute por las futuras generaciones. Esta premisa conlleva a un conflicto continuo en contra de los diversos agentes de deterioro que afectan al Patrimonio, una pugna en la que a veces gana el paso del tiempo y el abandono. De ahí la importancia de la conservación preventiva, que evita o minimiza los futuros deterioros, controlando el entorno y las condiciones de preservación en las que se encuentran los bienes, evitando así ser intervenidos.

En este debate se encuentran inmersas tanto la administración pública como instituciones privadas, apoyados en muchas ocasiones por asociaciones en defensa del Patrimonio Histórico, como la Asociación de Amigos de Écija, siendo uno de sus principales objetivos la conservación de los bienes que forman parte del amplio patrimonio astigitano, denunciando en muchos casos su abandono ante la propia administración.

Con sus luces y sus sombras, los diferentes proyectos de restauración y por tanto de intervención sobre los bienes que forman parte del patrimonio astigitano, han dado a Écija la visión que hoy tenemos de la ciudad: algunos proyectos fallidos como la inacabada intervención en el convento de Las Teresas o la más que polémica restauración de la iglesia de Santiago, miran cara a cara con nuevos e innovadores proyectos de restauración como el de la fachada y torre del palacio de los marqueses de Peñaflor o el mirador del mismo marquesado en El Salón. De aquí parte la idea de llevar a cabo unas Jornadas sobre la conservación y restauración patrimonial en la ciudad de Écija, abarcando tanto el ámbito de la arquitectura y el mobiliario civil y religioso, como el material arqueológico que, procedente de las numerosas intervenciones llevadas a cabo en el subsuelo de la localidad, son objeto de intervención por parte del taller de restauración del Museo Histórico Municipal de Écija.

A lo largo del siglo XX, hemos asistido en Écija a la declaración de Monumentos nacionales como máximo reconocimiento a los singulares valores histórico-artísticos de algunas de sus construcciones más señeras: el Palacio de los condes de Palma, posteriormente convertido por

[1] Henri Grégoire fue obispo y político, y redactó una histórica circular en la Convención Nacional Francesa (1794), que se convirtió en el marco conceptual del Patrimonio cultural, argumentando que los monumentos pertenecen a toda la comunidad y deben ser protegidos.

Sor Juana de la Santísima Trinidad en el convento de carmelitas descalzas bajo la advocación de San José fue el primero en obtener esa categoría, con fecha 3 de junio de 1931. Después, el 22 de junio de 1949 lo obtuvieron de manera genérica las murallas de la ciudad, los castillos de Alhonoz y Alhocen (hoy desaparecido), la torre de Gallape, el Torreón o el recinto amurallado de la Isla del Castillo, mientras que la Casa de los Marqueses de Peñaflor alcanzó ese reconocimiento mediante Decreto 347/1962, de 8 de febrero. Por Decreto 571/1963, de 14 de marzo, queda inscrito como monumento nacional el Crucero de la Ermita de Nuestra Señora del Valle, decreto que afectó también a escudos, emblemas, piedras heráldicas, rollos de justicia, cruces de términos y piezas similares de interés histórico-artístico y por Decreto 1802/1966, de 16 de junio, publicado en BOE de 22 de junio de 1966, se declara el casco urbano de Écija como Conjunto Histórico. A partir de ese momento, y tras la aprobación de la Ley de Patrimonio Histórico Español (Ley 16/1985, de 25 de junio) y la más reciente del Patrimonio Histórico Andaluz (Ley 14/2007, de 26 de noviembre[2]), mucho más ambiciosa por perseguir la protección individualizada de los bienes que integran el Patrimonio en un Catálogo General, han sido declarados BIC, entre otros, la iglesia del antiguo Hospital de la Concepción, conocido popularmente como "El Hospitalito" el 2 de abril de 2002, oficializada mediante el Decreto 120/2002 de la Junta de Andalucía y publicada en el Boletín Oficial del Estado (BOE) el 4 de junio de 2002; o la más reciente de la iglesia de la Limpia Concepción (conocida popularmente como Iglesia de Los Descalzos), declarada Monumento Nacional el 11 de noviembre de 2008 mediante el Decreto 497/2008; con este reconocimiento, el templo y su portada barroca adquirieron el estatus de Bien de Interés Cultural (BIC).

Muchas luces y sombras cuentan la historia de la protección del patrimonio cultural de Écija: el traslado de retablos de la iglesia del exconvento de la Victoria, con el derribo parcial del templo y la reciente construcción de la Casa Hermandad de Confalón, con la recuperación de las antiguas portadas de la iglesia y el hallazgo de un capitel romano monumental, la luz y la sombra vuelven a dialogar en un espacio patrimonial. Los avances en la restauración de la iglesia de Las Gemelas, gracias al empeño que siempre mostró nuestro admirado e Hijo Predilecto de la ciudad don Juan Méndez Varo, apoyado por la Asociación de Amigos de Écija se enfrenta al abandono de la iglesia de San Felipe Neri, a determinadas actuaciones en inmuebles protegidos que han carecido del rigor científico y el respeto que merecen, a la sustitución de numerosos inmuebles históricos o la desaparición de una importante parte de nuestra arquitectura rural o industrial.

Ante esta situación proponemos que la Asociación de Amigos de Écija publique anualmente las intervenciones llevadas a cabo sobre bienes que integran el Patrimonio Cultural ecijano: cuáles son sus patologías, cuáles los criterios de restauración y los resultados previstos, quiénes son los agentes y técnicos que intervienen o qué programa de difusión y puesta en valor se diseña para el disfrute del bien por parte de la ciudadanía…, serie monográfica que podría titularse "PER" (Patrimonio Ecijano Restaurado).

Son estas XVIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija, por tanto, quizá, una introducción a esta nueva serie monográfica propuesta, dado el entusiasmo del público asistente a estas Jornadas.

Para su desarrollo la dirección se puso en contacto con destacados expertos, técnicos y profesionales, relacionados con el mundo de la restauración de los Bienes Culturales, pertenecientes a diversas instituciones públicas, como el Museo Histórico Municipal de Écija, la Delegación Territorial de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía, la Universidad de Sevilla, la Universidad Pablo de Olavide, la Archidiócesis de Sevilla y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, con el objetivo de conseguir una amplia visión de los objetivos marcados.

[2] Este mismo año ha sido aprobada la Ley 4/2026, de 24 de marzo, de Patrimonio Cultural de Andalucía, publicada en BOJA núm. 65, de 07/04/2026 y en BOE núm. 110, de 06/05/2026 y que entrará en vigor con fecha 07/04/2027. En su preámbulo, se amplía tanto el concepto de Patrimonio Histórico, que pasa a denominarse Patrimonio Cultural como su carácter transversal.

Las jornadas se iniciaron, el 24 de octubre por la tarde, con su presentación por parte del Presidente de la Asociación Amigos de Écija, la Excma. Sra. Alcaldesa de Écija y los Directores de estas.

La conferencia marco corrió a cargo de D. Juan Antonio Fernández Naranjo, Doctor Arquitecto, Jefe del Departamento de Conservación de la Delegación Territorial en Sevilla de la Consejería de Cultura y Deporte y Profesor Asociado de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSA) de la Universidad de Sevilla, presentó su dilatada experiencia trabajando durante décadas en el Departamento de Conservación de la Delegación Territorial en Sevilla, centrando su estudio en el papel de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía en la conservación y restauración patrimonial, con un título muy sugestivo "Écija en el recuerdo".

La jornada se cerró con la ponencia de don Fernando Mendoza Castells, Arquitecto y Premio Europa Nostra. Su comunicación sobre el proyecto de restauración de la iglesia de los Carmelitas Descalzos de Écija que dirigió, por el que recibió el premio Europa Nostra (Premios Europeos de Patrimonio Cultural), supuso un reconocimiento a su labor, a la excelencia de su proyecto al contar con el reconocimiento de la comunidad científica y a la validación de su trabajo y el de su equipo en Los Descalzos a nivel europeo.

El sábado 25 de octubre dieron comienzo las jornadas a las 10:00 h. iniciando su presentación doña Valle García-Verde Osuna, Arquitecta del Ayuntamiento de Écija, centrando su presentación en las Actuaciones de rehabilitación y reforma en el palacio y mirador de los marqueses de Peñaflor.

A ella le siguió don Miguel Ángel Balmaseda Rosa, Maestro artesano ebanista, centrando su disertación en diversas problemáticas sobre la restauración en bienes muebles.

Continuando con los bienes muebles, llegó el turno de doña Mª del Valle Rodríguez Lucena, Licenciada en Bellas Artes en la especialidad de conservación y restauración de pintura y arquitectura pétrea, quien hizo una buena reflexión con una conferencia titulada "Puesta en valor del legado ecijano. Restauración de escultura, pintura y arquitectura pétrea".

Tras ella, don Agustín Martín de Soto y don Antonio Gamero Osuna, Conservadores y restauradores de obras de Arte de la Archidiócesis de Sevilla, presentaron una conferencia titulada "Las Intervenciones sobre bienes muebles del Patrimonio ecijano. Experiencias y resultados".

Las ponencias de la tarde comenzaron con la conferencia de doña Beatriz Taboada Villanueva, Conservadora y restauradora del Museo Histórico Municipal de Écija, don Antonio Fernández Ugalde, Director del Museo Histórico Municipal de Écija, y doña Irene Loschi, Doctora en Arqueología por la Universidad de Sevilla y especialista en el estudio de la pintura mural romana, titulada "Veinticinco años de conservación y restauración en el Museo Histórico Municipal de Écija".

La restauración de bienes muebles textiles también tuvo su espacio en estas Jornadas con la ponencia de doña Laura Pol Méndez, Especialista en conservación y restauración de textiles que presentó su experiencia en "La Conservación y restauración del Estandarte de la Virgen del Rosario de la Iglesia de San Pablo y Santo Domingo".

Por último, para cerrar las jornadas, volvimos al ámbito de la arquitectura, en concreto, el arquitecto don José María Rincón Calderón, expuso "El Plan Director de la Iglesia de Santa Cruz: un proceso integral de investigación e intervención".

Tras esta conferencia se procedió al cierre de las jornadas y a la presentación de las Actas de las XVII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija, que se centraron en el ámbito textil.

Como cierre de estas Actas hemos añadido un artículo presentado por don Jesús Porres Benavides, Profesor de la Universidad Rey Juan Carlos, en el que se expone la restauración y autoría del Santísimo Cristo de la Salud de Écija.

Para finalizar, queremos dejar constancia de nuestro más sincero agradecimiento a todos los ponentes y a las instituciones que representan y, una vez más, a la Asociación de Amigos de Écija y en especial a su Presidente don Eugenio Benjumea Palomero, así como al resto de su Junta Directiva por demostrarnos cada día su apoyo incondicional, su esfuerzo y entusiasmo.

Queremos terminar este prólogo haciendo una mención especial al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, así como a la Universidad de Sevilla y a la Cátedra del Barroco de la Universidad Pablo de Olavide.

XVIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija

Écija conserva, Écija rehabilita, Écija restaura



Fotografía: restauración de la Iglesia de Los Descalzos — Autor: Antonio Martín Pradas

Palacio de Benamejí
(Museo Histórico Municipal)
Días 24 y 25 de octubre, Écija 2025

Asociación Amigos de Écija — Programa Cultural 2025

ÉCIJA AYUNTAMIENTO

EL PAPEL DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA EN LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN PATRIMONIAL. ÉCIJA EN EL RECUERDO

THE ROLE OF THE ANDALUSIAN REGIONAL GOVERNMENT'S DEPARTMENT OF CULTURE IN HERITAGE, CONSERVATION AND RESTORATION. ÉCIJA REMEMBERED

Juan Antonio Fernández Naranjo
Doctor Arquitecto. Jefe del Departamento de Conservación de la Delegación Territorial en Sevilla de la Consejería de Cultura y Deporte. Profesor Asociado ETSA de la Universidad de Sevilla

RESUMEN

Este documento traslada la evolución institucional de la conservación y la restauración patrimonial en Écija y en especial por la Junta de Andalucía de la que se analizan sus vigentes competencias en la materia. Tras ello, se examina el cambio producido en el papel de la administración pública estatal en este ámbito, desde su absoluta exclusividad, hasta su práctica desaparición, para lo que se hace un recorrido cronológico por las intervenciones ya conocidas y documentadas y, aquellas otras que, por su carácter menor o su condición de emergencia y no por ello menos significativa para la restauración monumental en Écija, la bibliografía no ha sabido recoger, trasladando finalmente una imagen general bastante completa, por no decir exhaustiva, de la conservación y la restauración patrimonial en Écija, tanto en el recuerdo, como en su situación actual.

PALABRAS CLAVE

Andalucía; Conservación patrimonial; Écija (Sevilla); Estado de las Autonomías; Metodología de intervención arquitectónica; Obras de emergencia; Restauración monumental; Último tercio del siglo XX.

ABSTRACT

This document traces the institutional evolution of heritage conservation and restoration in Écija, particularly under the Andalusian Regional Government, analyzing its current powers in this area. Following this, it examines the shift in the role of the national government in this field, from its absolute exclusivity to its virtual disappearance. This is achieved through a chronological overview of well-known and documented interventions, as well as those that, due to their minor nature or emergency status—though no less significant for monumental restoration in Écija—have not been adequately documented in the literature. Ultimately, the document presents a fairly comprehensive, if not exhaustive, picture of heritage conservation and restoration in Écija, both in retrospect and in its current state.

KEYWORDS

Andalusia; Architectural intervention methodology; Écija (Seville); Emergency works; Heritage conservation; Last third of the 20th century; Monumental restoration; State of Autonomies.

Centrar el tema. El BOJA

Me corresponde hablar sobre «*El papel de la Consejería de Cultura ... de la Junta de Andalucía en la conservación y restauración patrimonial....* y, ya veremos por qué, de mi añorada ciudad de *... Écija en el recuerdo*».

Empecemos por lo fácil: las competencias. Sobre la conservación del patrimonio histórico recaen en la actual Consejería de Cultura y Deporte (CCD), cuya actual estructura y organización se recogen en el Decreto 169/2024[1], [Imagen 1] del que extraeremos aquellas que ahora nos interesan.

Tras una Consejera y una Viceconsejera, está la Secretaría General de Patrimonio Histórico y Documental (SGPH), en cuyas funciones, en su punto 1, figura: *la dirección, coordinación y control de la actividad de la Consejería en materia de Patrimonio Histórico*, para especificar en el punto 2a: La dirección, supervisión, control, seguimiento y evaluación de las actuaciones de la Consejería en materia de *conservación y rehabilitación del Patrimonio Histórico*.

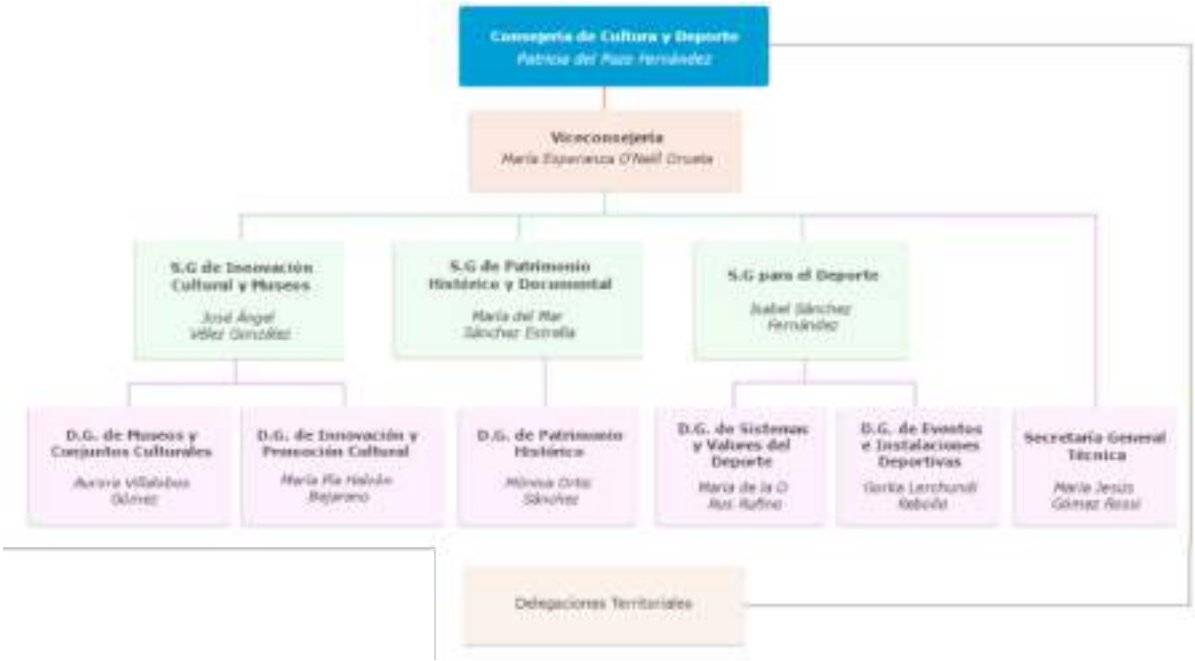


Imagen 1. Organigrama Consejería de Cultura y Deportes de la Junta de Andalucía. https://www.juntadeandalucia.es/organismos/culturaydeporte/consejeria/organigrama.html.

A través de esta SGPH se adscribe a la CCD el *Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico* (IAPH) y de esta Secretaría dependen dos servicios dedicados a esta materia: el *de Conservación y Obras del Patrimonio Histórico* y el *de Infraestructuras Culturales*. También depende de ella una sola Dirección General, precisamente la de *Patrimonio Histórico* (DGPH) a la que le corresponden, en lo que ahora nos ocupa, las siguientes funciones:

- En su punto 1: *La tutela, el acrecentamiento, la conservación y la valorización del patrimonio histórico de Andalucía*.
- Con carácter general, en sus puntos 6 y 7, respectivamente: La protección y *conservación del patrimonio arqueológico, etnológico e industrial y la salvaguarda del patrimonio inmaterial*. —¿solo el arqueológico, el etnológico e industrial?—. Sigamos. También: *El fomento de*

[1] Decreto 169/2024, de 26 de agosto, por el que se establecen la estructura y organización de la Consejería de Cultura y Deporte. BOJA extraordinario 15 de 27/08/2024.

la investigación sobre el patrimonio histórico y cultural de Andalucía, la difusión de los resultados obtenidos y el régimen de autorizaciones que corresponda de acuerdo con la normativa aplicable en la materia.

- Y, como cuestión absolutamente metodológica, en su trascendental y, al parecer olvidado, punto 9: *La conservación y restauración del patrimonio histórico andaluz mediante los mecanismos que permitan garantizar la adecuación de las obras e intervenciones a los criterios y normas aplicables en esta materia, así como la sistematización de los resultados obtenidos, y también a través del análisis, estudio, desarrollo y difusión de las distintas teorías, métodos y técnicas de restauración que aseguren la permanencia del patrimonio histórico.* Y, por si esto no estuviera claro, apostilla: *...la autorización de los proyectos de obras*[2]*, de acuerdo con la normativa del Patrimonio Histórico.* Atentos a este punto 9 de las funciones de la DGPH, que, cual surgencia de los *ojos del guadiana*, irá apareciendo por el resto del texto.

Referir aquí que el *patrimonio histórico andaluz* al que se refiere viene definido en el artículo 2.*"Ámbito de aplicación"* de la aún vigente Ley 14/2007 LPHA[3] *... se compone de todos los bienes de la cultura, materiales e inmateriales, en cuanto se encuentren en Andalucía y revelen un interés* (atención a la retahíla de adjetivos) *artístico, histórico, arqueológico, etnológico, documental, bibliográfico, científico o industrial para la Comunidad Autónoma, incluidas las particularidades lingüísticas.*

Para completar el elenco administrativo están las Delegaciones Territoriales que se mantienen unidas aún a la competente en materia de turismo con el título *Delegaciones Territoriales de Turismo, Cultura y Deporte,* cuya responsable es también la presidente de la Comisión Provincial de Patrimonio Histórico.

El análisis de las funciones

Al menos yo echo de menos aquí el interés arquitectónico, todo lo más que aparece es el patrimonio edificado o bienes inmuebles con tipología de monumentos[4]:*... edificios y estructuras de relevante* (de nuevo) *interés histórico, arqueológico, paleontológico, artístico, etnológico, industrial, científico, social o técnico, con inclusión de los muebles, instalaciones y accesorios que expresamente se señalen*. O quizás, piensa el legislador que el interés arquitectónico es la conjunción compleja de aquella retahíla de adjetivos: ¿lo arquitectónico es lo histórico-arqueológicopaleontológicoartísticoetnológicoindustrialcientíficosocialotécnico?

Valga aquí la cita del arquitecto chileno Alejandro Aravena (1967) premio Pritzker de 2016 (Rodríguez, S. 2024):

> *"La arquitectura se trata de una gran cantidad de disciplinas que se unen con el conocimiento y la experiencia para conseguir un edificio construido. No sabría cómo hacerlo por mi cuenta y sin embargo, un arquitecto tiene que ser capaz de discriminar entre cuál de los métodos es mejor que el otro. La buena voluntad y la flexibilidad profesional son cruciales para negociar con todas las fuerzas de tracción que van en direcciones opuestas en un solo edificio. Pero, además, los arquitectos no construimos nuestros proyectos con nuestras propias manos; nos basamos en las habilidades de muchos otros oficios, ..."*

Sería bonito pensar, que se ha considerado el valor arquitectónico en su carácter más holístico, como una cualidad horizontal propia del patrimonio en general o que podemos encontrarlo, al menos, en los demás bienes inmuebles: Conjuntos, Jardines y Sitios Históricos, Zonas Arqueológicas, Lugares de Interés, tanto etnológico, como industrial, así como Zonas Patri-

[2] El subrayado es del autor.

[3] Ley 14/2007, de 29 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía (LPHA). BOJA 248 de 19/12/2007. BOE 38 de 13/02/2008. En el BOJA 65 de 07/04/2026, se publica la novísima Ley 4/2026, del Patrimonio Cultural de Andalucía (LPCA), que no entra en vigor hasta un año después de su publicación: el 7 de abril de 2027.

[4] Definido en el artículo 26.1. de la Ley 14/2007. LPHA.

moniales. Quizás también en bienes muebles o inmateriales en cuanto pueden determinar, e incluso caracterizar, el espacio, el paisaje y el territorio, incluso aportar un especial significado. Eso, sería bonito, pero... no creo yo que...

¿Cultura conserva?

También sería bonito poder decir, parafraseando el título de estas jornadas, que, con respecto al patrimonio histórico y cultural*: Cultura conserva. Cultura rehabilita. Cultura restaura.* Y se puede añadir, pero solo en aquel que es de su propiedad, lo que no es poco, pero, teniendo en cuenta lo visto anteriormente en el punto 9 de la DGPH, además de una imagen de incapacidad, traslada una visión absolutamente jurídica o burocrática de gasto del dinero público y no de inversión en el patrimonio histórico andaluz. Podríamos pues entender que *Cultura conserva*, de manera parcial y, como cualquier propietario, su propio patrimonio y, aun así, no con el alcance y la profundidad deseada.

Podríamos deducir de esto que la principal actividad de la actual Consejería de Cultura se reduce casi exclusivamente a la protección del patrimonio histórico de Andalucía, por tanto: *Cultura protege*. Pero proteger no es conservar y se produce una cierta confusión ya que: ¿dónde termina la una y donde empieza la otra?. Esto se complica si introducimos la trascendencia de la difusión y divulgación del mismo. La consideración de esa trilogía en su conjunto hace que la deficiente actuación en una de ellas, por lo general en conservación, se disimule con la sobreactuación en las otras, especialmente en protección, ya que la difusión se suele utilizar como argumento, a la vez que excusa, para el turismo, en un sesgado y simplista entendimiento del patrimonio histórico como recurso económico, nada se da en la escuela, nada en el instituto. Una pequeña y rápida anotación al margen, esta XVIII jornadas, al igual que la IX, ambas dedicadas a la conservación del patrimonio histórico, mantienen en su título la denominación de *"jornadas de protección ..."*.

Como determinación concluyente hay que reconocer que lo que, en realidad, mantiene y recupera el patrimonio histórico para su transmisión a las generaciones futuras es su conservación, o su rehabilitación, o su restauración, bien entendido que la protección fija las responsabilidades y la difusión produce la concienciación de la sociedad, lo cual debiera corresponderse con una mayor exigencia hacia el cumplimiento de las responsabilidades de la Administración competente. La protección, en definitiva, es una importante herramienta de carácter jurídico que lleva implícito un proceso de reconocimiento y fijación de valores culturales y su inclusión en una lista cualificada.

El proceso antes citado, puede llegar, en el caso que incorpore un adecuado diagnóstico de la situación en la que se encuentra, a proponer un nivel de intervención y la posible aplicación de unos iniciales criterios de actuación. No obstante, nada de ello garantiza la adecuada conservación del bien, y todos y cada uno de nosotros, seguro, mantiene en su memoria un claro ejemplo de ello, para su trasmisión a las generaciones futuras puesto que, tanto nivel, como criterios, no llegaran a ser efectivos hasta que, tras un proceso de reconocimiento exhaustivo, se terminen ejecutando las actuaciones recogidas en los correspondientes proyectos de intervención. Proyectos si, en plural, ya que el proceso de intervención no tiene porqué resolverse en un solo proyecto, siendo fundamental, como en la música o el cine, el adecuado manejo y correspondiente aplicación de los silencios y las elipsis.

Écija en el recuerdo

De esta falta de actividad conservativa, rehabilitadora y de restauración, de la Consejería de Cultura, viene la necesidad de recurrir a lo de *Écija en el recuerdo* del título, ya que no siempre fue así. Advertir, no obstante, que lo que aquí se recoge a continuación no tiene la pretensión de la exhaustividad y que es fruto de los recuerdos que aún mantengo, sin acudir a lo meramente autobiográfico y atendiendo siempre a la indispensable, aunque somera, con-

sulta documental y bibliográfica para poner algo de orden y en la que resulta absolutamente necesaria la relectura de la Actas de las anteriores IX Jornadas como las presentes con el título de *Intervención y Restauración del Patrimonio Mueble e Inmueble Ecijano*, celebradas en octubre de 2010 (hace 15 años). Me gustaría, no obstante, que estas referencias necesariamente realizadas a vuelapluma, pudiera servir de incentivo inicial para una más profunda y rigurosa investigación que esclareciera la restauración monumental y arquitectónica en Écija en el pasado siglo XX y sus secuelas de este siglo XXI.

La situación actual supone la travesía de un desierto, permítaseme decir que lo más parecido al Salón un 31 de julio a las 4 de la tarde, pero, además, absolutamente estéril, porque ya que no se actúa, debería ir acompañada de una reflexión del significado de este infructuoso tránsito, cuestión que es general y que no afecta solo a Écija, pero es esto lo que ahora nos convoca.

Lo cierto es que las actuaciones de restauración del rico patrimonio de Écija, tanto del Estado, como, en las últimas décadas, de la Junta de Andalucía a través de la Consejería de Cultura, llámese esta como se llame, han estado presentes de una u otra forma, en franca correspondencia, tanto con su amplio patrimonio cultural, como con la activa vida intelectual que siempre se ha desarrollado en ella, bien desde las instituciones municipales, bien desde la reconocida Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras Luis Vélez de Guevara –1955– que atesora una tradición que tiene sus orígenes en la decimonónica Sociedad Casino de Artesanos (Pérez. 2010. p. 470) y de la pionera Sociedad Amigos de Écija –1979– de rauda y brillante trayectoria.

El ámbito temporal concreto abarca el último tercio del pasado siglo XX, que se prolonga hasta septiembre del año 2012. Esta fecha tan concreta, la de la finalización de la recepción de las obras de restauración de la torre de Santa Cruz, nos da idea de lo profunda que es esta travesía del desierto.

El ministerio restauró

En relación con esa significación cultural de Écija puede dar muestra una serie de acontecimientos en relación con el tema que nos ocupa, empezando por la intervención en el convento de Las Teresas, entre 1887 y 1888 costeada por D. José María López y López y otros, tras una sorprendente e infructuosa gestión ante la Real Academia de la Historia, solicitud de declaración de monumento incluida, ya que no se declara hasta 1931 (Martín. 2011). Los otros dos, relacionados entre sí, se producen: uno en 1966, como es la Declaración de la ciudad de Écija como Conjunto Histórico-Artístico y, el otro, como consecuencia de anterior, es la creación en 1972[5] de la *Comisión de Protección del Patrimonio Histórico-Artístico de Écija* —1972-1993— conocida como *Comisión de Defensa*, que siempre es citada, generalmente de manera crítica, que se mantiene aún ignota, especialmente su trascendencia no ponderada en la historia del patrimonio ecijano y su papel en la actual y vigente Comisión Local del Patrimonio Histórico. Tampoco la de los que fueron sus escasos componentes. Quizás otro de los temas en el que profundizar en su investigación rigurosa. Otra circunstancia, más anecdótica si se quiere, es la creación del Ministerio de Cultura en 1977, pero que marca el inicio de la actividad directamente relacionada con la acción de restaurar por parte de *"Cultura"*.

Marcado así nuestro ámbito, es crucial recurrir a la publicación Fuentes Documentales para el Estudio de la Restauración de Monumentos en España de cuya relación de actuaciones en Écija (Cases. 1988. 126-128) se puede extraer aquí las intervenciones del Ministerio, primero de Instrucción Pública, después de Educación y Ciencia y finalmente de Cultura como ya hemos dicho, que se han trasladado al siguiente cuadro [Imagen 2].

[5] Orden Ministerial, de 14 de junio de 1972, por la que se constituye la Comisión de Protección del Patrimonio Histórico-Artístico de Ecija (Sevilla). BOE 198, de 18 de agosto de 1972

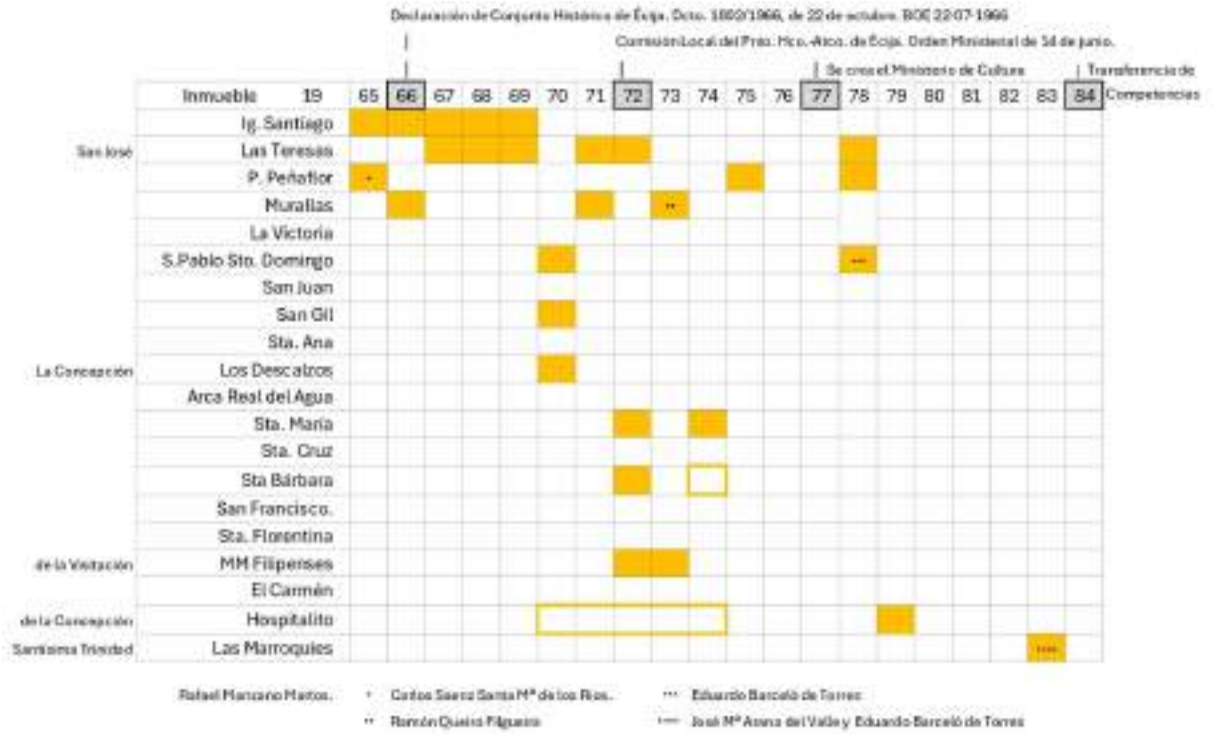


Imagen 2. Cuadro temporal de las intervenciones recogidas en Fuentes Documentales para el Estudio de la Restauración de Monumentos en España (Cases. 1988. 126 a 128). Elaboración propia.

D. Rafael Manzano Martos, a la sazón arquitecto de zona, es el que acomete, por así decirlo, de oficio, la mayoría de las intervenciones de esta época, dejando en Écija un buen número de seguidores-amigos a su paso. Además, se documentan los arquitectos: Carlos Sainz de Santa María de los Ríos, en armaduras del palacio de Peñaflor, en 1965; Ramón Quiero Filgueira, en recalces en las murallas y en las cubiertas del coro de las Madres Filipenses, ambas en 1973; José María Arana del Valle en Las Marroquíes, en 1983, junto a Eduardo Barceló de Torres como colaborador y que también actúa sobre las humedades de San Pablo y Santo Domingo, en 1978 y en el Hospitalito, en 1979. Esta época la cerramos con la transferencia de competencias en materia de cultura a la Junta de Andalucía en 1984.

La declaración de Conjunto Histórico-Artístico en 1966 coge a la ciudad con dos importantes intervenciones de restauración monumental: una sobre la iglesia de Santiago, de carácter integral, como ya veremos, y otra en Las Teresas, en la que se recuperan los espacios fundamentales del primitivo palacio medieval, hoy, lamentablemente, aun sustraídos al disfrute de la ciudadanía. A partir de ese momento aumenta el número de intervenciones, pero, en cambio, se reduce su trascendencia.

Iniciamos, pues, este recorrido con la que se desarrolla entre 1965 y 1969 en la iglesia parroquial de Santiago el Mayor.

Curiosamente la más documentada de todas (López. 1983. 209-244; Martín y Carrasco. 2011), incluidas las más recientes de las que no se ha publicado nada de manera oficial. Por tanto, también es de las más estudiadas, analizándose, tanto las actuaciones de consolidación estructural, con la introducción de potentes refuerzos de hormigón armado, como las de carácter funcional, estilístico y material. En lo fundamental, se modifica sustancialmente la percepción que hasta el momento se tenía de la iglesia, aunque de carácter gótico-mudéjar muy intervenida en época barroca, con la existencia de un coro en la nave central, con órgano en la arquería sur, la de la epístola y unido al presbiterio por la correspondiente vía sacra, conjunto que es desmontado; se desnuda la iglesia de todo recubrimiento dejando sus fábricas vistas y saneadas y se hace prevalecer una interpretación de la primigenia iglesia gótico-mudéjar, recomponiendo el montaje del órgano en el muro de los pies sobre una tribuna volada que

apoya en una composición tripartita de gráciles columnas, las mismas que tenía en su posición anterior en el lado de epístola del coro. Esta intervención se extiende además a las construcciones anexas que tiene la parroquia recomponiendo las arquerías de las galerías de los patios interiores e incluso llega a reordenarse la pavimentación de la plaza exterior que da acceso al conjunto parroquial.

En esta intervención de la iglesia, se reconocen ya materiales, aparejos, formas y modo de construir, que fruto de una inteligente interpretación de las construcciones tradicionales ecijanas por parte de D. Rafael, crean escuela y han marcado, y aun marcan, la formalización de las actuales arquitecturas, en una apacible convivencia entre dos lenguajes distintos: uno, el entendido como tradicional y, el otro, derivado de aquellos de raíz contemporánea, mucho menos elaborados y de materiales cada vez más caducos y deleznables. Fácilmente reconocibles hacia el exterior el uno y hacia el interior el otro, que, en un proceso culpabilizador de autocensura, van proponiendo una simplificación, tanto en uno, como en otro, de la que no es posible sustraerse, donde se van reduciendo las distancias entre uno y otro entendimiento y en el que uno y otro se retroalimentan: lo tradicional asume formalizaciones contemporáneas que lo enmascaran y lo contemporáneo va aprendiendo formas de construir el espacio de manera más clásica y de como establecer relaciones entre ellos. Todo esto, siempre, bajo el imperio de la potente luz de la campiña, la del blasónico sol de Écija.

Como se puede apreciar en el cuadro anterior, no se acometen todos los monumentos de la ciudad, si bien en la siguiente etapa, esta relación se verá complementada. En este periodo domina pues la cantidad, sobre el alcance las intervenciones, donde fundamentalmente son actuaciones de consolidación o reparación y en el caso de los Conventos dirigidas a conseguir un mejor funcionamiento y un mayor confort de las monjas, aun numerosas y en condiciones muy precarias de habitabilidad. La mayor actividad en obras se centra entre los años 1970 a 1974, sufriendo un parón importante hasta 1984, año en el que se producen las transferencias y que nos sirve de adecuado punto de inflexión.

También anotar que estos datos provienen de una relación de expedientes obrantes en el Ministerio, como ya se ha dicho, los cuales no se corresponde de una manera directa con la ejecución de las obra y que estas pueden trasladarse, si es que llegan a realizarse, sobre todo a la década de los 80 con la conformación del Estado de las Autonomías, de hecho, me consta que la actuación sobre el Convento de Las Marroquíes se está ejecutando, como veremos, en 1986, ya con las transferencias completadas, donde no solo se ceden competencias sino que también componen el lote, tanto proyectos ya redactados, como los correspondientes créditos presupuestarios para su ejecución, resultando después que unos serán invertidos y otros no llegaran a ejecutarse. Volvemos a apuntar un nuevo espacio de investigación que está por desarrollar.

Cultura de la Junta restauró

Producida las transferencias de competencias en materia de cultura a la Junta de Andalucía, esta toma la iniciativa, haciéndose presente en la Comisión Local del Patrimonio Histórico-Artístico, ejecutando las distintas intervenciones transferidas, tal como anotamos antes y haciendo frente a las necesidades que se generaban, aunque sin una estrategia establecida y con una mecánica de trabajo que reproduce la que venía aplicándose en el Ministerio[6]. En este ámbito temporal, a partir de 1984 se tienen documentadas, desgraciadamente solo desde la bibliografía, una relación de actuaciones, (Martín y Carrasco. 2011. p. 159) [Imagen 3] cuya fuente es la propia Junta y que se han reflejado en el siguiente cuadro [Imagen 4].

[6] Una idea de la forma de actuar del Ministerio y del entonces Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales ICRBC, la podemos encontrar en las "Actas de las Jornadas sobre Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico, celebradas en Madrid del 19 al 23 de octubre de 1987. 1990. Ministerio de Cultura. Madrid". Así mismo, una imagen del contexto histórico del momento nos la ofrecen las "Actas de la IV Bienal de Restauración Monumental. 25 años de restauración monumental (1975-2000). Madrid, 22-25 enero 2009. 2017. Madrid".

Restauraciones llevadas a cabo en los inmuebles ecijanos por la Administración Autonómica.

1988 Iglesia de la Santísima Trinidad, vulgo Las Marroquíes
S/f Convento de Santa Florentina
1988 Torre de la Iglesia Mayor de Santa Cruz en Jerusalén.
1988 Iglesia de Santa de Santa Bárbara
1988 Iglesia de Santa Ana
1990 Convento de San José, vulgo Las Teresas
1990 Iglesia de Santa Inés del Valle
1994 Espadaña del Convento de San Antonio de Padua, vulgo de San Francisco
1994 Torre de la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen
1994 Espadaña del Convento de Nuestra Señora de las Mercedes
1994 Torre de la Iglesia de Santiago el Mayor
1995 Espadaña del Convento de los Descalzos
1996 Convento de la Visitación de Santa Isabel, de Madres Filipenses
2006-2010 Iglesia de los Descalzos y bienes muebles.
2010-2011 Torre de la Iglesia de Santa Cruz.
2010-2011 Torre de la Iglesia de la Victoria.
2010-2011 Torre de la Iglesia de San Juan.

Imagen 3. Lista de intervenciones de restauración de la de Consejería de Cultura. (Martín y Carrasco. 2011. p. 159).

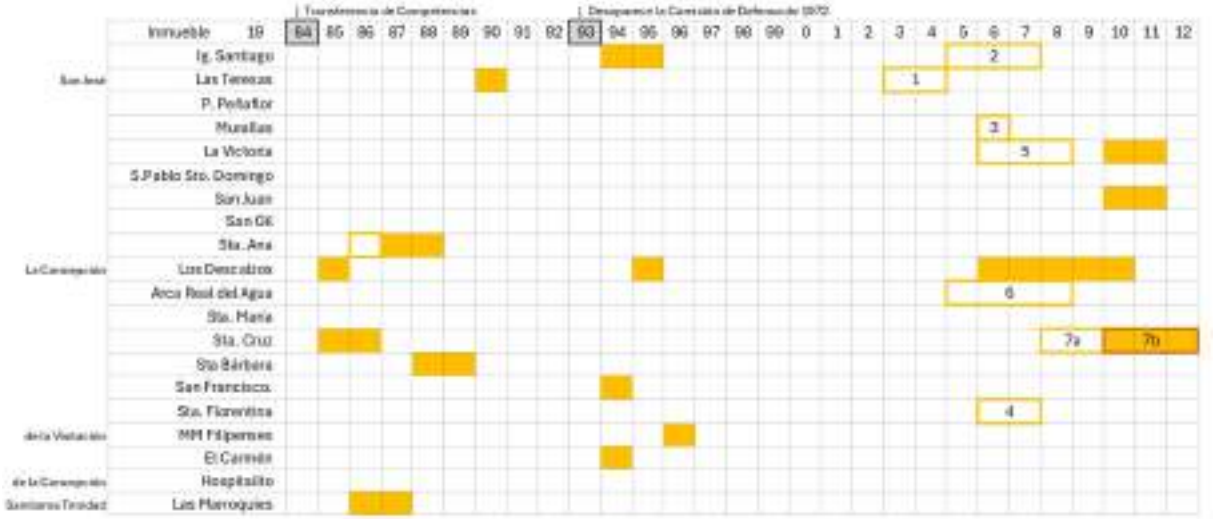


Imagen 4. Cuadro temporal de las intervenciones recogidas en Imagen 3. Completado con obras menores o de emergencia desarrolladas en el mismo periodo. La numeración se corresponde con la desarrollada en el texto del presente artículo. Elaboración propia.

Vistas de manera global, evidencian un importante parón entre 1997 y 2003, no obstante, de lo que conozco, se echan en falta algunas intervenciones, que, no porque se resolvieran mediante contratos menores o actuaciones de emergencia, resultan de menor trascendencia, como veremos, todas ellas referidas al último periodo, a partir del 2004.

Hay que hacer aquí un importante inciso sobre las torres y espadañas de Écija. En los años de preparación de la Expo 92 de Sevilla, en los que los dineros tenían una cierta querencia por estas tierras y la cuestión era poder aprovechar esos recursos. Instituciones de todo tipo se empeñaban para conseguir inversiones en su campo o en su municipio en el caso de los Ayuntamientos, el de Écija incluido. Que poner sobre el tablero: el clarividente trinomio: Patrimonio Histórico vs recurso económico vs turismo y el 1992 en la mirilla. Esto finalmente se concreta en el notable conjunto de torres y espadaña ecijanas y su restauración, por lo que se propone al unísono un convenio de colaboración entre el Ayuntamiento de Écija y la Consejería de Cultura. El primero se comprometía a realizar la iluminación de las torres y espadañas, evidentemente una vez restauradas y, la segunda, a financiar las necesarias obras de restauración, todo ello, a desarrollar entre los años 1991 y 1992.

El Convenio se firma el 10 de octubre de 1990 –35 años atrás– por D. Fernando Martínez Ramos, como Alcalde de Écija y D. Juan Manuel Suarez Japón, como Consejero de la entonces consejería de Cultura y Medio Ambiente, que lo hacen de su puño y letra.

Desde los servicios técnicos de la entonces Delegación Provincial de Cultura en Sevilla, planteamos realizar un informe diagnóstico que evidenciara cual era la situación en la que se encontraban torres y espadañas sobre el que apoyar el adecuado alcance de los distintos proyectos [imagen 5]. Informe, elaborado por un equipo formado dos arquitectos y dos historiadores del arte[7], visitas a los monumentos mediante. Contiene 19 fichas con: foto, plano de situación, datos históricos, descripción y una estimación de su estado de conservación.

[7] Los autores materiales del documento fueron: los arquitectos D. Ramón Romero Dorda y D. Juan Carlos Ortega Alegre y los historiadores del arte: D. Juan José Hinojosa Torralbo y Dña. Maribel López Garrido.

El informe tiene fecha de 10 de mayo de 1990 y se contemplan, por un lado, las torres de las siguientes iglesias:

Santa Bárbara.	Santa Ana.
Santa María.	de la Victoria.
Santiago.	del Carmen
San Gil.	Santa Cruz.
San Juan	de la Concepción (Las Gemelas).

Y las siguientes espadañas:

Cvto. de Las Marroquíes.	Cvto. de las Teresas.
Cvto. de la Merced.	Cvto. de las Filipenses.
de la Ig. de San Francisco.	de las Hermanas de la Cruz.
Cvto. de la Concepción.	Cvto. de Santa Florentina.
La del Hospitalito	



Imagen 5. Portada del informe Torres y Espadañas. Delegación P. de Cultura. 1990.

Se pone en marcha pues un proceso de encargos de proyectos, donde se da cabida, en la medida de lo posible, a arquitectos locales y, tras la correspondiente redacción de los mismos, se va procediendo a su ejecución, siempre que hubiera disponibilidad presupuestaria. Finalmente, el cumplimiento y desarrollo de las distintas intervenciones que se acometen es satisfactorio, eso si fuera del plazo inicial y quedándose atrás, como dolorosa deuda, la torre de Santa María. Esto puede explicar, igualmente, porque las últimas actuaciones de la Consejería de Cultura en Écija se refieran a torres: la de La Victoria, la de San Juan y la de Santa Cruz. De nuevo un camino abierto a una más amplia y rigurosa investigación.

Volviendo a aquellas intervenciones que no han sido recogidas por bibliografía alguna y de las que antes hemos citado, todas recogidas en el cuadro anterior [Imagen 4], son las que paso a relacionar y sobre las que avanzaré algo más a continuación:

1. Convento de San José. Las Teresas. Espadaña.
2. Iglesia de Santiago el Mayor. Retablo del cristo de la expiración.
3. Lienzo de muralla en el Picadero (hoy Yac. Arq. de Plaza de Armas).
4. Lienzo de la muralla en la linde del Convento de Santa Florentina.
5. La torre de la Victoria.
6. Arca Real del Agua.
7. Iglesia de Santa Cruz.
    a. Arco Mudéjar.
    b. Nueva veleta de la torre

Ese algo más es el que sigue:

1. Convento de San José, Las Teresas. Entre los años 2003 y 2004, se acomete la demolición y reconstrucción de su humilde espadaña. Se trata de unas obras urgentes reclamadas por asociación de Amigos de Écija ante la Delegación de Cultura (Méndez. 2016), ya que se evidenciaba un importante desplome, que hacía temer por su estabilidad y la proximidad de un posible colapso que podía afectar a toda su estructura incluida la estructura muraria que la sustentaba en plantas inferiores. Estas obras menores fueron encargadas al arquitecto D. Javier Madero Garfias y se ejecuta por la empresa de Diego Cadenas. Ante el evidente riesgo de derrumbe, dada su escasa calidad constructiva y la simplicidad de su diseño, se decidió la reconstrucción de la espadaña.

2. Retablo gótico del cristo de expiración de la iglesia de Santiago el Mayor. Esta restauración se desarrolla entre los años 2005 y 2007. Supone una extraña, por infrecuente en

esos momentos dentro de la actividad del Departamento de Conservación de la Delegación de Cultura y en el que, partiendo de una propuesta de intervención redactada por un equipo de restauradores de obras de arte, se realiza bajo la dirección de oficio del citado Departamento y por una empresa de restauración de bienes culturales. La propuesta exigía el desmontaje total del retablo para restaurar y tratar adecuadamente cada una de las piezas desde su estructura lígnea, hasta la pintura sobre tabla, los polícromos altos relieves y esculturas de bulto redondo igualmente policromadas. El proceso culmina con el montaje final del referido retablo, resolviendo de manera adecuada su anclaje a los muros de fábrica.

3. Lienzo de muralla del Picadero: En torno al año 2006, se procede a una mera obra de consolidación del lienzo de murallas que cierra por el norte el hoy yacimiento de Plaza de Armas, en aquellos momentos iniciando su exitosa y sorprendente andadura como tal. Se lleva a cabo mediante un proyecto del arquitecto D. Ignacio Capilla Ronceros, que, además de la consolidación material de la fábrica del lienzo, recupera la técnica del tapial, supone igualmente dar forma a este límite norte, entonces desdibujado, controlando la cota superior de remate, que se mantuvo en un estudiado equilibrio entre lo que supone la consolidación de los restos existente y la recuperación de un perfil que evidenciara su cualidad de límite norte fortificado, sin que la presencia del lienzo no resultara excesiva en el resto del incipiente yacimiento [Imagen 6]. Esto permite posteriormente la completa reconstrucción del trazado amurallado que hoy se muestra y hasta se recorre.

4. Lienzo de la muralla en la linde del Convento de Santa Florentina entre los años 2006 y 2007. En este caso se responde al desgraciado hecho del derrumbe del lienzo de muralla existente en el perímetro del Convento, justo en la linde con una urbanización de la parcela contigua que da a la calle La Calzada. La actuación, llevada de oficio, supuso la limpieza de los efectos del derrumbe, la documentación de los restos y la ejecución de un muro de fábrica de bloques de hormigón que restituyera provisionalmente la linde entre ambas fincas, a la espera de que pudiera acometerse una intervención más ambiciosa de recuperación del trazado de la muralla.



Imagen 6. Actuación sobre lienzo de muralla en el Picadero. Fotografías del autor de fecha 03/04/2006.

5. La torre de la Victoria, aparte de su singular y desgraciado transcurrir por el siglo XX (Méndez. 2017), también inicia el sigo XXI con un cierto infortunio como ya veremos. Mi relato parte del encargo de un proyecto de consolidación de la torre encargado al arquitecto D. José Carlos López Cancho que una vez redactado y licitadas las obras estas son adjudicadas a una empresa madrileña que intentaba introducirse en Andalucía: Clar Rehabilitación S.L. y que venía de restaurar la Torre del Oro de Sevilla. Las obras se desarrollan con una pretendida normalidad entre los años 2006 y 2008, hasta que en un momento determinado Clar presenta concurso de acreedores, el juzgado nombra un administrador judicial que gestiona el cierre y liquidación, entre otras, el de las obras de la torre de la Victoria, lo que complica y dilata el proceso de manera extraordinaria. Quizás esto es lo que hace que esta actuación, que no es una obra menor, ni una emergencia, como el resto de las aquí expuestas, no esté localizada y se confunda con el proyecto de terminación posterior que se redacta por el mismo equipo técnico y que finalmente culmina la restauración.

   Merece la pena detenernos aquí para referir dos circunstancias que aparecen en el ejercicio de una adecuada metodología de intervención que considera cada una de ellas como fase preparatoria de la siguiente.

   En este sentido, una de estas cuestiones, es que en el proceso de limpieza del interior de la torre aparecen las piezas sueltas que, en su momento, constituyeron el ático de la portada de piedra situada justo en la confluencia de las calles La Victoria y Mendoza con la Avda. de Andalucía, que consiguió presentarse completo para una futura reposición [Imagen 7], tal como afortunadamente ocurrió en las obras realizadas posteriormente por la Hermandad que allí reside.



Imagen 7. | 1. Piezas que conformaban el ático de la portada a calle La Victoria, limpias y presentadas en orden (2008). | 2. Pinjantes barrocos que enmascaraban el capitel (2006). | 3. Estado en que se dejó el capitel liberado y limpio (2008). Fotos del autor.

   La otra cuestión es el descubrimiento de un capitel romano de mármol, de estilo corintio, oculto bajo un prisma de yeso que presentaba una decoración de pinjantes en cada una de sus cuatro caras, apoyado sobre un fuste romano de acarreo y que constituía uno de los apoyos de la arquería del lado de epístola, próximo al coro y que se mantuvo en el proceso de demolición de la iglesia. Este capitel se liberó de las capas

de yeso y se limpió, Finalmente ha sido integrado en las últimas actuaciones de la Hermandad [Imagen 7].

6. La restauración del Arca Real del Agua. Se trata de una intervención integral que se desarrolla entre los años 2005 y 2009 y creo que es una de las más significativas llevadas a cabo, que, quizás por su tamaño o por su situación en la ciudad, ha pasado de soslayo, igual que viene siendo percibida por localizarse en una calle muy estrecha, aunque bien centrada en la trama urbana intramuros: la calle Doctrina. Este pequeño edificio de finales del siglo XVI, bajo trazas de Hernán Ruiz III y dotado de una monumental portada presidida por el escudo imperial de Felipe II, tiene una trascendencia inconmensurable, la misma que tiene el territorio al que sirve. Es de esas piezas arquitectónicas cuya restauración va más allá de la mera recuperación del edificio y trasciende a un ámbito de mayor extensión, no solo en lo tangible: trazado, pendientes, zanjas, materiales, técnicas, sino que, en este caso, a todo aquello que supone la distribución del agua en la ciudad (Santofimia. 2011). y la jerarquía a la que obedece su reparto: El Rey, la Iglesia, la Nobleza y, al fin, las fuentes públicas. Este mesurado edificio podría tratarse así, más que de un arca de agua, del precioso cofre que la contiene.

   El gran cubo de argamasa que constituye el arca contiene en su interior las conducciones de atanores cerámicos que reparten el agua a través de la red urbana enterrada, lo que se hace desde una balsa de decantación o depuración poco profunda, existente en la parte superior del citado cubo, a la que llegaba el agua y es repartida a través de 17 bocas que se podían abrir o tapar a voluntad. Este espacio de la balsa [Imagen 8] se cierra por una simple y elegante cúpula semiesférica, tabicada, sobre pechinas y leve cornisa, adornada por sencillos resaltes radiales en sentido longitudinal y transversal.



Imagen 8. Actuación en el Arca Real del Agua. Fotografías del autor de fecha 11/02/2009.

La actuación se realiza bajo la dirección del arquitecto D. Ignacio Capilla Roncero y conlleva la consolidación estructural de la edificación y la recuperación de su espacio interior, arca incluida. En ella se descubren los huecos que relacionaban esta edificación con las colaterales que constituían un conjunto más amplio y quedaron evidenciados al interior. Las cubiertas hubieron de ser reconstruidas, al igual que la bóveda tabicada

que había colapsado. El espacio interior había quedado aislado de las edificaciones perimetrales, sin iluminación y ventilación natural que solo se producía por el arco de medio punto de la puerta de acceso, por lo que, en el espacio de entrada resultante de adaptar el arca a la trama urbana, se abrió un espléndido lucernario [Imagen 8] y en uno de los huecos descubierto en el muro del fondo se abrió y doto de placas translúcidas de alabastro con aperturas entre sí, permitiendo la ventilación cruzada.

Las obras se ejecutan por la empresa de Diego Cadenas y hay que reconocer que no hubiera sido posible tan excelente resultado sin el buen hacer y los conocimientos constructivos que esta empresa puso en liza, lo que aprovecho para hacer aquí una mención especial, no solo a esta empresa, con gran ascendiente en la construcción ecijana, sino también a todas aquellas que vienen trabajando en este singular espacio de la restauración monumental o la rehabilitación arquitectónica y que, especialmente en Écija, tienen además con una gran influencia en las nuevas edificaciones que optan por un lenguaje tradicional y sobre todo por las escasas, o nulas, referencias que podemos encontrar a ellas en la bibliografía especifica actual[8], teniendo que estar absolutamente agradecidos por su profesionalidad y su callada aportación a este ámbito de la restauración monumental.

7. La iglesia de Santa Cruz. Sobre este conjunto monumental, Cultura, aparte de la torre, acomete dos actuaciones de las que no hay constancia en la bibliografía específica, tal como venimos exponiendo, como son: el arco mudéjar existente en el patio norte y la reconstrucción de la veleta.

   a. Sobre el arco mudéjar solo decir que fue una actuación de mera consolidación dada el preocupante estado de deterioro que presentaban los pies de apoyo del arco ejecutados en sillería de piedra arenisca, así como la yesería que recubre la fábrica de ladrillo que construye el arco con pérdidas ya importantes. Tras una mayor documentación arqueológica del ámbito del arco, se pudo documentar una cripta delante del arco, en el ámbito de lo que, en su momento, fue la panda este del patio porticado en el que se encuentra el arco, igualmente se accede a la cimentación y al arranque de los apoyos de arenisca, descubriéndose las basas de las columnillas pareadas, adosadas en el intradós de las jambas, que habían quedado ocultas al recrecer el nivel del pavimento. Se consolidó y se restituyo, tanto las fábricas de las sillerías de apoyo, como los capiteles y basas de las columnillas, recuperando la estanquidad del tejaroz que protege las yeserías.

   b. Con respecto a la reproducción de la veleta que coronaba la torre decir que todo surge al poder acceder a la original, o mejor a sus restos, lo que evidencia un artilugio de funcionamiento parecido al del giraldillo que corona la Giralda de Sevilla. Estos datos se refieren a anotaciones personales, por lo que habría que ampliarlos con una investigación más rigurosa en el sentido ya referido anteriormente

   Con respecto a esta veleta, es una actuación que se acomete como reacción, por un lado, a la documentación de los restos existentes de la veleta original (marzo 2010) y, por otro, a la contestación que se produce en la ciudad a la veleta que se coloca finalmente, que es la que se recogía en el proyecto autorizado y ejecutándose. Ante la imposibilidad de modificarlo, en parte por la negativa de la dirección de las obras a hacerlo, es por lo que se decide ejecutar de oficio una nueva veleta desde la Delega-

[8] Citar solo dos referencias sobre empresas constructoras dedicadas a la restauración o conservación monumental: una la publicación de unas memorias especificas por parte de la empresa ursaonense: SANOR de sus 25 primeros años de actividad en toda Andalucía se trata del libro: Sánchez Ortiz, Manuel. 2009. Sanor. Memorias de 25 años. Plynto Publicidad y Comunicación. Sevilla; y la otra refiere a la empresa Becerra, de una importante actividad en monumentos, casi en exclusividad, a lo largo de la segunda mitad del pasado siglo XX, que cede su importante fondo documental de obras, al IAPH que está disponible para su consulta en "Fondo Becerra" en https://repositorio.iaph.es/. Inicio > Imágenes del Patrimonio Cultural > Imágenes de Fondos y Colecciones externas > Fondo Becerra.

ción de Cultura y poder así liquidar las obras del proyecto ejecutado de la restauración de la torre.

La veleta original hemos de suponer que era muy parecida a la de la torre de San Juan, que se pudo inspeccionar dado que esta torre estaba siendo también restaurada y que junto a un estudio de las fotografías históricas existentes y otra documentación gráfica[9], se pudo realizar un modelo coherente con todo ello lo más aproximado posible y tras el diseño y calculo de la estructura interior (diciembre 2010), siempre con el mecanismo del giraldillo presente, con su punto de apoyo y giro a la altura del pecho, en nuestro caso, en la cabeza, se pasó a la ejecución de la veleta, dos años después. Esta ejecución se le encarga a D. Alberto Rodríguez Fernández con su empresa de Cerrajería Artística y Carpintería de Aluminio, que convirtió rápidamente en un empeño personal poniendo en juego todo su amplísimo conocimiento de la metalistería y las muy diversas técnicas de trabajo, donde, una vez conseguida la estructura interna sobre la que desarrollar la forma final de la veleta definida por la documentación técnica elaborada al efecto, se pone en marcha su personal interpretación desde el dominio de la acostumbrada cerrajería artística y empiezan a aparecer: rasgos faciales, rizos, yelmos, manos, emblemas, etc. que dotaron a la pieza de una tremenda singularidad, sin que por ello nos desviáramos de la veleta inicialmente ideada. La construcción se hizo toda acero inoxidable y una vez ajustado su apoyo y equilibrada para su giro libre y natural, fue sometida a un tratamiento de pintura al horno y resistente a la intemperie [imagen 9]. Finalmente (octubre 2012) fue trasladada a la iglesia donde aún está y, espero y confío, en que llegará el momento propicio en el que podrá ser elevada hasta lo alto de la torre y allí arriba, a la vez que ejecuta su especial función de indicar la dirección de los vientos, asombrará a propios y a extraños con sus gráciles vueltas y revueltas sobre sí misma.

Aquí, el compromiso de documentar con el máximo rigor esta curiosa intervención ha de ser personal y con ello me quedo y me lo apunto.



Imagen 9. Estado final de la veleta para la torre de Santa Cruz, ejecutada siguiendo el modelo de la existente cuyos restos aparecen al fondo. Fotos del autor de fecha 04/10/2012.

[9] Este estudio se pudo realizar gracias a la inestimable y altruista colaboración del historiador del arte D. Gerardo García León.

Epílogo

Hasta aquí, aquellas intervenciones de las que no existe constancia en la bibliografía localizada sobre el tema que nos ocupa y cuya presencia en esta ponencia ya hemos justificado antes. Sin embargo, para terminar, quisiera volver sobre la necesidad de documentar las actuaciones realizadas y que ya habíamos citado la intervención sobre la iglesia de Santiago el Mayor cuando afirmaba que es "...la más documentada de todas, incluidas las más recientes de las que no se ha publicado nada de manera oficial" esto no es del todo cierto, existe una excelente documentación sobre la intervención de restauración integral de la iglesia de los Descalzos y hemos de reconocer la gran calidad y amplitud de la publicación editada por la Junta de Andalucía como promotora de la misma[10], quizás, cada una de ellas es una muestra paradigmática de la forma de difundir la restauración monumental de cada momento y, a su vez, dejan entrever la forma de intervenir y, también, de explicarla y ponerlas a disposición del conocimiento general.

Esto me sirve para reclamar aquí, enlazando con las llamadas que he ido dejando a lo largo del texto a investigar y profundizar en el conocimiento y en su difusión, no solo de la conservación del patrimonio cultural de Écija en general, si no ahondar en las razones, justificaciones, metodologías, técnicas aplicadas y resultados de las actuaciones de manera individualizada y concreta, valga el modelo de Los Descalzos como forma práctica de hacerlo y, en este sentido, considerar como prioritario hacerlo sobre las dos últimas torres restauradas: Santa Cruz y San Juan e incorporar la de La Victoria a esta reclamación, teniendo en cuenta que con la primera de ellas, esto se acabó, nada se ha dicho de ellas, como si fuera dar cumplimiento a un compromiso adquirido ya extenuados y faltos de recursos. Se termina la obra y ya está. Sin embargo, cada una de ellas merece, no una publicación o un ciclo de estudio o una conferencia, si no todo esto a la vez, el esfuerzo, los conocimientos puestos en ellas y lo aprendido en su recuperación, queda como una rica experiencia de las personas que no revierte a la sociedad que las ha hecho posible.

Por último, si bien Cultura ya no restaura en Écija, ha quedado claro que restauró y, sobre todo, en una época en que nadie más lo hacía, que asumía su responsabilidad de manera exclusiva y haciéndose receptoras de todas las reclamaciones y exigencias de entidades e instituciones, de manera que con el tiempo, estas han ido tomando consciencia que la responsabilidad compartida que le correspondía a ellas, un tanto forzadas, por un lado, por la creciente escasez presupuestaria de la administración y, por otro, muy claramente, por el empobrecimiento conceptual y metodológico de la misma, que la hace abandonar un campo, no solo sobre el que tiene responsabilidades, según hemos podido ver en el referido punto 9, sino que está absolutamente necesitado de su liderazgo.

El hecho y quizás por todo lo anterior, es que ahora debemos congratularnos al ver como conserva el Ayuntamiento de Écija con una importante labor de recuperación de su patrimonio histórico tanto monumental y mobiliario, como por su labor de documentación arqueológica. Pero también conserva el Arzobispado de Sevilla, entre otras, con las intervenciones realizadas en las cubiertas de la iglesia de Santa Cruz y la culminación de un completo y riguroso plan director y, me consta, que está desarrollando actuaciones preparatorias para acometer la restauración de la torre de la iglesia de Santa María, a la que he calificado antes, como de dolorosa deuda del convenio de actuación en Torres y Espadañas. Lo cual pone en evidencia la necesidad de poner más atención en las actuaciones concretas que se han ido culminando de manera individualizada y específica y no de forma general.

Valga aquí, como final, tanto mi reiterado agradecimiento, como mi humilde homenaje a la Asociación Amigos de Écija por poner su continuado empeño en mejorar en lo posible la situación actual y lograr un mejor conocimiento del patrimonio histórico y cultural ecijano y muy especialmente con el desarrollo de estas importantes 18 jornadas, formula de éxito y a las que le auguro una fructífera y larga vida.

[10] AA. VV. 2012. Los Descalzos de Écija. Un edificio recuperado. Patrimonio histórico y restauración de la iglesia de los Carmelitas Descalzos. Sevilla.

Referencias

- Cases Gómez de Olmedo, Soledad. 1989. Fuentes Documentales para el Estudio de la Restauración de Monumentos en España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Área de Cultura. Madrid.
- "Fondo Becerra" en https://repositorio.iaph.es/. Inicio > Imágenes del Patrimonio Cultural > Imágenes de Fondos y Colecciones externas > Fondo Becerra.
- López Collado, Gabriel. 1983. Técnicas en Ordenación de Conjuntos Histórico-Artísticos y Obras Características. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid.
- Martín Pradas, Antonio. 2011. "Restauración Monumental en Écija. El caso del Convento de Las Teresas: 1887-1888", en Actas de las IX Jornadas de protección del Patrimonio Histórico de Écija. Intervención y Conservación del Patrimonio Mueble e Inmueble Ecijano. 1 y 2 de octubre de 2010. Páginas 121 a 138. Écija.
- Martín Pradas, Antonio y Carrasco Gómez, Inmaculada. 2011. "Restauración de la iglesia Parroquial de Santiago el Mayor de Écija", en Actas de las IX Jornadas de protección del Patrimonio Histórico de Écija. Intervención y Conservación del Patrimonio Mueble e Inmueble Ecijano. 1 y 2 de octubre de 2010. Páginas 155 a 178. Écija.
- Méndez Varo, Juan. 2016. Demolición y reconstrucción de la espadaña del convento de San José, Las Teresas, en ecijaweb.com/juan-mendez-varo-demolicion-y-reconstruccion-de-la-espadana-del-convento-de-san-jose-las-teresas/
- Méndez Varo, Juan. 2017. Torre e Iglesia de la Victoria de Écija en Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales. ascil.es/torre-e-iglesia-de-la-victoria-de-ecija/
- Pérez Calero, Gerardo. 2010. "Arte y Sociedad en Écija contemporánea: El casino de Artesanos vs tertulia Literaria y Academia de Bellas Artes", en Laboratorio de Arte 22. Páginas 453 a 470.
- Rodríguez, Samuel. 2024 ¿Qué es la arquitectura para algunos de los arquitectos más famosos?, en AD25. https://www.admagazine.com/arquitectura/la-arquitectura-segun-arquitectos-famosos-20201007-7538-articulos
- Sánchez Ortiz, Manuel. 2009. Sanor. Memorias de 25 años. Plynto Publicidad y Comunicación. Sevilla.
- Santofimia Albiñana, Marta. 2011. "Intervención en el Arca Real del Agua de Écija, Sevilla: el Sistema de Abastecimiento Histórico de Agua de la Ciudad", en Actas de las IX Jornadas de protección del Patrimonio Histórico de Écija. Intervención y Conservación del Patrimonio Mueble e Inmueble Ecijano. 1 y 2 de octubre de 2010. Páginas 209 a 234. Écija.

Bibliografía

- AA. VV. 2011. Los Descalzos de Écija. Un edificio Recuperado. Patrimonio Histórico y Restauración de la Iglesia de los Carmelitas Descalzos. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Actas de las Jornadas sobre Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico, celebradas en Madrid del 19 al 23 de octubre de 1987. 1990. Ministerio de Cultura. Madrid.
- Actas de la IV Bienal de Restauración Monumental. 25 años de restauración monumental (1975-2000). Madrid, 22-25 enero 2009. 2017. Madrid.

- Cases Gómez de Olmedo, Soledad. 1989. Fuentes Documentales para el Estudio de la Restauración de Monumentos en España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Área de Cultura. Madrid.
- Diaz Recasens, Montserrat. 2011. "Hallazgos en la Torre de San Juan Bautista de Écija (Sevilla). La Recuperación de un Edificio", en Proyecto, Progreso, Arquitectura, nº4, mayo 2011. Universidad de Sevilla. Páginas 122 a 137
- Dugo Cobacho, Isabel. 2005. Conservación y Perversión del Patrimonio Inmueble Ecijano, en Actas de las II Jornadas de Protección y Conservación del Patrimonio Histórico de Écija. Patrimonio Inmueble Urbano y Rural. Su Epidermis y la Ley de Protección. 12 al 14 de junio de 2003. Páginas 183 a 217.
- "Fondo Becerra" en https://repositorio.iaph.es/. Inicio > Imágenes del Patrimonio Cultural > Imágenes de Fondos y Colecciones externas > Fondo Becerra.
- García León. Gerardo. 2002. "Écija Reflexiones en torno al Patrimonio Histórico", en PH Boletín 38. Páginas 225 a 236
- Macías Rodríguez, Francisca. 1995. "Las Comisiones Locales de Patrimonio Histórico-Artístico y sus fondos documentales: La Comisión de Écija (Sevilla)", en Boletín de la ANABAD XLV nº3. Páginas 51 a 76.
- Martín Pradas, Antonio. 2011. "Restauración Monumental en Écija. El caso del Convento de Las Teresas: 1887-1888", en Actas de las IX Jornadas de protección del Patrimonio Histórico de Écija. Intervención y Conservación del Patrimonio Mueble e Inmueble Ecijano. 1 y 2 de octubre de 2010. Páginas 121 a 138. Écija.
- Martín Pradas, Antonio y Carrasco Gómez, Inmaculada. 2011. "Restauración de la iglesia Parroquial de Santiago el Mayor de Écija", en Actas de las IX Jornadas de protección del Patrimonio Histórico de Écija. Intervención y Conservación del Patrimonio Mueble e Inmueble Ecijano. 1 y 2 de octubre de 2010. Páginas 155 a 178. Écija.
- Méndez Varo, Juan. 2016. "Demolición y reconstrucción de la espadaña del convento de San José, Las Teresas", en ecijaweb.com/juan-mendez-varo-demolicion-y-reconstruccion-de-la-espadana-del-convento-de-san-jose-las-teresas/
- Méndez Varo, Juan. 2017. "Torre e Iglesia de la Victoria de Écija" en Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales. ascil.es/torre-e-iglesia-de-la-victoria-de-ecija/
- Peral López, José. "Conservación y Restauración Monumental en Écija (1900-1985)", en Actas de las IX Jornadas de protección del Patrimonio Histórico de Écija. Intervención y Conservación del Patrimonio Mueble e Inmueble Ecijano. 1 y 2 de octubre de 2010. Páginas 139 a 154. Écija.
- Pérez Calero, Gerardo. 2010. "Arte y Sociedad en Écija contemporánea: El casino de Artesanos vs tertulia Literaria y Academia de Bellas Artes", en Laboratorio de Arte 22. Páginas 453 a 470.
- Porres Benavides, Jesús. 2023. "Una Reflexión acerca del devenir del Patrimonio Cultural de la ciudad de Écija (Sevilla)" en erph nº 32. (julio 2023). Páginas 107 a 137.
- Rodríguez, Samuel. 2024 ¿Qué es la arquitectura para algunos de los arquitectos más famosos?, en AD25. https://www.admagazine.com/arquitectura/la-arquitectura-segun-arquitectos-famosos-20201007-7538-articulos
- Romero Torres, José Luis y García León, Gerardo. 2011. La restauración Monumental de Écija (1985-2009), en Actas de las IX Jornadas de protección del Patrimonio Histórico de Écija. Intervención y Conservación del Patrimonio Mueble e Inmueble Ecijano. 1 y 2 de octubre de 2010. Páginas 179 a 208. Écija.

- Sánchez Ortiz, Manuel. 2009. Sanor. Memorias de 25 años. Plynto Publicidad y Comunicación. Sevilla.
- Santofimia Albiñana, Marta. 2011. "Intervención en el Arca Real del Agua de Écija, Sevilla: el Sistema de Abastecimiento Histórico de Agua de la Ciudad", en Actas de las IX Jornadas de protección del Patrimonio Histórico de Écija. Intervención y Conservación del Patrimonio Mueble e Inmueble Ecijano. 1 y 2 de octubre de 2010. Páginas 209 a 234. Écija.

RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA DE LOS CARMELITAS DESCALZOS EN ÉCIJA

RESTORATION OF THE DISCALCED CARMELITE CHURCH IN ÉCIJA

Fernando Mendoza Castells
Arquitecto. Premio Europa Nostra
por la restauración de la iglesia de los Descalzos

RESUMEN

En el presente artículo se da a conocer la restauración integral llevaba a cabo, entre 2006 y 2009, en la iglesia de los Carmelitas Descalzos de la ciudad de Écija. El conjunto, iglesia y convento, pasaron por diversas coyunturas desapareciendo este último para convertirse en edificios residenciales de nueva planta. De esta forma, la iglesia quedó exenta y en un estado de casi abandono durante años, dependiendo de la parroquia de Santa María de la Asunción. Esta situación provocó daños en la estructura y en el mobiliario, llegándose a temer por su estabilidad.

Tras este periodo de oscuridad y dentro del programa "Andalucía Barroca", se procedió, desde de la Junta de Andalucía, a llevar a cabo la restauración integral que implica el inmueble y todos los bienes muebles de su interior. Esta intervención ha contado, a lo largo de los años, con varios premios a nivel nacional e internacional.

PALABRAS CLAVE

Bienes inmuebles; Bienes muebles; Conservación; Écija (Sevilla); Iglesia de los Descalzos; Rehabilitación; Restauración integral; 2006-2009.

ABSTRACT

This article presents the comprehensive restoration carried out between 2006 and 2009 on the Church of the Discalced Carmelites in the city of Écija. The complex—comprising both the church and the convent—underwent various changes over time; the convent eventually disappeared, replaced by newly constructed residential buildings. Consequently, the church was left standing in isolation and fell into a state of near-abandonment for years, remaining under the jurisdiction of the Santa María de la Asunción parish. This situation caused damage to both the structure and the interior furnishings, raising concerns about the building's structural stability.

Following this period of neglect, and as part of the "Andalucía Barroca" (Baroque Andalusian program, the Regional Government of Andalusia (Junta de Andalucía) undertook a comprehensive restoration covering both the building itself and all its interior furnishings. Over the years, this project has received several national and international awards.

KEYWORDS

Immovable property; Movable property; Conservation; Écija (Seville); Church of Los Descalzos; Rehabilitation; Comprehensive restoration; 2006–2009

La restauración de la iglesia de Descalzos, que se hallaba abandonada desde hacía más de treinta años, se llevó a cabo entre 2006 y 2009. El coste de recuperación del conjunto supuso una inversión de 5.000.000 de euros, financiados íntegramente por la Junta de Andalucía.





Esta iglesia perteneció a los Padres Carmelitas Descalzos desde su construcción entre los años 1601 y 1614. Se construyó en estilo manierista con una severa arquitectura renacentista. Pero el interés de la iglesia no radica en su arquitectura. Las cualidades artísticas de esta iglesia residen en su fastuosa decoración interior, que forma uno de los conjuntos rococós populares más espectaculares de Andalucía.

La intervención del conjunto fue una restauración integral, abarcando no solo el edificio sino todo el programa decorativo de los muros y bóveda, así como todos los bienes muebles que se encontraban en el interior. La actuación se llevó a cabo dentro del programa *Andalucía Barroca*, diseñado y promovido por Jesús Romero Benítez, en aquel momento Director General de Bienes Culturales y Fernando Mendoza como arquitecto director. Este programa obtuvo el Premio Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en el año 2009.



La restauración de la iglesia de Descalzos obtuvo el Premio *Europa Nostra*, de la Unión Europea, en el año 2010.

El programa cultural *Andalucía Barroca* diseñado por el gobierno andaluz, tenía como objetivo recuperar el contenido barroco de Andalucía. Una de sus metas iniciales fue restaurar la iglesia de Descalzos en Écija, pueblo relevante de la provincia de Sevilla, muy rico en el siglo XVIII debido a su agricultura y artesanía. Écija formó un centro artístico importante, muy reconocido por su arquitectura, pintura, escultura y tallas en madera. Después de la visita del rey Felipe V a Sevilla, durante el Lustro Real (1729-1733), el estilo barroco y rococó que adoptó Écija, integrado con la tradición mudéjar, llegó a ser una de las identidades culturales de Andalucía.

La obra de recuperación realizó importantes excavaciones arqueológicas. En ellas se encontraron varias criptas de familias importantes de Écija, desconocidas hasta entonces, una calle medieval que atravesaba el solar y varios objetos renacentistas y barrocos como espadas, fuentes y lápidas mortuorias. También se alcanzó el nivel romano.



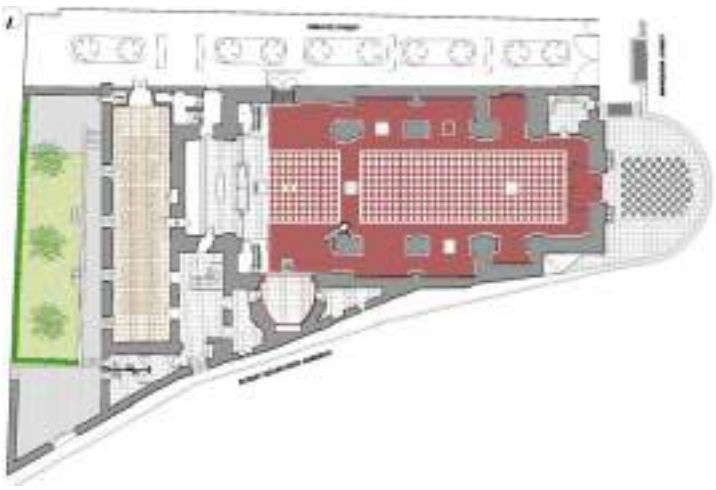




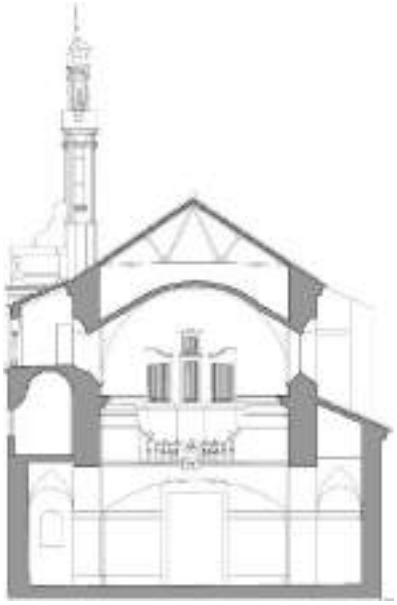
Esta magnífica obra maestra del Barroco Andaluz estaba abandonada, severamente dañada y cerrada al público. La demolición del convento y la construcción en su solar de un conjunto de apartamentos, con un aparcamiento subterráneo colindante, dejó a la iglesia sin apoyos y cambió las condiciones del terreno, lesionando el conjunto. Valiosos retablos, cuadros y esculturas se encontraban revueltos con escombros, restos de obras anteriores.

Todo lo que se encontraba en la iglesia puso ser recuperado a través de una paciente y minuciosa labor de restauración.

El templo es un espacio rectangular con una tipología llamada "iglesia de cajón". Su planta es rectangular, con una cúpula en el transepto. La nave está cubierta por una bóveda de cañón iluminada con vidrieras. Existen varias capillas pequeñas en los lados que la asemejan a una iglesia de tres naves y un coro a los pies del templo, localizado en la planta alta. La sacristía está situada detrás del presbiterio y tiene fachada a un grato jardín con naranjos.



Planta del conjunto



Sección transversal

Observamos el lamentable estado de conservación en que se encontraba la iglesia. No sólo debido a largos años de abandono, sino a intervenciones que modificaron el cromatismo y otras características importantes del templo.





El terremoto de Lisboa, en el año 1755, arruinó el campanario y parte de la iglesia. La torre se reemplazó por la actual espadaña, aunque todavía se pueden ver a la derecha de la iglesia, las tres ventanas que iluminaban la escalera. El Convento de la Peñuela en La Carolina todavía conserva la torre, perdida en la iglesia de Descalzos.



Iglesia de Descalzos



Convento de la Peñuela. La Carolina

En la década entre 1760 y 1770, el interior de la iglesia se cubrió con un rico programa decorativo durante el reinado del rey ilustrado Carlos III, en estilo rococó, con influencia del arte popular ecijano. El estilo rococó, última etapa del barroco, se trajo a España por la corte borbónica de Felipe V, y duró hasta que fue sustituído por el Neoclasicismo. Los intelectuales ilustrados denigraron este estilo considerándolo retrógrado, supersticioso y antiacadémico. Esta mala consideración llegará hasta principios del siglo XX. Los detractores del barroco no se dieron cuenta que era un arte narrativo. Se contaban historias sagradas mediante imágenes de gran potencia visual y sentimental para una población, en su mayoría, analfabeta.





La iglesia está caracterizada por la espléndida carpintería ecijana de raíz hispano musulmana. Además de puertas, retablos y distintas piezas de mobiliario, destacan las extraordinarias celosías curvas con aplicaciones de pan de oro, que fueron la admiración de los historiadores de arte que han escrito sobre el templo.





Tribunas curvas

La cúpula es una pieza extraordinaria de artesanía y está rodeada por angelitos tocando instrumentos musicales. El tratamiento de la pintura y escultura se funde, creando una textura visual chispeante. Se han recuperado las entradas de luz natural, que se encontraban cegadas, valorando aún más el conjunto.











El tratamiento de las pechinas, con los evangelistas, y la labor escultórica de la cúpula, con la gran piña de angelitos entre rayos dorados, responden fielmente al arte naíf o ingenuo, Las imágenes están toscamente talladas, pero poseen un gran efecto de conjunto. En la iglesia de los Descalzos, el todo es mucho más importante que las partes.



Se ha llevado a cabo una sustitución del pavimento de la iglesia que estaba formado por losetas hidráulicas de cemento gris, colocada en los años veinte. Se ha recuperado el pavimento barroco formado por baldosas rojas y blancas cuyos restos se encontraron en la excavación.



Solería repuesta de mármol



Solería inicial hidráulica

La importancia artística de esta iglesia fue puesta de manifiesto por importantes historiadores de arte como George Kubler, Antonio Sancho Corbacho o Antonio Bonet Correa, que fue presidente de la española Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El deterioro llegó hasta el límite de considerar a la iglesia en ruinas. El nivel de abandono era total.

Los pilares estaban arruinados y tuvieron que ser reforzados con jaulas metálicas; sus paredes tenían grietas importantes. Habían perdido su relleno en más del cincuenta por ciento debido a las filtraciones de agua de lluvia. Han sido inyectados, reforzados y se ha recuperado su forma original.





Los pilares durante su consolidación y la imagen final

La iglesia todavía conservaba algunas piezas importantes de imágenes religiosas, mobiliario y objetos diversos, que han sido también restaurados.





Se han recuperado policromías que estaban ocultas bajo una gruesa capa de suciedad y humo. Se han restaurado los medallones formados por angelitos, así como las vidrieras. Para ellas se ha utilizado vidrio tal y como se fabricaba en el siglo XVIII.





El valor artístico del púlpito es extraordinario. Conviven en él figuras fundadoras de la orden carmelita con figuras profanas que surgen de la hojarasca dorada. Está considerado uno de los púlpitos más bellos de Andalucía.





La sacristía, que estaba dividida en dos partes, ha recuperado su espacio primitivo. Esto posibilita que se pueda dedicar a exposiciones y conferencias. El mosaico romano que se encontraba en el suelo del presbiterio de la iglesia se ha colocado aquí en vertical, para su protección y puesta en valor.

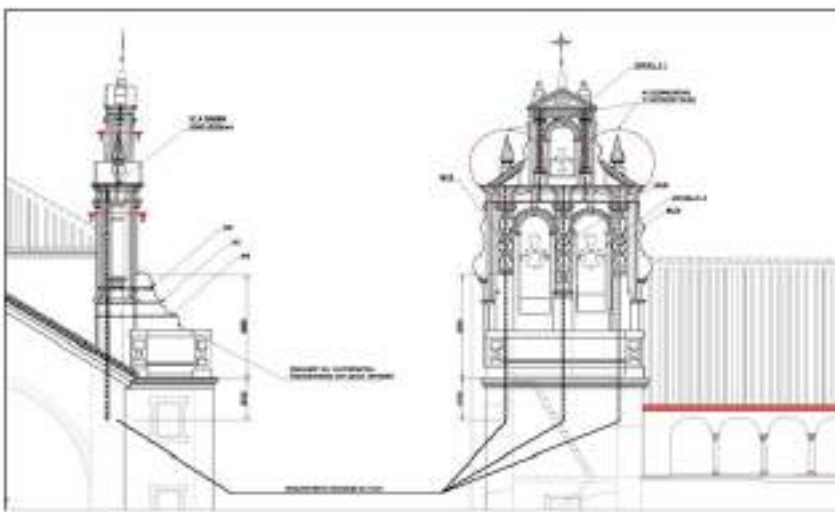


Ha sido importante, desde un punto de vista estructural, la consolidación de la espadaña, que estaba fuera de la vertical en casi cinco grados y amenazaba con caerse. La operación ha sido de gran complejidad técnica.





Mediante un estudio de su color original se ha recuperado la imagen y policromía de la iglesia, que se ha insertado perfectamente en el paisaje urbano de Écija formado por torres y espadañas.



La restauración del órgano rococó ha sido muy importante en la operación de recuperación de la iglesia porque permitirá la celebración de importantes conciertos. Es un instrumento singular, ya que tiene cuatro caras sonoras.







La restauración, una vez terminada, hay que mantenerla. La conservación es clave en el futuro del edificio y sus bienes. Confiemos que esta operación de rescate integral de una de las iglesias más bellas de Andalucía sirva para aproximar a los ecijanos a la Cultura. Espero que los responsables de la iglesia acepten el lema de "culto y cultura", es decir, no solo su dedicación religiosa sino también, su mensaje cultural. No en vano los padres carmelitas afirmaban que la iglesia de Descalzos "era la imagen del Paraíso".

ACTUACIONES DE REHABILITACIÓN Y REFORMA EN EL PALACIO Y MIRADOR DE LOS MARQUESES DE PEÑAFLOR

RESTORATION AND RENOVATION PROJECT OF THE PALACE AND BAY WINDOW OF THE MARQUISES OF PEÑAFLOR

Valle García-Verde Osuna
Arquitecta Municipal del Excmo. Ayuntamiento de Écija
Universidad de Sevilla

RESUMEN

En este trabajo nos centraremos en la rehabilitación, restauración y puesta en uso del palacio y mirador de los marqueses de Peñaflor de Écija, exponiendo las principales líneas de actuación, así como los estudios y análisis previos que marcaron el resultado final de nuestra intervención. Este trabajo está profundamente condicionado por la singularidad que supone ejercer como arquitecta municipal encargada de mantener, gestionar, redactar proyectos, ejecutarlos e incluso tutorizar talleres de restauración de su mobiliario durante más de catorce años. Esta relación prolongada con el palacio y el mirador ha permitido alcanzar un conocimiento profundo del conjunto, establecer colaboraciones con la universidad y dar respuesta a la voluntad testamentaria de la última marquesa de Peñaflor: dedicar su legado a la promoción de la cultura y la formación de los ecijanos.

PALABRAS CLAVE

Écija (Sevilla), Barroco, Mirador, Nobleza, Palacio, Rehabilitación, Restuaración, Siglo XVIII.

ABSTRACT

This work focuses on the rehabilitation, restoration, and reuse of the palace and bay window of the Marquises of Peñaflor in Écija, outlining the main lines of action, as well as the preliminary studies and analyses that shaped the final result of our intervention. This work is profoundly influenced by the unique experience of serving as the municipal architect responsible for maintaining, managing, drafting, and executing projects, and even supervising furniture restoration workshops for over fourteen years. This long-standing relationship with the palace and bay window has allowed for a deep understanding of the complex, the establishment of collaborations with the university, and the fulfillment of the testamentary wishes of the last Marchioness of Peñaflor: to dedicate her legacy to the promotion of culture and education for the people of Écija.

KEYWORDS

Écija (Seville), Baroque, Bay Window, Nobility, Palace, Rehabilitation, Restoration, 18th century.

Palacio y mirador de los marqueses de Peñaflor: memoria viva de una ciudad barroca

En el corazón histórico de Écija, donde la antigua calle de los Caballeros —la actual Emilio Castelar— desciende hacia la Plaza de España, se levanta uno de los conjuntos arquitectónicos más complejos, brillantes y profundamente ligados a la identidad urbana de Andalucía: el Palacio de los Marqueses de Peñaflor. Y como un anexo de este, su Mirador ubicado en la plaza de España (el Salón). Su presencia es tan rotunda y natural en el paisaje ecijano que cuesta imaginar la ciudad sin sus balcones interminables, sin su torre-mirador coronando la esquina, sin la teatralidad de sus fachadas o sin las huellas de los siglos que han modelado este enorme organismo arquitectónico.

Sin embargo, su historia no es una línea recta, sino una larga acumulación de capas. Surge de unas casas medievales del siglo XV, crece con ímpetu en el XVI y XVII, estalla en esplendor durante el XVIII, se transforma en supervivencia silenciosa en el XIX, se deteriora, recompone, renace y vuelve a transformarse a lo largo del convulso siglo XX, hasta llegar a nuestros días como un conjunto intrincado, bello, frágil y monumental que exige ser interpretado con paciencia, rigor y sensibilidad. El palacio y el mirador no son solo arquitectura: son una narración continua, un texto escrito en piedra, madera, yeso, pinturas murales, documentación notarial, ignorancias acumuladas y momentos decisivos.

Para comprender plenamente tanto el palacio como el mirador —aunque más adelante los consideremos también por separado— debemos situarnos primero en la época que define su imagen más reconocible: el siglo XVIII. Entre 1730 y 1780, Écija estaba inmersa en un clima de renovación artística y social, influido por la Ilustración europea, el reformismo borbónico, el inicio de la Revolución Industrial, la reorganización del poder nobiliario y un gusto afrancesado que se traduciría en arquitectura, urbanismo y vida social. El palacio y el mirador de los Marqueses de Peñaflor no fueron meros reflejos pasivos de este contexto: participaron en él como actores principales, expresando mediante su construcción la ambición, el gusto, los recursos y el carácter de una de las casas nobiliarias más influyentes de Andalucía.

La Ilustración trataba de iluminar una sociedad que dejaba atrás supersticiones y estructuras rígidas, proponiendo la razón como guía intelectual. Aunque en España su implantación fue desigual, tuvo un impacto profundo en los estratos altos, que se modernizaban para mostrar erudición, sensibilidad artística y refinamiento. A su vez, la Revolución Industrial, aunque más evidente en los países del norte de Europa, introdujo imágenes de modernidad que afectarían al comercio, a la economía y a las mentalidades. En paralelo, los Borbones reorganizaban el país desde 1700. Felipe V, Fernando VI y Carlos III imprimieron nuevas formas de entender el poder y la representación.

El palacio de Peñaflor y su Mirador no permanecieron ajenos a estos cambios. Al contrario: se convirtieron en un laboratorio donde los marqueses, sus artesanos y la propia ciudad exploraron una arquitectura que podía ser ostentosa sin agresividad, luminosa sin perder solemnidad, teatral sin caer en la vulgaridad. El barroco tardío, con su dramatismo de claroscuros e imágenes potentes, se volvía ahora más suave, más amable, casi festivo, dando paso al rococó. Los tonos verdes, celestes, rosas, dorados y melocotón pintaron muros, alfarjes y fachadas. Las yeserías se hicieron más caprichosas; las pinturas, más ligeras y galantes; las esculturas perdieron rigidez y aumentaron el movimiento.

El palacio, sin embargo, no nació en el XVIII ni se concibió de forma unitaria como hoy se percibe. Su origen se encuentra en las casas de Gallape, unas viviendas del siglo XV situadas junto a la entrada del Alcázar. Estas casas, de raíz medieval, respondían al modelo de residencia fortificada: cerradas hacia fuera, con vida hacia patios interiores, funcionales y adaptadas a un tiempo en el que seguridad y discreción eran valores esenciales. Pero su posición las hacía valiosas, y cuando, en el siglo XVII, Juan Tomás Fernández de Henestrosa —primer marqués

de Peñaflor— y su esposa Inés Ana María de Aguilar unieron la casa de Henestrosa con la de Gallape, aquellas viviendas se convirtieron en la base de un futuro palacio nobiliario.

A partir de 1604 comenzaron las adquisiciones de casas colindantes. En 1627 y 1631 se sumaron nuevas parcelas. El siglo XVII fue testigo de una expansión continua, a veces modesta, a veces ambiciosa, pero siempre orientada a crear un conjunto digno de albergar no solo a la familia noble, sino a una corte doméstica formada por ascendientes, descendientes, colaterales y toda la red de personas vinculadas a la Casa. La idea del marquesado —como tantas casas nobles de la época— era muy clara: ocupar la manzana completa. Y lo lograron. En 1762 consiguieron extender el palacio hasta la siguiente calle, y en 1763 adquirieron las últimas casas del entorno. En 1766 el rey autorizó formalmente la vinculación de todas esas propiedades, consolidando un organismo arquitectónico compuesto por tres grandes núcleos: la casa de los Caballeros, la de la calle Torcal y las cocheras principales.

El siglo XVIII fue entonces el tiempo de dar forma estética a lo que ya existía en volumen. Entre 1726 y 1727 se levantó la portada principal, una obra maestra que aún hoy asombra por su complejidad. El vano arquitrabado, los pedestales, las columnas dóricas, los triglifos, el frontón curvo partido, las cartelas con roleos vegetales, los querubines y el ático —añadido en 1764 por el maestro cantero Juan Antonio Blanco— crean una composición vibrante, equilibrada y profundamente barroca. Los mármoles blancos, negros, verdes, jaspeados y rosados aportan policromía sin excesos, y el conjunto aparece coronado por un elegante frontón mixtilíneo rematado en copete.

A este momento corresponden también las grandes reformas del interior: el zaguán, el patio apeadero, la torre-mirador, la escalera imperial, el patio principal, las fuentes, los jardines, las galerías, los artesonados y las yeserías. La ciudad entera, con sus artesanos y maestros, participó en esta construcción. Destacaron los nombres de Antonio Díaz, maestro mayor de la Catedral de Sevilla; Bartolomé Bautista Morales, maestro de obra; el pintor Antonio Fernández; el dorador Bernardo de los Reyes; el carpintero José de Herrera; y sobre todo Juan Antonio Blanco, maestro cantero cuyos trabajos marcaron profundamente la estética del palacio.

En el palacio se integran piezas de extraordinaria calidad: las fuentes del patio apeadero y del patio principal, las bóvedas de arista de las caballerizas, las columnas jónicas y dóricas, los pesebres de madera policromada, las yeserías del maestro Portillo y la escalera imperial, con su cúpula ornamentada y su retablo-lienzo dedicado a la Virgen del Rosario.

Mientras tanto, el mirador —aunque parte del mismo organismo arquitectónico— desarrollaba una vida paralela, en la Plaza Mayor de Écija, donde la arquitectura porticada permitía reutilizar balcones y arcadas como palcos urbanos. El mirador de Peñaflor alcanzó su forma definitiva en 1761, teniendo su origen en trece tiendas "que llamaban la cantarería y la zapatería" de principios del siglo XVI. Fue concebido como un balcón teatro sobre la plaza, un lugar desde el que mirar y ser visto. Las esculturas alegóricas talladas por Blanco, la policromía aplicada por Juan de Molina y Bernardo de los Reyes, los guardapolvos y balaustres, y la fuerza plástica del conjunto lo convirtieron en uno de los símbolos más celebrados del barroco civil andaluz.

Pero, como ocurre siempre con los edificios vivos, el esplendor no duró sin alteraciones. Con la llegada del siglo XIX, el palacio y el mirador comenzaron a experimentar los cambios propios de un tiempo incierto. Las epidemias, como la fiebre amarilla, golpearon repetidamente a Écija y afectaron las economías familiares; las guerras —incluida la ocupación francesa— alteraron la vida cotidiana; el bandolerismo rural generó inseguridad y gastos inesperados; y la nobleza, cada vez más presionada por las transformaciones políticas, redujo algunas de sus actividades cortesanas. Aun así, el palacio se mantuvo como símbolo de la familia Peñaflor, aunque muchas de sus funciones se transformaron. El marquesado, que en 1827 se trasladó a Córdoba, dejó en Écija un edificio que seguía siendo necesario mantener, aunque su uso fuera más reducido. La zona de servicio se mantuvo habitada y fue allí donde se concentraron la mayoría de las intervenciones, generalmente sencillas, destinadas a mantener la habitabilidad mínima de las estancias destinadas al personal.

En esos años se acometieron algunas mejoras puntuales, como ampliaciones de despachos, estancias administrativas o zonas de servicio. En 1862 tuvo lugar la última gran agregación de inmuebles colindantes al palacio, completando así la estructura final de la manzana. Hacia finales del siglo XIX, en 1892, se renovaron algunas estancias señoriales —sala, comedor, dormitorio del marqués— y se instaló, por primera vez en la casa, un cuarto de baño, reflejo de las nuevas exigencias higiénicas de la época. Durante todo ese tiempo, la fachada principal, con su enorme balcón corrido y su portada monumental, se mantuvo relativamente estable, conservando buena parte de su policromía original gracias a las repintadas puntuales que aseguraban la continuidad estética del conjunto.

En el siglo XX, el palacio vivió una etapa de adaptación silenciosa. Se implantaron instalaciones eléctricas, telefónicas y de abastecimiento que modificaron discretamente la estructura. En los años veinte se ejecutaron obras de mantenimiento de tejados, revoques, pinturas de puertas y carpinterías. Antes de la Guerra Civil se renovaron buena parte de los revocos interiores, y aunque algunas intervenciones fueron respetuosas, otras se realizaron con materiales incompatibles que a la larga causarían problemas de conservación. En 1958, la muerte de la última marquesa abrió una nueva etapa decisiva. En su testamento, destinaba el palacio a Escuelas Profesionales, pero la declaración de Monumento Histórico-Artístico de 1962 lo impidió. Un edificio catalogado no podía ser transformado tan libremente.

En 1976 el Patronato de los Marqueses de Peñaflor cedió al Ayuntamiento de Écija el uso parcial del palacio, permitiendo instalar allí la Casa Municipal de la Cultura. A partir de ese momento, el edificio pasó a convertirse en un espacio cultural polivalente: salas de exposición, salón de actos, sede de asociaciones y, en 1981, la Biblioteca Municipal ,el Conservatorio de Música Y Archivo de Protocolo. Estos usos mantuvieron vivo el palacio, pero no solucionaron su deterioro acumulado: apenas se intervenía en estructuras, cubiertas o elementos nobles. Desde 1992 pasó a ser propiedad municipal. Desde 1998 empezaron a desarrollarse obras de conservación a través de Escuelas Taller. Se redacta el proyecto de hotel en 1999, que afectaba a las casas anejas, no se terminó de ejecutar.

A principios de siglo XXI se determina convertir el palacio y sus casas anejas en hotel. En el año 2003 se inician las obras, y se paralizan porque la empresa adjudicataria rescinde el contrato, quedándose en el capítulo de trabajos previos.

Periodo oscuro en la vida del palacio que dura hasta el año 2009, año en el que se empieza a actuar desde el ayuntamiento. Así este periodo fue el preludio necesario para su renacimiento. En 2017 empezaron las obras de restauración de la zona medieval del palacio: acceso monumental apeadero, torre, cuadras y escalera imperial. En 2019 comenzaron las intervenciones de restauración del patio principal del palacio. Estas dos intervenciones estuvieron financiadas por el 1,5 % Cultural. Entre 2021 y 2023 se ejecutaron las Fases I y II del proyecto de rehabilitación de las casas anejas del palacio, a cargo del programa de Plan de Empleo Estable.

Mientras tanto, el mirador seguía su propio camino. A pesar de haber sido reconstruido tras el devastador incendio de 1935 —que destruyó buena parte de su estructura original y obligó a levantar nuevos forjados, escaleras y una cubierta plana—, las décadas posteriores fueron acumulando daños silenciosos: humedades persistentes, pérdida de revestimientos, deformaciones en vigas, grietas en muros maestros, invasión de xilófagos y, sobre todo, daños derivados de la acumulación de excrementos de paloma en todas las plantas y las balaustradas, que impedían una correcta evacuación del agua y deterioraban los materiales.

En 2002 el mirador pasó definitivamente a manos del Ayuntamiento de Écija. Al poco tiempo comenzaron las inspecciones, que revelaron un estado crítico. En 2007 se emitió un primer informe alertando del deterioro estructural. En marzo de 2012 se retiraron las esculturas superiores para evitar su desprendimiento. Entre 2013 y 2014 se sucedieron informes municipales señalando grietas progresivas, pérdida de capacidad portante y forjados debilitados. El deterioro no era lento: era acelerado. En 2017, finalmente, se declaró la ruina urbanística del

mirador. Se desalojó, se colocaron apuntalamientos y se ejecutaron medidas de urgencia para evitar el colapso. Durante años, el edificio permaneció en silencio, vacío, protegido solo por actuaciones mínimas destinadas a que no se desplomara.

Y, en paralelo, a las obras en el palacio, el Ayuntamiento trabajaba en el proyecto la recuperación integral del Mirador de Peñaflor, las obras se ejecutan a cargo de PLAN CONTIGO DE DIPUTACIÓN DE SEVILLA, firmándose el acta de recepción en septiembre de 2023.

Actuaciones ejecutas en el palacio y el mirador en este periodo

Han sido intervenciones minuciosas, meticulosas, profundamente respetuosa con la historia del edificio. Se eliminaron particiones impropias, se retiraron forjados en mal estado, se consolidaron muros, se restauraron columnas, capiteles y vigas, se levantaron solerías no originales que ocultaba apoyos históricos y, sobre todo, se recuperó la relación histórica del palacio y el mirador con su entorno, recuperando su lenguaje rococó y usos compatibles para los que fueron diseñados ambos edificios. El resultado, tanto en palacio como en mirador, no fue simplemente la recuperación de elementos arquitectónicos: fue la devolución de un conjunto monumental entero a su función simbólica, cultural y urbana. Hoy, quienes caminan por la calle Emilio Castelar pueden contemplar de nuevo la portada barroca en toda su grandeza, y quienes se sitúan en la Plaza de España pueden volver a ver en el mirador no un edificio en ruinas, sino un testigo renacido de la historia ecijana.

La restauración del Palacio y del Mirador de los Marqueses de Peñaflor no fue únicamente una intervención arquitectónica: fue un acto de reconstrucción de memoria colectiva. Cada piedra consolidada, cada yesería fijada, cada capa de cal retirada para recuperar pintura original, supuso una relectura del pasado y un esfuerzo por comprender qué había sido este lugar a lo largo de más de quinientos años. El palacio, como organismo monumental, había sobrevivido a reformas, añadidos, usos domésticos intensivos, abandono, humedad, repintes agresivos, intervenciones erráticas y transformaciones sociales profundas. El mirador, por su parte, había soportado un incendio devastador, décadas de degradación estructural y una ruina urbanística declarada oficialmente. Ambos edificios eran, en cierto modo, supervivientes.

Las intervenciones recientes, a las que debemos la recuperación de la parte más antigua del palacio, el patio principal y las casas anejas, así como de la restauración completa de mirador adoptó un enfoque multidisciplinar. Esto no fue un detalle administrativo; fue una necesidad. Y al igual que en el XVIII coincidieron los mismos autores en el palacio y en el mirador, en su restauración se hace el encargo al mismo equipo.

PROYECTO DE RESTAURACIÓN Y REHABILITACIÓN DE ACCESO MONUMENTAL Y ESPACIOS ADYACENTES. 1,5% Cultural del Ministerio de Fomento.

Arquitectos: Valle García-Verde Osuna y Tomás Rojas
Arquitectos técnicos: José Fco. Berral López Adela Mª García Martín
Diplomada Superior en Conservación y Restauración de Bienes Culturales: Beatriz Taboada Villanueva
Arqueólogo: Sergio García-Dils de la Vega
Ing. Téc. Industrial: Fco. David León Álvarez
Delineación: Ana Mª Alhama Reyes
Dirección de Obras: Agustín Martín de Soto y Rafael Blanco Bella

PROYECTO DE MANTENIMIENTO DE CARPINTERÍAS Y MOBILIARIO DEL PALACIO DE LOS MARQUESES DE PEÑAFLOR Y CORTES DE GRAENA

2018 Azahara Lora Pérez y Margarita Hans Casado.
2019 David Asencio Padilla. Margarita Hans Casado, Ana Álvarez Caballero Y María Antonia Rojas Márquez.

PROYECTO DE RECUPERACIÓN Y PUESTA EN USO DEL PATIO DEL PALACIO DE PEÑAFLOR. 1.5% Cultural del Ministerio de Fomento

Arquitectos: Valle García-Verde Osuna y Tomás Rojas Losada
Arquitecto técnico: Adela Mª García Martín
Ing. Téc. Industrial: Fco. David León Álvarez
Estudio de Seguridad y Salud: Rafael Blanco Bella
Arqueólogo: Sergio García-Dils de la Vega
Delineación: Ana Mª Alhama Reyes

PROYECTO DE REHABILITACIÓN Y REFORMA DE LAS CASAS ANEJAS DEL PALACIO DE LOS MARQUESES DE PEÑAFLOR PARA USO TURÍSTICO, ADMINISTRATIVO Y CULTURAL- FASE I Y II. PEE 2021 - 22

Arquitecto: Valle García-Verde Osuna
Arquitecto técnico: Francisco Javier González laguna
Delineación: Ana Mª Alhama Reyes

PROYECTO DE REHABILITACIÓN Y REFORMA DEL MIRADOR DE PEÑAFLOR PARA USO TURÍSTICO. Plan Contigo de la Diputación de Sevilla

EQUIPO REDACTOR
Arquitectos: Valle García-Verde Osuna y Tomás Rojas Losada
Arquitecto técnico: Adela Mª García Martín
Arqueólogo: Sergio García-Dils de la Vega
Estudio de Seguridad y Salud y Coordinador en obra: Rafael Blanco Bella
Diplomada Superior en Conservación y Restauración de Bienes
Culturales: Beatriz Taboada Villanueva
Delineación: Ana Mª Alhama Reyes
Levantamiento: José Manuel Rodríguez y Rafael Alhama Reyes
Cálculo de Instalaciones: DAVID DIAZ INGENIERIA
Cálculo de estructuras, ensayos y asesoramiento en patologías: CALCONSA

Y como hilo conductor entre el palacio y el mirador jugaron un papel fundamental tanto el equipo multidisciplinar, que redactó y dirigió ambas restauraciones, como los restauradores y conservadores que las ejecutaron. Como ya ocurría en el siglo XVIII, las manos de los artistas debían ser las mismas.

Y por supuesto la inestimable colaboración de la Archivera Municipal Marina Martin Ojeda, que siempre ha colaborado en todos los proyectos de rehabilitación de edificios históricos en los que he intervenido.

El palacio y el mirador son construcciones donde conviven piedra caliza, mármol, ladrillo, yeso, madera, cerámica, hierro forjado y pintura mural, cada material con patologías propias y exigencias específicas. La piedra caliza microesparítica, por ejemplo, que Juan Antonio Blanco utilizó masivamente en columnas, basas y capiteles, es un material muy puro, de gran blancura, pero altamente sensible a la humedad y la contaminación. Su porosidad permite que el agua penetre con facilidad, provocando disgregación, costras, exfoliaciones y el temido "mal de la piedra". Por eso, la restauración exigió técnicas como la desalación mediante papetas de celulosa, la neutralización de colonizaciones biológicas con biocidas específicos, la consolidación con silicato de litio aplicado en capas sucesivas y una reintegración cromática extremadamente cuidadosa realizada con pigmentos compatibles.

Algo similar ocurrió con las yeserías del palacio, especialmente las de la escalera principal. Sus relieves, encuadres y florones habían sufrido repintes en diversas épocas, algunos realizados con materiales sintéticos incompatibles que impermeabilizaban la superficie y favorecían la condensación interna. La intervención dedicada a estas yeserías consistió primero en una limpieza mecánica suave, después en una limpieza química controlada —que alternaba mez-

clas de solventes en proporciones precisas— y mecánica con bisturí. Por último, en la fijación de la policromía mediante resinas acrílicas en dispersión acuosa y papel japonés. Cada centímetro del conjunto fue revisado, consolidado, reintegrado o documentado para asegurar que la imagen final reflejara su estado dieciochesco sin falsificaciones.

El patio apeadero, espacio de tránsito hacia las caballerizas, mereció también una intervención profunda. Su empedrado histórico había sufrido deformaciones que generaban charcos, losas desplazadas y zonas hundidas. La humedad del subsuelo afectaba a los muros, debilitando su base. El proyecto exigió levantar cuidadosamente cada pieza, numerarla, limpiarla, reparar aquellas que pudieran salvarse, instalar tubos de ventilación para mejorar el comportamiento de la cimentación y, tras preparar una base renovada, recolocar el empedrado siguiendo el dibujo original. El resultado devolvió al patio su carácter histórico y estableció las bases para protegerlo durante décadas.

En las caballerizas, la intervención fue igual de rigurosa. Este espacio —uno de los más sorprendentes del conjunto— conserva sus bóvedas de arista, sus columnas dóricas con éntasis, sus óculos, sus pesebres policromados y la portada diseñada por Juan Antonio Blanco. Todo ello había sido afectado por sales, polvo, pintura inadecuada y alteraciones funcionales. La restauración devolvió la lectura espacial del lugar, integrándolo en el recorrido turístico del palacio como un ámbito monumental de enorme valor.

Uno de los grandes retos fue la restauración integral de los paramentos del patio principal. Una intervención anterior había aplicado revestimientos modernos, incompatibles con el mortero de cal tradicional, impidiendo la adecuada transpiración del muro y provocando alteraciones por humedad. La restauración actual eliminó completamente esas capas, aplicando un enlucido tradicional de cal, completado con un enjalbegado que recuperaba no solo la estética dieciochesca, sino el comportamiento higrotérmico original de los muros. Este tipo de intervenciones requieren conocimiento profundo, paciencia y fidelidad absoluta a los materiales originales.

El zócalo de mármol —la llamada "falsa ágata"— se encontraba en buen estado gracias a una intervención anterior, pero requería consolidación puntual en una zona donde el paramento comenzaba a desplazarse. También se consolidaron varias columnas del patio, especialmente las de planta baja, afectadas por humedad ascendente desde el subsuelo. La intervención en estas columnas fue especialmente delicada, ya que cualquier tratamiento debía respetar la textura, color, comportamiento y envejecimiento natural de la caliza de Cabra.

También se emprendió la recuperación del torreón del palacio, que había sido transformado por particiones, entreplantas y baños impropios construidos durante el siglo XX. La sala inferior del torreón, que había perdido su forma original debido a un forjado añadido hecho con rollizos y madera dañada por xilófagos, fue liberada por completo. Al eliminar esos elementos impropios, la gran ventana en altura volvió a iluminar la sala, devolviéndole su proporción auténtica y su función original como espacio de tránsito entre el mirador y las estancias nobles.

Las obras también incluyeron la restauración del enchinado decorativo del tránsito hacia la escalera imperial. Este pavimento, muy desgastado, fue levantado, limpiado, consolidado y recolocado pieza a pieza, respetando las geometrías originales que imprimen movimiento al conjunto. Cada detalle cuenta en una restauración de esta naturaleza, donde los valores estéticos y los valores documentales se entrelazan.

Mientras todo esto avanzaba en el palacio, el mirador seguía su propio proceso de resurrección. La intervención en el mirador, además de devolver su estructura, recuperó la lógica espacial del conjunto: eliminado las trazas del proyecto de 1935 y recuperando su cubierta inclinada y abriendo sus galerías a modo de palcos. La lectura espacial es clara: este era un lugar de transición, un mirador interior desde el cual la nobleza podía observar discretamente parte del exterior sin exponerse del todo.

La restauración revela un lugar que, durante siglos, fue símbolo, palco, mirador urbano y punto privilegiado desde el cual la ciudad se celebraba a sí misma. Las arcadas se abren al exterior y recuperan su verticalidad y su vida. Las columnas de piedra caliza, consolidadas y limpiadas, devuelven la pureza blanquecina que las caracterizaba en el Barroco. Al liberar las galerías de su cerramiento, lejos de ser una intrusión, se ha convertido en un puente entre el pasado y el futuro: permite conservar sin encerrar, permite mostrar sin dañar.

Cuando uno se asoma finalmente a la Plaza de España desde el mirador restaurado, la sensación es poderosa. La ciudad que se abre al frente —con sus iglesias, sus torres, sus palacios, sus calles porticadas y su Salón luminoso— es la misma que desde allí contemplaron los marqueses en 1760, cuando alquilaron sus balcones para ver corridas de toros, o los músicos que tocaban desde el primer nivel del mirador durante las fiestas del Rosario. Y, sin embargo, no es la misma: es una ciudad que ha cambiado, que ha sobrevivido, que ha perdido y recuperado patrimonio, que ha visto caer edificios y renacer otros, que ha aprendido a mirar su historia con una mezcla de orgullo y responsabilidad.

El resultado de todo este proceso es visible hoy en un palacio que vuelve a abrirse al visitante, que vuelve a explicar su historia con claridad y que vuelve a dialogar con la ciudad. Los proyectos actuales han permitido no solo la recuperación arquitectónica, sino la activación cultural del edificio. En cada muro, en cada arco reabierto, en cada pavimento recuperado, late la misma tensión que acompaña a cualquier edificio que atraviesa siglos: la lucha entre permanecer y adaptarse. Este palacio y este mirador, no son fósiles; son un organismo vivo que ha mudado de piel una y otra vez, sin perder su esencia.

El palacio y el mirador se comprenden como un único organismo. El primero, extenso y horizontal, abraza patios, galerías, salones, caballerizas y estancias nobles. El segundo, vertical y simbólico, se proyecta hacia la plaza como un signo de estatus, pero también como un espacio de contemplación que hoy pertenece a todos. Ambos forman un conjunto inseparable, hijo de una época, de una familia, de una ciudad y de un largo proceso histórico que ha devuelto al presente un testigo valiosísimo del Barroco civil andaluz.

El renacimiento del Palacio y del Mirador de Peñaflor marca un hito. No solo por la magnitud técnica de las obras, sino por el impacto cultural, urbano y emocional que representa para Écija. La recuperación de este conjunto monumental no es un acto decorativo: es una restitución identitaria. Es la prueba de que la conservación del patrimonio no es un lujo, sino una forma de asegurar que la memoria no se disuelva entre la ruina y el olvido. Hoy, el palacio y el mirador vuelven a dialogar con la ciudad, con sus habitantes y con su historia, recordando que cada piedra, cada arco y cada pintura mural pertenece a un relato que sigue vivo.

El patrimonio, cuando se recupera, actúa como una piedra lanzada al agua: genera círculos concéntricos que alcanzan otras capas de la ciudad. El visitante que cruza la portada barroca restaurada entiende que ha entrado en un espacio singular; quien pasea por la Plaza de España y ve el mirador rehabilitado comprende que la ciudad se mira de nuevo a sí misma con orgullo. Esta pulsión cultural se transmite de manera intangible pero perceptible: más visitantes, más actividad en el centro histórico, más interés por las rutas patrimoniales, más atención hacia otros edificios en riesgo o necesitados de intervención.

Proyectos de restauración

Pero para entender la profundidad del renacimiento del palacio y el mirador, debemos detenernos en la trama humana que ha intervenido en ellos. No existe restauración sin personas, sin técnicos, sin artesanos, sin especialistas capaces de dialogar con los materiales originales. El proyecto contó con arquitectos, restauradores, aparejadores, arqueólogos, delineantes, ingenieros y personal técnico de enorme cualificación. Cada uno de ellos dejó una huella invisible, pero decisiva, en el resultado final. Su labor revela que la conservación no consiste en imponer soluciones modernas, sino en escuchar al edificio, a su historia, a su materialidad, a sus lesiones y sus silencios.

En este palacio, como ocurre a menudo en grandes casas nobiliarias adaptadas a usos contemporáneos, existían capas decorativas añadidas en distintas épocas, algunas muy valiosas, otras incompatibles. La eliminación de repintes, por ejemplo, debe hacerse con extrema precaución: no se trata de eliminar sin más, sino de diferenciar entre aquello que forma parte de la imagen histórica relevante y aquello que deteriora o falsifica la lectura original. En las yeserías de la escalera imperial, esta labor fue especialmente delicada. La superposición de capas había modificado cromáticamente el conjunto, oscureciéndolo y reduciendo el relieve visual. Tras multitud de catas y pruebas totalmente en vano, percibimos como el estado del soporte de las capas de cal que cubren el soporte original era muy inestable, por lo que se decide una retirada total de la superficie de la misma, de manera mecánica con escalpelo y espátulas. La limpieza sobre las veladuras y ennegrecimientos no fueron los indicados en proyectos sino la mezcla de disolventes compuesta por Amoniaco, Alcohol Isopropílico y Alcohol Bencílico.

La limpieza de las pinturas murales —tanto en el palacio como en el mirador— reveló matices que habían pasado desapercibidos durante décadas. En la fachada del palacio, bajo capas de cal aplicadas a lo largo del siglo XX, aparecieron rastros de frescos del siglo XVIII: motivos vegetales, rocallas y figuras clásicas que formaron parte del vasto programa decorativo ideado por Antonio Fernández. Su recuperación total requerirá fases posteriores, pero su sola aparición basta para replantear la comprensión del edificio como un conjunto que fue, en su momento, una explosión de color y vida pictórica. La restauración del mirador, por su parte, permitió constatar la existencia de restos cromáticos en columnas, guardapolvos y balaustradas, confirmando los testimonios históricos: el verde esmeralda, el azul de Prusia y el dorado formaban parte de un lenguaje visual típicamente mediterráneo.

No menos relevante fue el trabajo sobre la madera. En un edificio de esta época, las maderas cumplen funciones estructurales, decorativas y simbólicas. El artesonado mudéjar del torreón, por ejemplo, había sufrido deterioro extremo por la acumulación constante de excrementos de paloma y por la falta de protección frente a la intemperie. La madera, sometida a ciclos continuos de humedad y sequedad, había perdido cohesión. La restauración requería no solo limpieza, sino consolidación interna con productos específicos, refuerzos invisibles y estabilización ambiental. El resultado es un artesonado que vuelve a mostrar su diseño geométrico, sus lacerías y su carácter híbrido —mudéjar por técnica, barroco por contexto—.

La forja, omnipresente en balcones, balaustradas y elementos ornamentales, también fue objeto de una revisión exhaustiva. En el palacio, muchas barandillas datan de los siglos XVIII y XIX, pero algunas piezas incorporaban elementos modernos que rompían la armonía visual. La restauración incluyó la retirada de tornillos y fijaciones contemporáneas, sustituyéndolos por sistemas más acordes con la técnica original, permitiendo que la forja recupere su carácter ligero y elegante sin comprometer la seguridad.

A nivel urbano, la intervención ha reactivado uno de los corredores patrimoniales más hermosos de Écija: la secuencia que va desde la calle Emilio Castelar, pasando por el acceso monumental, el zaguán, la escalera, el patio principal y, finalmente, la salida visual hacia la calle Torcal. Este recorrido interno del palacio, ahora inteligible, permite comprender cómo los marqueses concebían su residencia como un escenario continuo en el que cada espacio cumplía un papel ceremonioso. El palacio no era un conjunto de habitaciones, sino una coreografía arquitectónica.

El mirador, por su parte, ha recuperado su función histórica como punto de observación privilegiado. Pero hoy, a diferencia del siglo XVIII, no está reservado a una élite: está abierto a los ciudadanos y visitantes. Desde allí, la vista sobre la Plaza de España —con sus edificios civiles, religiosos, históricos y modernos— se convierte en una lección viva de la evolución urbana de Écija. El mirador ya no sirve para contemplar corridas de toros o fiestas barrocas, sino para entender la ciudad en su conjunto y para transmitir la importancia de preservar el patrimonio como motor de identidad cultural.

Los proyectos que se han ejecutado permiten ahora imaginar usos culturales sostenibles: espacios para exposiciones, salas para conferencias, actividades educativas, visitas teatralizadas, conciertos de pequeño formato, programas académicos, encuentros literarios. La ciudad gana así un escenario extraordinario para su vida cultural, y se recupera una función activa que garantiza el mantenimiento a largo plazo del palacio y del mirador.

Pero más allá de los usos futuros, la restauración ha devuelto al edificio su dignidad. Las pinturas murales vuelven a tener luz, las columnas respiran, las fuentes corren, los pavimentos están nivelados, las yeserías recuperaron su relieve, las maderas su estabilidad, los espacios su proporción, los accesos su elegancia y el mirador su condición de icono.

La monumentalidad del conjunto vuelve a ser evidente, pero esta vez unida a una lógica contemporánea que respeta la historia sin congelarla. El palacio (la zona de actuación) y el mirador (en su totalidad) no han sido devueltos a un estado idealizado: han sido devueltos a un estado verdadero. Con sus cicatrices, sus restauraciones visibles, sus materiales consolidados y sus nuevos elementos diseñados con criterios de mínima intervención.

El palacio y el mirador se han convertido, tras su intervención, en un ejemplo concreto de cómo el patrimonio bien tratado es capaz de transformar la percepción de una ciudad. Y lo hace de manera silenciosa, pero firme: cuando la fachada vuelve a brillar, cuando sus balcones largos recuperan presencia, cuando la portada barroca deja ver su policromía original, cuando en el patio principal el sonido del agua vuelve a escucharse, cuando el mirador es visitable nuevamente, algo profundo cambia. Lo que antes parecía un vestigio fatigado del pasado, ahora se presenta como una oportunidad viva para el presente. Una restauración es un acto de recuperación emocional. Los habitantes de Écija ven en ambos edificios un reflejo de su historia, pero también de su identidad colectiva.

La relación entre espacio público y espacio privado

El palacio, concebido como residencia aristocrática, debía ser simultáneamente un lugar íntimo de vida familiar y un escenario de representación. Sus portadas, balcones, patios, salones y corredores no eran únicamente elementos funcionales: formaban parte de un lenguaje de poder que comunicaba el rango social de los marqueses. La arquitectura se convertía en discurso. Cuando los visitantes accedían, avanzaban desde la calle hacia el interior siguiendo un recorrido cuidadosamente diseñado para graduar impresiones: la portada monumental captaba la atención; el zaguán introducía solemnidad; el patio apeadero organizaba el tránsito; la escalera imperial establecía la jerarquía espacial; y los salones nobles concluían la secuencia con una mezcla de intimidad y grandeza.

El mirador, por su parte, era el punto en el que el discurso privado se transformaba en discurso público. Allí, la familia mostraba su presencia en las celebraciones de la ciudad. Desde sus balcones se observaban los festejos y, simultáneamente, se mostraba el linaje. No es casual que en su coronación se situaran las esculturas de la Virtud, la Razón y la Abundancia: eran símbolos de lo que la Casa quería proyectar sobre la plaza. Cuando se restauró el mirador y se recuperó la posición original de esos elementos escultóricos, se reactivó el dialogo con la plaza como un interlocutor con memoria.

Este vínculo entre arquitectura y sociedad también se refleja en las transformaciones funcionales que el palacio experimentó desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX. Ya no era una residencia aristocrática. La nobleza se retiró y nuevas funciones ocuparon las estancias: dependencias municipales, espacios culturales, aulas, biblioteca, conservatorio, salas de exposiciones. El edificio fue adaptándose a las necesidades de la ciudad. Cada uso dejó huellas, algunas armónicas, otras conflictivas. Pero este proceso demuestra la enorme capacidad de los edificios históricos para seguir siendo útiles si se entienden sus límites y sus posibilidades.

La restauración reciente no ha buscado extinguir esa historia de adaptaciones. Al contrario, la reconoce, la incorpora y la ordena. La intervención ha sabido distinguir qué pertenecía a la

identidad profunda del edificio y qué eran capas destructivas añadidas sin criterio. Eliminar un forjado impropio en el torreón no fue borrar historia, sino recuperar proporción. Sustituir un pavimento moderno que dañaba la estructura no fue cambiar la esencia, sino permitir que el edificio respirara de nuevo. Cada decisión tomada ha seguido esa lógica precisa: conservar lo auténtico, revertir lo dañino, interpretar lo antiguo sin congelarlo.

Por otra parte, la recuperación del conjunto ha permitido reevaluar el papel de los artífices que lo construyeron en el siglo XVIII. La figura de **Juan Antonio Blanco,** por ejemplo, adquiere hoy una dimensión aún mayor. Sus columnas, basas, capiteles, fuentes, portadas y esculturas están presentes tanto en el palacio como en el mirador. Su dominio de la piedra caliza de Pedrera y Gilena, su habilidad en la talla y su sensibilidad para la proporción y el detalle lo convierten en uno de los grandes maestros del barroco civil andaluz. La restauración, al limpiar y consolidar sus obras, ha permitido redescubrir matices de su técnica que estaban oscurecidos por el deterioro. La textura de la piedra tras la limpieza, las marcas de herramientas reveladas bajo costras calcáreas, la precisión del labrado en zonas ocultas… todo ello confirma la maestría de su labor.

Lo mismo ocurre con **Antonio Fernández,** autor de las pinturas murales del palacio, cuyas huellas han resurgido de manera fragmentaria pero suficiente como para confirmar la amplitud de su programa decorativo. Los motivos vegetales, las rocallas, las hornacinas fingidas y las figuras clásicas recuperadas parcialmente se leen hoy como un eco del esplendor pictórico del siglo XVIII. Su presencia, sutil, pero innegable, recuerda que el palacio fue una explosión de color mucho mayor de lo que hoy podemos ver.

La restauración también ha permitido resignificar el trabajo del maestro de obras **Bartolomé Bautista Morales,** del carpintero **José Herrera,** del dorador **Bernardo de los Reyes** y de tantos otros que participaron en la construcción original. Sus manos están presentes en cada rincón del edificio. La restauración ha permitido reencontrarse con ellos a través de los materiales: uniones de madera originales, piezas de forja visibles solo al retirar capas modernas, morteros de cal conservados en rincones inaccesibles, marcas de ensamblaje en vigas que habían permanecido ocultas durante siglos. Un edificio restaurado no solo revela formas: revela personas.

Finalmente, el proceso completo —investigación, restauración, documentación, apertura— devuelve a Écija un doble tesoro: uno material y uno inmaterial. El tesoro material está a la vista: portadas, patios, escaleras, miradores, yeserías, frescos, carpinterías, artesonados. El tesoro inmaterial —el relato histórico recuperado— es igual de valioso. La ciudad ha reconectado con una parte de sí misma que había quedado velada por la degradación. Y esa reconexión ya está generando nuevas narrativas, nuevos proyectos, nuevas sensibilidades.

Si algo queda claro tras recorrer de principio a fin el Palacio y el Mirador de los Marqueses de Peñaflor es que no estamos ante un edificio estático, sino ante una biografía construida en piedra, madera, yeso, mármol y memoria. Su historia se despliega como un gran relato que atraviesa épocas, estilos, mentalidades y usos. Cada siglo le dejó una impronta distinta, y, sin embargo, todas esas capas han logrado convivir sin borrar la identidad original del conjunto. El palacio renace hoy como un lugar donde convergen historias y posibilidades. Es un espacio que permite viajar desde el siglo XV hasta el XXI sin abandonar sus patios. Es un paisaje de colores que cuenta la historia de Écija con claridad renovada. Y el mirador vigilante sobre la Plaza de España, cumple de nuevo su función: mirar la ciudad y dejarse mirar. Ambos constituyen un recordatorio esencial: el patrimonio no es una carga, sino una oportunidad.

Queda trabajo por delante, el palacio sigue su proceso de restauración y el mirador lo espera paciente para llegar juntos a cumplir el sueño de devolverlos a Écija en todo su esplendor.

Bibliografía consultada y fuentes de información

"Catalogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla" Hernández Díaz, José; Sancho Corbacho, Antonio; y Collantes de Terán, Francisco.

"Écija y el marquesado de Peñaflor, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres". Marina Martín Ojeda y Ana Valseca Castillo.

"NOTAS DE CANTERÍA OSTIPENSE: JUAN ANTONIO BLANCO". Ezequiel Díaz Fernández.

"ARTE Y USO EN LA ARQUITECTURA" Fray Lorenzo de San Nicolás.

Tesis doctoral: Uso estructural de prefabricado de yeso en la arquitectura levantina de los siglos XV y XVI." Rafael Marín Sánchez. ETSA. VALENCIA.

"La bóveda tabicada en los trabajos españoles de los siglos XVI al XX" Esther Redondo Martínez. Congreso Nacional de la historia de la construcción. Santiago de Chile

"Contexto interdisciplinar y niveles de actuación en la conservación restauración de bienes arquitectónicos." Sevilla, 2015. Juan Salvador Sanabria Fernández,

"Factores de riesgo y vulnerabilidad de acceso monumental y espacios adyacentes, Palacio de los marqueses de Peñaflor de Écija." Sevilla, 2017. Soledad Gómez Prat.

Imágenes



Lámina 1. Acceso monumental del palacio de los marqueses de Peñaflor, s. XVIII. Restauración 2016-17.



Lámina 2. Acceso monumental: Balcón corrido. Herrero, Pedro Calderon. 1762. El balcón marca la unidad de la fachada. Podemos ver las diferentes anexiones del palacio en los quiebros de la linealidad. Restauración 2016-17.



Lámina 3.
Torreón medieval. Vista desde el apeadero. Restauración 2016-17.



Lámina 4.
Patio apeadero. Pozo y fuente. Juan Antonio blanco y Andrés Zabala 1764. Restauración 2016-17.



Lámina 5. Fachada cuadras. Portada Juan Antonio Blanco.1762. Restauración 2016-17.



Lámina 5. Interior cuadras. SXVIII. Restauración 2016-17.





Lámina 6.
Cuadro del retablo de la virgen del Rosario. Escalera imperial.
Fray Antonio de Molina. 1767. Restauración 2016-17.



Lámina 7.
Escalera imperial: Bóveda tabicada decorada con yeserías.
Cristobal Portillo. 1767. Restauración 2016-17.



Láminas 8 y 9. Patio principal. SXVIII. Restauración 2016-17.



Lámina 10.
Cornucopia iluminación. Restauración 2018.
Decoración del patio: fuente, zócalo y cornucopias obra de Luis Francisco Cabello. 1761-1765.





Lámina 11. Mirador. Escultura central que corona la fachada. Representa la abundancia. Obra de Juan Antonio Blanco. 1761. Restauración 2022-2023.



Lámina 12. Fachada del mirador de los marqueses de Peñaflor. Vista desde el Salón. Remodelado en 1761. Restauración 2022-2023.



Lámina 13. Galería planta alta del mirador. Vista desde interior hacia el Salón. S. XVIII. Restauración 2022-2023.



Lámina 14.
Galería planta primera. Obra de Juan Molina. 1761. Restauración 2022-2023.



Lámina 15.
Cubierta inclinada: Diseñada recuperando la geometría y características originales.
Restauración 2022-2023

LA RESTAURACIÓN DEL MOBILIARIO HISTÓRICO: MARCO CONCEPTUAL, TEÓRICO Y PRÁCTICO. PRINCIPIOS ÉTICOS

THE RESTORATION OF HISTORIC FURNITURE: CONCEPTUAL, THEORETICAL, AND PRACTICAL FRAMEWORK. ETHICAL PRINCIPLES

Miguel Ángel Balmaseda Rosa
Maestro artesano en ebanistería y artesonado mudéjar
Nº 41/0600001
mabalmaseda@gmail.com

RESUMEN:

El presente texto analiza la evolución y el estado actual de la restauración de bienes muebles, centrando su atención en la especificidad del mobiliario histórico. Se redefine el concepto de bien mueble, trascendiendo su mera movilidad física para valorarlo como un documento histórico complejo y un testimonio sociocultural que integra valores artísticos, funcionales, simbólicos y etnográficos.

El análisis aborda la paradoja contemporánea existente entre la institucionalización académica de la disciplina —fundamentada en normas científicas y las Cartas del Restauro— y la tradición artesanal de los oficios de la madera. Se argumenta que la excesiva teorización puede desconectar al profesional de la realidad material del objeto, defendiendo la necesidad de una síntesis operativa entre el rigor científico y el saber empírico del carpintero-restaurador.

Asimismo, se establecen los cuatro principios éticos rectores de la praxis profesional: fidelidad a la autenticidad, reversibilidad de los tratamientos, durabilidad técnica y legibilidad de las intervenciones, matizando su aplicación para no comprometer la unidad estética del mueble. Finalmente, el documento concluye postulando la prevalencia absoluta de la conservación sobre la intervención, el respeto a la "biografía del objeto" (incluyendo pátinas y huellas de uso) y la necesidad de un juicio crítico, caso por caso, que garantice la transmisión íntegra del patrimonio cultural a las generaciones futuras.

PALABRAS CLAVE:

Bienes muebles, restauración de mobiliario, carpintería tradicional, ética de la intervención, conservación preventiva, reversibilidad, patrimonio cultural.

ABSTRACT:

This text analyses the evolution and current state of the restoration of movable cultural property, focusing on the specific nature of historic furniture. The concept of movable heritage is redefined, going beyond mere physical mobility to be understood as a complex historical document and a sociocultural testimony that integrates artistic, functional, symbolic, and ethnographic values.

The analysis addresses the contemporary paradox between the academic institutionalization of the discipline—grounded in scientific standards and the Restoration

Charters—and the artisanal tradition of woodworking trades. It is argued that excessive theorization may disconnect professionals from the material reality of the object, advocating instead for an operative synthesis between scientific rigor and the empirical knowledge of the carpenter-restorer.

Likewise, four ethical principles that guide professional practice are established: fidelity to authenticity, reversibility of treatments, technical durability, and legibility of interventions, with their application nuanced so as not to compromise the aesthetic unity of the piece of furniture. Finally, the paper concludes by postulating the absolute precedence of conservation over intervention, respect for the "biography of the object" (including patinas and traces of use), and the need for critical, case-by-case judgment to ensure the integral transmission of cultural heritage to future generations.

KEY WORDS:

Movable cultural property, furniture restoration, traditional carpentry, ethics of intervention, preventive conservation, reversibility, cultural heritage.

1. Concepto actual de bienes muebles

En primer lugar, resulta imprescindible definir qué se entiende hoy por bienes muebles dentro del ámbito del Patrimonio cultural, ya que esta categoría constituye uno de los pilares fundamentales en la protección y conservación del legado material de las sociedades humanas. Tradicionalmente, los bienes muebles se han definido como aquellos objetos que pueden trasladarse de un lugar a otro sin que dicho desplazamiento implique una alteración sustancial de su naturaleza, función o integridad material. Esta concepción, hoy ampliamente aceptada, quedó claramente formulada y consolidada en la Carta del Restauro de Roma de 1972, documento de referencia en la definición de los criterios contemporáneos de conservación y restauración del patrimonio.

No obstante, el concepto actual de bien mueble va más allá de su mera movilidad física. En el ámbito patrimonial, estos bienes se consideran, ante todo, testimonios materiales de la actividad humana o de la evolución de la naturaleza, dotados de un significado cultural que trasciende su uso original. Su valor no reside únicamente en su configuración material o estética, sino también en la información histórica, simbólica, técnica y social que contienen y transmiten a la comunidad. En este sentido, un bien mueble actúa como documento histórico, capaz de aportar datos relevantes sobre las técnicas de producción, los gustos estéticos, las estructuras sociales, las creencias o las condiciones de vida de una época determinada.

Asimismo, el reconocimiento de un bien como patrimonio mueble depende de la existencia de un valor cultural significativo, que puede ser de naturaleza arqueológica, histórica, artística, científica, técnica o etnográfica. Estos valores no son estáticos ni universales, sino que se construyen socialmente y evolucionan con el tiempo, en función del contexto cultural y de los intereses científicos y sociales de cada momento histórico. Por ello, la consideración patrimonial de los bienes muebles implica un proceso de valoración crítica y contextualizada.

Dentro de esta amplia categoría se integran tipologías muy diversas, tales como pinturas, esculturas, objetos arqueológicos, piezas de orfebrería, textiles históricos, manuscritos, documentos gráficos, instrumentos científicos y técnicos, objetos etnográficos, así como colecciones museísticas de distinta naturaleza. Entre todas ellas, merece una atención especial el mobiliario histórico, que constituye una tipología singular por su doble condición de objeto funcional, artistico y portador de valores culturales. El mobiliario histórico refleja de manera especialmente directa la vida cotidiana, las jerarquías sociales, los usos domésticos y representativos, así como la evolución de las técnicas artesanales e industriales de cada período.

Finalmente, en el contexto actual de la conservación del patrimonio, los bienes muebles se entienden como elementos inseparables de su contexto histórico y cultural, incluso cuando han sido desplazados de su emplazamiento original. Su correcta interpretación, conservación y restauración exige, por tanto, un enfoque interdisciplinar que tenga en cuenta tanto sus características materiales como su dimensión inmaterial y documental.

2. Marco teórico y normativo de la restauración de bienes muebles

Resulta imprescindible definir el marco teórico y normativo que delimita el concepto de restauración aplicado a los bienes muebles, ya que de él derivan los criterios éticos, metodológicos y técnicos que deben regir cualquier intervención sobre el patrimonio cultural.

La acción de restaurar, entendida en un sentido amplio como reparar, mantener o recuperar un objeto, es una práctica inherente a la actividad humana. Desde épocas remotas, los bienes materiales han sido objeto de reparación, adaptación o reutilización, especialmente aquellos

vinculados a la vida cotidiana y doméstica. Sin embargo, estas intervenciones respondían fundamentalmente a criterios funcionales, económicos o estéticos, y no a una conciencia patrimonial en el sentido moderno del término.

La formulación sistemática de principios teóricos y normativos destinados a regular la restauración de los bienes culturales constituye, en cambio, un fenómeno relativamente reciente. Este proceso se inicia a finales del siglo XIX y comienzos del XX, en paralelo al desarrollo de la historia del arte, la arqueología y las primeras ciencias aplicadas a la conservación. En este contexto comienzan a plantearse los primeros debates sobre la legitimidad de determinadas intervenciones y la necesidad de respetar la autenticidad material, histórica y estética de los bienes culturales.

Un hito fundamental en este proceso fue la reunión celebrada en Viena en 1905, organizada por la Comisión Central Imperial y Real para la Investigación y Conservación de los Monumentos Históricos, impulsó una reflexión colectiva sobre la conservación y restauración del patrimonio y sentó las bases de una intervención responsable, fundamentada en el conocimiento científico e histórico del bien. A partir de este momento se inicia la construcción de un cuerpo teórico coherente, que se consolidará progresivamente mediante diversos documentos internacionales.

Las Cartas del Restauro elaboradas a lo largo del siglo XX constituyen el eje vertebrador de la teoría moderna de la restauración. En ellas se establecen principios esenciales como el respeto a la autenticidad, la mínima intervención, la reversibilidad o retratabilidad de los tratamientos, la legibilidad de las actuaciones y la compatibilidad de los materiales empleados. Asimismo, se subraya la necesidad de documentar de forma exhaustiva cada intervención, entendiendo la restauración no como un proceso creativo, sino como una actuación crítica y científica orientada a la conservación y transmisión del bien cultural.

En el ámbito específico de los bienes muebles, este marco teórico-normativo adquiere una especial relevancia debido a la diversidad tipológica, material y funcional de los objetos. La intervención debe atender no solo a la estabilidad física del bien, sino también a los valores históricos, simbólicos y documentales que incorpora, evitando cualquier actuación que implique la pérdida de información o la alteración de su historia material.

El concepto contemporáneo de restauración se concibe, por tanto, como un método interdisciplinar en el que confluyen conocimientos procedentes de la historia del arte, la arqueología, las ciencias experimentales, la tecnología de los materiales y la ética profesional. Este enfoque integral permite abordar la conservación de los bienes muebles desde una perspectiva crítica y responsable, garantizando tanto su preservación material como la transmisión de su significado cultural.

3. La restauración como disciplina académica y profesional

En la actualidad, la restauración de bienes muebles puede definirse, sin ambigüedad, como una disciplina que conjuga el conocimiento artístico y el rigor científico, y que cuenta con un sólido respaldo académico e institucional. Se trata de una actividad profesional plenamente reconocida y reglada en la práctica totalidad del mundo occidental, con itinerarios formativos específicos y marcos normativos que delimitan tanto las competencias profesionales como las responsabilidades éticas del restaurador.

En el caso de España, la restauración se configura como una titulación superior, impartida tanto en las Facultades de Bellas Artes como en centros especializados de enseñanzas artísticas superiores. Esta formación integra conocimientos teóricos y prácticos en ámbitos tan diversos como la historia del arte, las técnicas artísticas y artesanales, la química y la física de los materiales, la biología, la documentación gráfica y la metodología de intervención. Todo ello responde a la necesidad de formar profesionales capaces de abordar los bienes muebles desde una perspectiva interdisciplinar, crítica y científicamente fundamentada.

La institucionalización académica de la restauración ha supuesto un avance indiscutible en la profesionalización del sector. Ha permitido establecer criterios homogéneos de intervención, garantizar una base metodológica común y reforzar la consideración social del restaurador como especialista cualificado en la conservación del patrimonio cultural. Asimismo, ha contribuido a erradicar prácticas empíricas o intuitivas que, si bien fueron habituales en el pasado, podían comprometer la integridad material y el valor histórico de los bienes culturales.

Sin embargo, este proceso de profesionalización también ha generado una paradoja significativa, especialmente visible en el ámbito del mobiliario histórico. Tradicionalmente, la conservación y reparación del mueble estuvo en manos de artesanos especializados —ebanistas, carpinteros, doradores o tapiceros— que poseían un profundo conocimiento técnico de los materiales y de los procesos constructivos, transmitido de generación en generación. Con la consolidación de la restauración como disciplina académica, este saber artesanal ha quedado, en ocasiones, relegado o separado del ámbito estrictamente universitario, a pesar de su indudable valor para la comprensión y correcta intervención sobre este tipo de bienes.

Esta situación plantea una tensión entre el conocimiento teórico-científico y el conocimiento técnico-artesanal, ambos imprescindibles para una restauración rigurosa del mobiliario histórico. Mientras que la formación académica proporciona herramientas críticas, metodológicas y éticas fundamentales, el conocimiento artesanal aporta una comprensión directa de las técnicas tradicionales, de los sistemas constructivos y de los comportamientos materiales del mueble a lo largo del tiempo. La ausencia de un diálogo efectivo entre ambos ámbitos puede dar lugar a intervenciones excesivamente teóricas o, por el contrario, técnicamente correctas pero carentes de una adecuada lectura histórica y patrimonial.

En este contexto, la restauración contemporánea se enfrenta al reto de integrar de manera equilibrada la formación académica y el saber tradicional, reconociendo la necesidad de equipos multidisciplinares y de una colaboración activa entre restauradores titulados, artesanos especializados y otros profesionales del patrimonio. Solo desde esta perspectiva integradora es posible abordar la conservación del mobiliario histórico respetando tanto su integridad material como su autenticidad histórica, funcional y simbólica.

La restauración como disciplina académica y profesional no debe entenderse como un ámbito cerrado o autosuficiente, sino como un campo en constante evolución, abierto al diálogo entre la teoría, la práctica y la tradición técnica, con el objetivo último de garantizar su correcta preservación.

4. La paradoja entre academicismo y tradición artesanal

Si nos ceñimos exclusivamente al campo del mobiliario histórico —que es el que aquí nos atañe—, resulta evidente que su conservación y restauración han sido, históricamente, una tarea esencialmente artesanal, desarrollada por carpinteros, ebanistas, doradores y tapiceros, profesionales que actuaban como depositarios de un conocimiento técnico profundamente ligado a la experiencia directa con los materiales. Este saber práctico, transmitido de generación en generación a través del aprendizaje en talleres, permitía no solo la reparación funcional del mueble, sino también la comprensión intuitiva de sus sistemas constructivos, de su comportamiento estructural y de su envejecimiento natural.

La aparición y progresiva consolidación de la figura del restaurador titulado ha introducido en este ámbito un grado de academicismo que no siempre ha mantenido una relación directa ni fluida con la tradición artesanal. La restauración del mueble ha pasado así de ser una práctica basada casi exclusivamente en la destreza manual y el conocimiento empírico, a convertirse en una actividad regulada por principios teóricos, criterios éticos y metodologías científicas. Este cambio, aunque necesario en muchos aspectos, plantea interrogantes legítimos y aún abiertos: ¿qué utilidad real aporta este desarrollo teórico al trabajo cotidiano sobre el mueble?, ¿qué ventajas ofrece a los distintos profesionales implicados?, y, sobre todo, ¿salen

verdaderamente beneficiados los bienes muebles, entendidos como una riqueza colectiva que debe ser preservada y transmitida a la sociedad?

Es indudable que el estudio teórico de cualquier actividad genera conceptos capaces de enriquecer la práctica, tanto en profundidad como en alcance. En el caso de la restauración, la teoría ha permitido establecer criterios comunes, definir límites éticos de intervención y homogeneizar la calidad de los resultados, evitando actuaciones irreversibles o falsificadoras que fueron habituales en el pasado. Principios como la mínima intervención, la reversibilidad, la legibilidad de las adiciones o el respeto a la pátina histórica constituyen aportaciones fundamentales del pensamiento teórico al ámbito práctico del mobiliario.

Sin embargo, el desarrollo teórico de la restauración de bienes muebles ha alcanzado, según se desprende de un análisis bibliográfico exhaustivo, un nivel que podría calificarse de inusualmente elevado para una actividad cuya esencia sigue siendo eminentemente material y práctica. La proliferación de textos, normativas, protocolos y debates conceptuales, en ocasiones excesivamente abstractos, corre el riesgo de alejar al profesional de la realidad física del objeto, relegando la experiencia manual y el conocimiento técnico tradicional a un segundo plano.

Esta situación genera una paradoja evidente, mientras que el discurso teórico alcanza cotas de gran sofisticación, la transmisión efectiva de los saberes artesanales —imprescindibles para comprender y tratar adecuadamente el mobiliario histórico— se debilita progresivamente. El resultado puede ser la aparición de intervenciones formalmente correctas desde el punto de vista teórico, pero técnicamente inadecuadas o insuficientemente respetuosas con la lógica constructiva original del mueble.

Por otro lado, tampoco puede idealizarse la tradición artesanal sin una mirada crítica. La ausencia de reflexión teórica y de conciencia patrimonial condujo en muchos casos a restauraciones agresivas, sustituciones indiscriminadas de piezas originales o adaptaciones funcionales que alteraron de forma irreversible la autenticidad de los muebles. La paradoja, por tanto, no reside en la oposición entre teoría y práctica, sino en la dificultad de articular un diálogo equilibrado entre ambas.

En este contexto, la restauración del mobiliario histórico se enfrenta al desafío de reconciliar el academicismo con la tradición artesanal, integrando el rigor conceptual y científico con el conocimiento técnico heredado del oficio. Solo desde esta síntesis es posible desarrollar una práctica restauradora verdaderamente eficaz, capaz de respetar la materialidad, la funcionalidad y la historicidad del mueble, y de garantizar que los bienes muebles, como patrimonio colectivo, resulten realmente beneficiados por las intervenciones a las que son sometidos.

5. Riesgos del exceso teórico y necesidad de viabilidad

Como ocurre con toda disciplina en proceso de consolidación, el desarrollo teórico de la restauración de bienes muebles ha atravesado fases de entusiasmo intelectual que, si bien han sido fundamentales para su definición y legitimación académica, en ocasiones han derivado en planteamientos excesivamente complejos, poco operativos o difícilmente aplicables a la realidad profesional. Este fenómeno no es exclusivo de la restauración, pero en una actividad de base eminentemente práctica, como es la intervención directa sobre los objetos, sus efectos se hacen especialmente visibles.

El principal riesgo de esta situación es doble. Por un lado, puede producirse un agotamiento del modelo teórico, percibido como alejado de las necesidades reales del trabajo cotidiano en talleres, museos o colecciones privadas. Por otro, existe el peligro de un descrédito profesional, cuando los criterios y protocolos propuestos resultan inasumibles en términos de tiempo, recursos económicos o medios técnicos, generando una brecha entre el discurso académico y la práctica efectiva de la restauración.

En este sentido, la restauración debe ser, ante todo, viable y factible, tanto desde el punto de vista técnico como humano. Las propuestas teóricas y metodológicas han de contemplar las condiciones reales en las que se desarrolla la profesión, utilizando medios accesibles, compatibles con la práctica ordinaria y adaptables a contextos muy diversos. Exigir niveles de intervención, documentación o análisis que superen de forma sistemática las posibilidades reales de los profesionales no solo resulta ineficaz, sino que puede conducir al rechazo o a la aplicación meramente formal de dichos principios, vaciándolos de su verdadero contenido.

En el ámbito específico del mobiliario histórico, esta cuestión adquiere una relevancia particular. La enorme variedad estilística, tipológica, material y funcional de los muebles, así como la frecuencia con la que requieren intervenciones estructurales complejas, hace imprescindible un enfoque práctico y flexible. La imposición de modelos teóricos excesivamente rígidos puede obstaculizar soluciones técnicas eficaces, retrasar intervenciones necesarias o incluso favorecer la inacción, con el consiguiente deterioro de los bienes.

No obstante, esta reflexión no pretende, en ningún caso, desmerecer el enorme esfuerzo académico desarrollado a lo largo del último siglo. Muy al contrario, reconoce el valor incuestionable de la teoría como herramienta para ordenar la práctica, establecer límites éticos y garantizar la calidad y coherencia de las intervenciones. El problema no reside en la existencia de un cuerpo teórico sólido, sino en su desconexión con la realidad material y operativa de la restauración.

Por ello, se hace necesaria la reivindicación de un equilibrio saludable entre teoría y práctica, en el que ambas se refuercen mutuamente. La teoría debe nutrirse de la experiencia directa con los bienes muebles y de los saberes técnicos tradicionales, mientras que la práctica debe apoyarse en un marco conceptual que le otorgue sentido, coherencia y responsabilidad patrimonial. Solo desde esta relación dinámica y realista es posible garantizar una restauración eficaz, sostenible y verdaderamente beneficiosa para los bienes muebles, entendidos como parte esencial del patrimonio cultural colectivo.

6. La experiencia profesional y el consenso ético desde la práctica del carpintero-restaurador

Desde la experiencia profesional adquirida en el ejercicio continuado de la carpintería aplicada a la restauración de mobiliario histórico, así como en la colaboración habitual con otros restauradores de bienes muebles, puede afirmarse que, más allá de las diferencias de criterio en aspectos técnicos concretos, existe un consenso sólido en torno a los principios éticos que rigen la intervención sobre el mueble patrimonial. Las discrepancias suelen manifestarse en la selección de procedimientos específicos —tipo de adhesivo, sistema de ensamblaje, criterios de reintegración o tratamiento de superficies—, pero no cuestionan los valores fundamentales que orientan la práctica, el respeto por la autenticidad material, la mínima intervención y la legibilidad del objeto.

El carpintero-restaurador comparte con el resto de los profesionales de la conservación un profundo respeto por el mueble como objeto construido, resultado de un saber hacer tradicional y de una lógica estructural precisa. Este respeto se traduce, en muchos casos, en un compromiso que va más allá de la mera ejecución técnica y que implica una actitud ética frente al material original, las técnicas constructivas históricas y las huellas de uso acumuladas a lo largo del tiempo. La madera, los ensamblajes, los encolados animales, las chapas, las molduras o los sistemas de sujeción no son elementos intercambiables, sino portadores de información técnica y cultural que debe ser preservada.

Desde esta perspectiva, uno de los aspectos clave de la intervención es el conocimiento exhaustivo del mueble antes de cualquier actuación. Este conocimiento se fundamenta en una fase previa de análisis que incluye, la ubicación en época y estilo, la identificación de especies leñosas, el estudio de los sistemas de ensamblaje (espigas, colas de milano, cajas y espi-

gas pasantes, ensambles a media madera), la evaluación del comportamiento higroscópico del conjunto y la detección de patologías estructurales como fendas, deformaciones, fallos de encolado, ataques xilófagos o alteraciones derivadas de intervenciones anteriores. A ello se suma el análisis de los acabados superficiales —barnices naturales, ceras, aceites, gomas lacas— y de los herrajes originales, elementos fundamentales para comprender la funcionalidad y el uso histórico del mueble.

Este proceso de diagnóstico técnico permite al carpintero-restaurador establecer criterios de intervención coherentes, seleccionando soluciones compatibles con los materiales originales y priorizando técnicas tradicionales y reversibles. La consolidación estructural, la reintegración puntual de elementos perdidos o la reposición de piezas solo se plantean cuando resultan imprescindibles para garantizar la estabilidad y la funcionalidad del mueble, evitando sustituciones innecesarias o reconstrucciones que alteren su autenticidad.

El conocimiento técnico y material del objeto repercute también en la relación con el cliente o propietario del mueble. En este ámbito, el carpintero-restaurador asume con frecuencia una función de asesoramiento y concienciación, ya que no siempre existe una comprensión clara del valor patrimonial del mobiliario. Resulta habitual que el cliente priorice criterios estéticos o funcionales contemporáneos, mientras que la restauración exige respetar pátinas, marcas de herramienta, desgastes y reparaciones históricas que forman parte de la identidad del objeto. Explicar la lógica constructiva del mueble, los riesgos de tratamientos agresivos o el uso de productos incompatibles permite alinear expectativas y justificar decisiones técnicas fundamentadas.

La práctica del carpintero-restaurador se apoya en un marco ético compartido, en el que la experiencia manual, el conocimiento de la materia y el respeto por las técnicas tradicionales desempeñan un papel central. Aunque puedan existir distintas soluciones técnicas ante un mismo problema, es la adhesión a estos principios comunes la que garantiza intervenciones respetuosas, duraderas y coherentes con la conservación del patrimonio mueble, manteniendo el equilibrio entre estabilidad estructural, funcionalidad y autenticidad histórica.

7. La restauración del mobiliario: especificidad y valores

La restauración del mobiliario constituye un proceso técnico y reflexivo orientado a conservar, estabilizar y transmitir en el tiempo piezas de madera y materiales asociados que han sufrido alteraciones derivadas del envejecimiento natural, del uso continuado o de intervenciones inadecuadas. A diferencia de otras tipologías de bienes muebles, la intervención sobre el mueble exige un equilibrio especialmente delicado entre la conservación de su materialidad original, el respeto por su apariencia histórica y la preservación, siempre que sea posible, de su funcionalidad. Este equilibrio condiciona de manera directa los criterios técnicos adoptados por el carpintero-restaurador.

El mueble ocupa una posición singular dentro del patrimonio cultural por su doble naturaleza: es simultáneamente un objeto histórico-artístico y un elemento concebido para el uso. Esta condición funcional implica que el mueble está sometido a esfuerzos mecánicos, movimientos higroscópicos de la madera, desgastes superficiales y reparaciones sucesivas, que forman parte de su historia material. Por ello, la restauración del mobiliario no puede abordarse desde criterios exclusivamente estéticos ni estructurales, sino desde una lectura integral del objeto, que tenga en cuenta su concepción constructiva, su evolución en el tiempo y su uso original y posterior.

Durante siglos, el mobiliario fue valorado casi exclusivamente por su utilidad, lo que favoreció intervenciones empíricas orientadas a prolongar su vida funcional mediante sustituciones, refuerzos o modificaciones estructurales, con escasa consideración por la conservación de los materiales y técnicas originales. Desde la perspectiva actual de la conservación del patrimonio, se reconoce que el mueble es un documento material complejo, portador de múltiples

valores que deben ser analizados con rigor antes de cualquier actuación técnica. Entre estos valores destacan:

- **Valor histórico**, entendido como testimonio material de un periodo artístico concreto y de sus condicionantes sociales, económicos, políticos y religiosos. Las técnicas constructivas, las maderas empleadas, los sistemas de ensamblaje y los acabados aportan información directa sobre su contexto de producción.

- **Valor sociológico**, que refleja los usos, costumbres, modos de vida y jerarquías sociales de una época. La tipología del mueble, su grado de ornamento o su adaptación al espacio doméstico o institucional son indicadores clave de este valor.

- **Valor artístico**, vinculado a la calidad de ejecución, la destreza técnica del artesano original, el estilo artistico, la posible autoría y la coherencia formal del conjunto. Desde el punto de vista del carpintero-restaurador, este valor se manifiesta especialmente en los ensambles, tallas, chapas, molduras y soluciones constructivas no visibles a simple vista.

- **Valor simbólico**, asociado a la función representativa del mueble como expresión de poder, estatus social, ideología o creencias religiosas. Este valor resulta especialmente relevante en mobiliario institucional, litúrgico o ceremonial.

- **Valor etnográfico**, como testimonio de la vida cotidiana, de los oficios tradicionales y de las prácticas culturales transmitidas de generación en generación. Las reparaciones históricas, adaptaciones y modificaciones funcionales forman parte de este valor y deben ser evaluadas antes de ser eliminadas o alteradas.

Desde la práctica del carpintero-restaurador, la identificación y valoración de estos aspectos condiciona de manera decisiva el diagnóstico técnico y la definición de los criterios de intervención. Ignorar este conjunto de valores conduce inevitablemente a actuaciones negligentes, como sustituciones indiscriminadas de piezas originales, eliminación de pátinas, sobre acabados superficiales o refuerzos estructurales invasivos, que empobrecen o incluso destruyen el significado cultural del mueble.

Por el contrario, una intervención fundamentada en el conocimiento técnico, histórico y material permite adoptar soluciones respetuosas, priorizando la conservación de los elementos originales, la compatibilidad de materiales y la reversibilidad de los tratamientos. En este sentido, el carpintero-restaurador actúa no solo como ejecutor técnico, sino como intérprete del objeto, capaz de leer su lógica constructiva, comprender sus transformaciones y decidir hasta dónde intervenir sin alterar su autenticidad.

La restauración del mobiliario exige una práctica especializada, basada en la experiencia artesanal, el análisis riguroso y un sólido marco ético. Solo desde esta perspectiva es posible garantizar la transmisión del mueble como bien cultural, preservando tanto su estabilidad material y funcional como los valores históricos, artísticos y simbólicos que le confieren su verdadera significación patrimonial.

8. Principios éticos de la restauración del mobiliario

La restauración del mobiliario histórico se rige por un conjunto de principios éticos fundamentales que tienen como finalidad garantizar el respeto a la autenticidad del bien, la preservación de sus valores culturales y la transmisión fiel de su significado a lo largo del tiempo. Estos principios, derivados de la teoría general de la restauración y adaptados a las particularidades del mueble, constituyen un marco de referencia imprescindible para la toma de decisiones en cualquier proceso de intervención.

A diferencia de otras tipologías patrimoniales, el mobiliario combina materialidad, funcionalidad, valor estético y artístico, lo que exige un equilibrio especialmente delicado entre conservación, uso y lectura histórica. Los cuatro principios que se exponen a continuación

—Fidelidad, Reversibilidad, Durabilidad y Legibilidad— no deben entenderse como normas aisladas, sino como criterios interdependientes que deben aplicarse de manera crítica y contextualizada en cada caso concreto.

Principio de Fidelidad

El principio de fidelidad implica el respeto absoluto a las partes constitutivas y a los materiales originales del mueble. Este respeto no se limita a la preservación de los elementos visibles, sino que abarca también las técnicas constructivas, los sistemas de ensamblaje, los acabados superficiales y las huellas de uso que forman parte de la historia material del objeto.

Para aplicar correctamente este principio resulta imprescindible un conocimiento profundo del estilo, la cronología y el contexto histórico de la pieza, así como de los materiales y procedimientos empleados en su ejecución. Solo a partir de este conocimiento es posible actuar de acuerdo con la intencionalidad original del autor, evitando interpretaciones arbitrarias o anacrónicas.

La fidelidad exige, además, aceptar las transformaciones que el mueble haya experimentado a lo largo de su vida, siempre que estas formen parte de su devenir histórico y no comprometan su integridad. No se trata, por tanto, de idealizar un estado inicial hipotético, sino de respetar la autenticidad del objeto en su complejidad temporal, entendida como la suma de sus distintas etapas de uso y modificación.

Principio de Reversibilidad

El principio de reversibilidad establece que los materiales y técnicas empleados en la restauración deben poder ser eliminados en el futuro, sin causar daños a la obra original. Este criterio responde a la necesidad de no condicionar de manera irreversible posibles intervenciones posteriores, reconociendo que el conocimiento y las técnicas de restauración evolucionan con el tiempo.

En la restauración del mobiliario, la reversibilidad adquiere una especial relevancia debido a la diversidad de materiales implicados —maderas, adhesivos, metales, textiles, barnices— y a la complejidad estructural de muchas piezas. Siempre que sea viable, se priorizará el uso de materiales compatibles con los originales, así como de técnicas tradicionales que hayan demostrado su eficacia y comportamiento a largo plazo.

No obstante, la reversibilidad no debe entenderse como un principio absoluto o dogmático. Existen situaciones en las que una reversibilidad total resulta técnicamente imposible o incompatible con la estabilidad estructural del mueble. En estos casos, el restaurador debe evaluar cuidadosamente el grado de reversibilidad alcanzable y justificar sus decisiones desde un punto de vista ético y técnico.

Principio de durabilidad

El principio de durabilidad se refiere a la capacidad de los materiales y soluciones adoptadas para garantizar la estabilidad y pervivencia del mueble a lo largo del tiempo. La restauración no puede limitarse a resolver problemas inmediatos; debe anticipar el comportamiento futuro de la obra y de los materiales introducidos.

Para ello, es imprescindible conocer en profundidad tanto los materiales originales como aquellos utilizados en intervenciones anteriores, evaluando su envejecimiento, compatibilidad y respuesta ante los agentes de deterioro. La elección de materiales duraderos no implica necesariamente recurrir a soluciones modernas o tecnológicamente avanzadas, sino seleccionar aquellos que mejor se integren en el sistema constructivo del mueble.

Como se ha señalado, en determinadas circunstancias puede surgir un conflicto entre reversibilidad y durabilidad. Resolver esta tensión constituye una de las tareas más complejas del restaurador y exige una lectura individualizada de cada caso, apoyada en la experiencia prác-

tica y en una sólida formación teórica. En este punto se genera una sinergia fundamental entre conocimiento y oficio, donde ninguna de las dos dimensiones puede considerarse de forma independiente.

Principio de legibilidad

El principio de legibilidad establece la posibilidad de distinguir las partes originales de aquellas añadidas o modificadas durante la restauración, evitando confusiones o falsificaciones históricas. Este criterio responde a la necesidad de mantener una lectura honesta y transparente del bien cultural.

En el ámbito del mobiliario, la aplicación de este principio requiere una especial cautela, ya que funcionalidad y estética se encuentran estrechamente vinculadas. A diferencia de otros bienes culturales, el mueble no siempre admite una legibilidad explícita sin comprometer su uso o su coherencia visual. Por ello, la legibilidad no debe interpretarse como una diferenciación ostensible o agresiva, sino como una distinción sutil y respetuosa, perceptible para el especialista, pero integrada armónicamente en el conjunto.

La homogeneidad de la intervención es un factor clave, las partes añadidas deben permitir una percepción global del mueble sin interferencias ni rupturas visuales, respetando su unidad formal. En este sentido, la documentación exhaustiva de la intervención —mediante informes, fotografías y análisis técnicos— adquiere un papel fundamental como complemento a la legibilidad material.

La correcta aplicación de estos principios éticos expuestos exige una actitud crítica, reflexiva y responsable por parte del restaurador. No existen recetas universales ni soluciones válidas para todos los casos; cada mueble plantea problemáticas específicas que deben ser abordadas desde el conocimiento, la experiencia y el respeto por el bien cultural.

Los principios de Fidelidad, Reversibilidad, Durabilidad y Legibilidad no constituyen un conjunto cerrado de normas, sino un marco dinámico de referencia que guía la práctica profesional y garantiza que la restauración del mobiliario se realice en beneficio del objeto, de la disciplina y de la sociedad en su conjunto.

9. Conservación frente a intervención

Conviene subrayar una norma fundamental que vertebra toda la teoría y la práctica de la restauración contemporánea, siempre debe priorizarse la conservación frente a la intervención. Este criterio, ampliamente aceptado por la comunidad profesional y recogido de manera implícita o explícita en las distintas Cartas del Restauro, parte de una premisa esencial, toda intervención sobre un bien cultural supone una alteración irreversible de su estado material e histórico.

La conservación tiene como objetivo principal frenar o ralentizar los procesos de deterioro, garantizando la estabilidad física del bien y prolongando su vida útil sin modificar su configuración material ni su significado cultural. En este sentido, conservar no implica necesariamente actuar de manera visible sobre el mueble, sino, en muchas ocasiones, crear las condiciones adecuadas para su correcta pervivencia. Esto incluye medidas preventivas como el control ambiental, la correcta manipulación, el almacenamiento adecuado, la protección frente a agentes biológicos y la educación de los usuarios o propietarios del bien.

Por el contrario, la intervención directa —entendida como restauración material— debe considerarse siempre como un recurso excepcional, justificado únicamente cuando la conservación pasiva o preventiva resulta insuficiente para garantizar la estabilidad del mueble o cuando su deterioro compromete de forma grave su integridad, lectura o funcionalidad. Actuar más allá de lo estrictamente necesario implica asumir riesgos innecesarios y puede desembocar en la pérdida de información histórica, técnica o estética irreemplazable.

En el caso concreto del mobiliario histórico, este principio adquiere una relevancia aún mayor debido a su naturaleza funcional. El uso continuado del mueble ha sido históricamente una de las principales causas de su deterioro, lo que ha llevado a sucesivas reparaciones, modificaciones y adaptaciones a lo largo del tiempo. Estas transformaciones forman parte de la biografía del objeto y constituyen, en muchos casos, un valor añadido que debe ser comprendido y respetado. Intervenir de manera excesiva con el objetivo de devolver al mueble un supuesto "estado original" puede suponer la eliminación de estratos históricos legítimos y la falsificación de su recorrido vital.

Priorizar la conservación frente a la intervención implica, por tanto, aceptar el paso del tiempo como parte constitutiva del bien cultural. Las señales de uso, las pátinas, los desgastes y las reparaciones antiguas no deben interpretarse necesariamente como defectos, sino como elementos que enriquecen la lectura histórica del objeto. La restauración contemporánea se aleja de planteamientos reconstructivos o idealizados y apuesta por una actitud respetuosa y crítica, en la que cada decisión se tome tras una valoración exhaustiva de los riesgos y beneficios de la intervención.

Este precepto también exige una responsabilidad ética por parte del restaurador, quien debe resistir presiones externas —ya sean estéticas, comerciales o funcionales— que impulsen intervenciones innecesarias o excesivas. En muchos casos, el éxito de una restauración no reside en la espectacularidad del resultado final, sino en la discreción de la actuación, hasta el punto de que la mejor intervención es aquella que apenas se percibe o, incluso, aquella que no llega a realizarse.

Asimismo, priorizar la conservación frente a la intervención implica reconocer los límites del conocimiento y de los medios técnicos disponibles. Ninguna técnica, por avanzada que sea, puede garantizar resultados absolutamente permanentes ni exentos de riesgos. Por ello, intervenir lo mínimo indispensable reduce la probabilidad de errores, facilita futuras actuaciones y preserva al máximo la autenticidad del bien.

La primacía de la conservación sobre la intervención no debe entenderse como una postura pasiva o conformista, sino como una estrategia activa de protección del patrimonio, basada en el respeto, el conocimiento profundo del objeto y la prudencia profesional. Este enfoque garantiza no solo la pervivencia material del bien mueble, sino también la transmisión íntegra de sus valores históricos, culturales y simbólicos.

10. De la teoría a la práctica: la experiencia del carpintero-restaurador

Una vez expuesto el marco teórico y conceptual que fundamenta los criterios actuales de intervención en la restauración de mobiliario, resulta pertinente recurrir a la experiencia profesional directa para ilustrar de qué manera estos principios se materializan en casos concretos. La práctica cotidiana del carpintero-restaurador constituye un espacio privilegiado de contraste entre la teoría y la realidad material del objeto, donde los criterios éticos y técnicos deben adaptarse a situaciones específicas, a menudo complejas y no siempre previsibles.

A lo largo de los años de ejercicio profesional se han llevado a cabo numerosos trabajos de restauración de mobiliario histórico, muchos de ellos documentados mediante estudios previos, registros fotográficos, análisis constructivos y memorias técnicas. Este conjunto de intervenciones permite reflexionar sobre la aplicación práctica de conceptos como la mínima intervención, la compatibilidad de materiales, la reversibilidad de los tratamientos o el respeto por la pátina acumulada en el tiempo. En la práctica, estos principios no se aplican de forma abstracta, sino que deben interpretarse en función de la tipología del mueble, su estado de conservación, su uso previsto y los valores patrimoniales identificados.

Desde la perspectiva del carpintero-restaurador, cada intervención supone un proceso de aprendizaje. El contacto directo con el objeto revela información que no siempre es accesi-

ble en la fase teórica, soluciones constructivas ocultas, reparaciones históricas, deformaciones acumuladas o decisiones tomadas por artesanos anteriores. Esta experiencia material obliga a revisar, matizar o reafirmar los criterios teóricos, demostrando que la restauración del mobiliario no es una disciplina cerrada, sino un campo de conocimiento en constante evolución, alimentado por la práctica y la reflexión crítica.

Los casos presentados son ejemplos de toma de decisiones fundamentadas, en las que el conocimiento técnico, la experiencia artesanal y el respeto por el objeto convergen. En este sentido, la restauración de bienes muebles se configura como una disciplina viva, en la que cada mueble plantea un problema específico y exige una respuesta ajustada a su singularidad.

Como conclusión, he de enfatizar que la experiencia profesional del carpintero-restaurador demuestra que la aplicación coherente de los principios éticos y técnicos no se basa en recetas prefijadas, sino en la capacidad de leer el objeto, comprender su lógica constructiva y actuar con prudencia y criterio. Solo desde esta interacción constante entre teoría y práctica es posible garantizar intervenciones respetuosas, duraderas y alineadas con los valores patrimoniales del mobiliario histórico.

Imágenes



Lám. nº 1: *Sillería de coro de la Parroquia de Santa Cruz, Écija, tras el proceso de limpieza y consolidación: un equilibrio entre funcionalidad y conservación.*



Lám. nº 2: *Aplicación de criterios de reversibilidad en los elementos de las urnas de la ermita de Ntra. Sra. del Valle, Santaella, durante su restauración.*



Lám. nº 3: *Restauración estructural del retablo mayor de San Francisco: preservando la integridad del patrimonio barroco ecijano.*



Lám. nº 4: *Intervención en el ático del retablo de Ntra. Sra. del Mayor Dolor y Traspaso. Iglesia de San Francisco, Écija*




Lám. nº 5: *Antes y después de la restauración del retablo hornacina. Convento Sta. Inés del Valle, Écija.*




Lám. nº 6: *Recomposición volumétrica y estructural de la peana de Ntra. Sra. del Mayor Dolor, en el taller. Iglesia de San Francisco.*



Lám. nº 7: *Peana de Ntra. Sra. de la Soledad, Parroquia El Carmen, Écija. Detalle del proceso de consolidación estructural y reensamblaje de piezas en el taller.*



Lám. nº 8: *Detalle de los trabajos de carpintería y fijación de elementos en la peana de Ntra. Sra. del Rosario. Iglesia de Santo Domingo, Écija.*



Lám. nº 9: *Inmaculada Concepción durante los trabajos de conservación preventiva y restauración. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción, Santaella.*



Lám. nº 10: *Labores de consolidación estructural y recuperación de la carpintería de lo blanco. Casa Tamarit-Almagro.*



Lám. nº 11: *Proceso de conservación en vigas y canes con inscripciones y tallas heráldicas.*



Lám. nº 12: *Restauracion del alfarje del retablo callejero de Ntra. Sra. de Belén.*



Lám. nº 13: *Restauracion de puerta patrimonial de orejeras.*



Lám. nº 14: *Restauracion de puerta patrimonial de orejeras y copete.*





Lám. nº 15: *Mesa auxiliar museo de Sta. Cruz. Intervención de gran envergadura.*



Lám. nº 16: *Mobiliario histórico: Fase de taller en la restauración de una cómoda abombada Luis XV, integrando rigor científico y saber artesanal.*



Lám. nº 17: *Intervención en armario de estilo barroco: detalle de los elementos ornamentales y arquitectónicos restaurados.*





Lám. nº 18: *Restauración de jamugas: Detalle del antes y después en la recuperación del soporte lígneo y el repujado del cuero.*



Lám. nº 19: *Mobiliario lacado: Proceso de restauración de una pieza con motivos orientales, centrada en la protección de la capa pictórica y el brillo original.*



Lám. nº 20: *Carpintería de tradición ecijana: Taca de nueva creación que recupera las formas y técnicas de la carpintería arquitectónica local. Trasdós con laceria mudejar.*

LA PUESTA EN VALOR DEL LEGADO ECIJANO A TRAVÉS DE SU CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

THE VALUE OF THE ECIJAN LEGACY THROUGH ITS CONSERVATION AND RESTORATION

María del Valle Rodríguez Lucena
Licenciada en Bellas Artes
Especialidad conservación y restauración

RESUMEN

La restauración constituye una herramienta esencial para comprender, conservar y poner en valor el patrimonio histórico-artístico. A través de diversos estudios previos y metodologías científicas, es posible recuperar la integridad material de las obras, conocer su historia oculta y garantizar su preservación futura.

Este artículo presenta un recorrido por varias intervenciones que la autora del mismo ha realizado en Écija: las portadas de la Iglesia de la Victoria, una columna romana, la pintura sobre tabla del Retablo de San Lorenzo, la escultura de San Juan Bautista de Pedro Roldán y la tabla gótica vinculada a la Virgen del Valle. Cada caso demuestra cómo la restauración, guiada por criterios éticos y multidisciplinares, permite que las obras vuelvan a hablar por sí mismas.

PALABRAS CLAVE

Conservación; Écija (Sevilla); Escultura en madera tallada y policromada; Pintura; Pintura sobre tabla, Restauración; Restauración pétrea

ABSTRACT

Restoration constitutes an essential tool to understand, preserve and enhance the historical-artistic heritage. Throughout various previous studies and scientific methodologies, it is possible to recover the material integrity of the works, know their hidden history and guarantee their future preservation.

This article presents a tour of several interventions that the author of the paper itself has carried out in Écija: the portals of the Church of Victory, a Roman column, the panel painting of San Lorenzo Altarpiece, the sculpture of San Juan Bautista by Pedro Roldán and the Gothic panel linked to the Virgin of the Valley. Each case demonstrates how restoration, guided by ethical and multidisciplinary criteria, allows the works to speak for themselves again.

KEYWORDS

Conservation; Écija (Seville); Sculpture in carved and polychrome wood; Paint; Painting on panel, Restoration; stone restoration

1. Introducción

Las Jornadas de Patrimonio constituyen un espacio privilegiado para conocer, estudiar y comprender el patrimonio desde múltiples perspectivas. Cada intervención presentada en ellas enriquece la visión colectiva, mostrando no solo la extraordinaria riqueza patrimonial de Écija, sino también la diversidad de enfoques de los especialistas que la investigan y la viven. Las obras de arte trascienden lo que percibimos a simple vista, y su análisis revela dimensiones históricas, técnicas y materiales que solo pueden desvelarse mediante una investigación rigurosa.

Mi aportación, titulada *"La puesta en valor de nuestro legado ecijano a través de su conservación y restauración"*, se centra precisamente en esta idea: la restauración no solo recupera la estabilidad y apariencia de las piezas, sino que permite acceder a información oculta que sería inaccesible sin los estudios previos adecuados.

¿Cómo podemos valorar y comprender una obra si no la observamos con claridad en todas sus dimensiones? La restauración permite no solo recuperar su lectura visual y su estabilidad estructural, sino también revelar información histórica, técnica y material fundamental para su interpretación. De ahí la importancia decisiva de los estudios y análisis previos, que garantizan intervenciones rigurosas y respetuosas con la autenticidad de la obra.

2. La importancia de los estudios previos

Los **estudios previos** son una fase indispensable en cualquier proceso de restauración. Su objetivo es lograr un conocimiento exhaustivo antes de intervenir la obra.

Objetivos de los estudios previos

- Comprender la técnica de ejecución del artista: materiales originales, estructura, proceso creativo.
- Conocer la historia artística y el contexto en el que se realizó. (Lámina 1)
- Conocer su historia material: intervenciones, modificaciones, daños.
- Diagnosticar el estado de conservación: humedad, xilófagos, envejecimiento, incendios, etc.
- Definir criterios de intervención adecuados y respetuosos.
- Establecer pautas para el posterior mantenimiento de la obra tras su intervención.

Tipos de estudios

1. Exámenes visuales y documentación gráfica.
2. Radiación no visible.

   Luz ultravioleta (UV): Ciertos materiales, como los barnices o repintes, fluorecen y permiten detectar intervenciones anteriores, retoques y capas de barniz. Además de emplearse como sistema para comprobar los niveles de limpieza durante el proceso de restauración, aporta datos sobre la restauración, pudiendo comprobar las intervenciones realizadas. (Lámina 2)

   Reflectografía infrarroja (IR): Su capacidad para atravesar ciertas capas de la obra permite descubrir información que no es visible a simple vista ni siquiera con luz ultravioleta. Gracias a su capacidad es capaz de revelar: dibujos preparatorios, arrepentimientos, inscripciones y estructuras ocultas que ayudan a comprender la obra.

   Radiografía (RX): Permite conocer la estructura interna del soporte (elementos metálicos, grietas, nudos, zonas ahuecadas, composición de la obra, modo de ejecución, cambios compositivos, pérdidas, elementos ajenos a la obra ocultos (documentos, monedas,

etc.) entre otros. En las capas pictóricas permite conocer la composición del pigmento, si presenta plomo o mercurio diferenciable por su tonalidad blanca en radiografía (pigmentos como el blanco de plomo o el cinabrio aparecen muy claros). Aporta datos como la presencia de repintes o figuras ocultas. Así como detectar pérdidas de estratos dependiendo de la tonalidad en la radiografía. (Lámina 3)

3. Análisis químicos y científicos

   Micromuestras tomadas de la obra para generar estratigrafías a través del laboratorio para conocer: soporte, preparación, pigmento, barniz, añadidos posteriores) bajo el microscopio, identificando materiales y el orden de aplicación. (Lámina 4)

   - Espectroscopia IR. Analiza pigmentos y aglutinantes.
   - Cromatografía de Gases-Espectrometría de Masas (GC-MS): identifica aglutinantes orgánicos (como aceites, resinas o proteínas) y barnices.
   - Difracción de Rayos X (DRX) y Fluorescencia de Rayos X (FRX): Identifica compuestos inorgánicos, como los pigmentos.

Importancia de estos estudios

Permiten elaborar un diagnóstico sólido y un plan de tratamiento específico, asegurando que la intervención sea:

- Mínima: Tratando solo lo necesario.
- Reversible: Utilizando materiales y métodos que permitan futuras correcciones.
- Compatible: Usando materiales que no interactúen negativamente con los originales.
- Respetuosa: con el original, el artista y su historia.

Colaboración interdisciplinar

La restauración de bienes culturales es un trabajo colectivo. Ningún profesional, por experto que sea, puede abarcar por sí solo la complejidad histórica, material y técnica de una obra. Por eso, la colaboración interdisciplinar es uno de los pilares de la conservación moderna. Historiadores, herreros, carpinteros, escultores, arquitectos, albañiles, químicos… Todos suman para comprender mejor la obra y actuar con mayor rigor.

- La obra se encuentra ligada a la historia y al material en que fue constituida.
- Su conservación implica comprender cómo fueron creadas, materiales, técnicas, formas de trabajar de los artistas del momento, cómo han envejecido estas obras y por qué de esa manera en concreto…, su conocimiento aporta datos para poder intervenir sin alterar su autenticidad.
- Cada disciplina ilumina un aspecto distinto de esa realidad.

Historiadores del arte

- Contextualizan la obra.
- Identifican autorías, talleres, iconografía y cambios históricos.
- Ayudan a interpretar lo que revelan técnicas como IR, RX o UV.

Herreros y carpinteros

- Conocen técnicas tradicionales de construcción.
- Pueden reproducir o reparar elementos estructurales (bastidores, ensamblajes, herrajes).
- Su experiencia es clave en restauración de escultura, arquitectura y soportes. (Lámina 5)

Escultores y artesanos

- Comprenden procesos de talla, modelado y policromía.
- Ayudan a identificar herramientas, marcas de trabajo y técnicas originales.

Albañiles y arquitectos

- Indispensables en patrimonio arquitectónico.
- Evalúan estabilidad, materiales constructivos, patologías estructurales.
- Diseñan intervenciones compatibles y reversibles.
- Son la mano de obra en el momento de reconstrucciones de soporte y estabilización de edificaciones. (Lámina 6)

Químicos y científicos del patrimonio

- Analizan pigmentos, aglutinantes, barnices y sales.
- Interpretan resultados de IR, RX, UV, XRF, FTIR, cromatografía, etc.
- Determinan los estratos que componen la obra y si existe un nexo de unión entre ellos. Aportando datos para conocer intervenciones posteriores.

Restauradores-conservadores

- Investigación e integración de toda la información anterior.
- Estudian y ejecutan la intervención.
- Documentan el proceso y garantizan la reversibilidad y el respeto a la obra.

¿Qué se consigue con esta colaboración?

- Conocimiento exhaustivo de la obra en todos sus ámbitos
- Diagnósticos más precisos
- Intervenciones seguras y respetuosas
- Comprensión del proceso creativo
- Actuaciones ejecutadas en base a evidencias científicas
- Preservación del valor histórico y material de la obra

La restauración constituye un diálogo vital entre el pasado y el presente. Esta interlocución solo cobra sentido mediante la convergencia de historiadores, artesanos, científicos y restauradores; una unión de conocimientos que garantiza la protección del patrimonio bajo los principios del rigor técnico y sensibilidad artística.

3. Ética y criterios de intervención

La figura del restaurador debe preservar la originalidad de la obra y actuar siempre con el máximo respeto hacia su materialidad e historia. La intervención ha de ser discreta: la huella del restaurador debe permanecer imperceptible, pues no somos creadores, y por tanto no debemos añadir nada que distorsione la verdad de la obra. Todo aporte contemporáneo debe ser claramente estable, diferenciable y plenamente reversible.

Una restauración verdaderamente exitosa es aquella que permite que la obra recupere su legibilidad y hable por sí misma, silenciando la presencia de quien la ha intervenido. El propósito fundamental del restaurador es actuar con ética, garantizando la estabilidad a largo plazo de la pieza y preservando su integridad histórica y material, siempre guiados por la ciencia, la investigación y los protocolos profesionales de conservación.

En este sentido, es imprescindible reconocer que la huella del tiempo, incluidos los craquelados, no constituye un defecto, sino un testimonio valioso del envejecimiento natural de los materiales. Estos vestigios forman parte de la biografía de la obra y deben conservarse, pues aportan autenticidad, veracidad histórica y profundidad estética. Eliminarlas supondría borrar parte de la memoria material que hace única a cada pieza. (Lámina 7)

4. Restauraciones

A continuación, se presentan las intervenciones completas, manteniendo todo el contenido técnico y descriptivo.

4.1. PORTADAS DE PIEDRA DE LA IGLESIA DE LA VICTORIA

- Fechadas entre 1754 y 1757.
- Materiales: jaspe rojo, mármol negro y caliza.
- Altura: 8,5 metros
- Tras el derribo de la iglesia en 1965, la portada de Avda. de Andalucía quedó incompleta y apuntalada. La portada de Avenida Cristo de Confalón queda con su puerta cegada, aunque bien conservada estructuralmente. (Lámina 8)
- La Hermandad decide recuperar y restaurar ambas portadas dentro del proyecto de la Casa Hermandad.
- Se inician las obras de la casa Hermandad de la mano del arquitecto Fernando Gómez del estudio de arquitectura AVARQ; y la empresa D5 Gremios y Oficios de Écija, con Jesús García Ruiz. Decidiendo recuperar y restaurar ambas portadas.

Primera fase. Estudio y reconstrucción

- Estudio, inventariado y etiquetado de restos pétreos de la portada de Avda. de Andalucía
- Clasificación en grupos y mediciones. Ya que existen piezas de aguamanil y de la portada y otras de la Iglesia sin identificar.
- Recopilación de documentación gráfica.
- Limpieza superficial.
- Planimetrías, planos y secciones.

Realizando una composición virtual para facilitar el proceso de reconstrucción in situ, donde ubicar cada elemento de la portada faltante y su profundidad en el muro. Este estudio se aporta a la empresa de construcción para determinar la ubicación de cada elemento pétreo antes de su colocación.

- Reconstrucción de la hornacina en el suelo trasladándolas al patio de la Iglesia para ello.
- Limpieza de manchas, pinturas y morteros antes de la colocación piedra a piedra en la fachada.
- Colocación de las piezas en la fachada por la empresa D5 Gremios y Oficios de Écija, con Jesús García Ruiz y su equipo de albañiles. Las piezas de pequeño formato que se encontraban desprendidas se adhirieron previamente con adhesivo específico para piedra y en ocasiones con pernos de fibra de vidrio. Quedando en tres días reconstruida la hornacina ya que se iba colocando piezas, apuntalando y dejando fraguar el mortero. Reconstruyendo a la vez el muro y encastrando las piedras en el propio muro. (Lámina 10)

Segunda fase. Proceso previo a la restauración

Una vez reconstruida la portada completa se procede a:

- Eliminación de revocos añadidos en intervenciones anteriores, situados en la cornisa que divide los dos cuerpos de la portada; donde se acumulaban morteros con ataque biológico, suciedad acumulada con hollín, polvo y contaminantes del aire procedente del entorno transitable por el tráfico de coches; así como líquenes, plantas y enmugrecimiento.
- Limpieza y eliminación de restos de la fase anterior.
- Relleno y sellado de grietas y uniones entre piedras con mortero. Aplicado sin terminación final a sabiendas de que la restauración se llevaría a cabo un año más tarde tras finalizar la fachada los albañiles. Limpieza de restos del mortero aplicado. (Láminas 11 y 12)

Tercera fase: restauración

- Preconsolidación de zonas en peligro de desprendimiento.
- Prelimpieza acuosa, mecánica y química, de arriba hacia abajo mediante hidrolimpiadora con control de chorro reducido, empleo de geles, jabones, papetas y cepillado.

Eliminando suciedad acumulada, morteros no originales, deyecciones y restos de nido de palomas y ramas.

- Eliminación de ataque biológico mediante biocida. Y desalación en zonas de cornisas con control de conductividad y pH.
- Consolidación de la piedra evitando que se desprendan sedimentos. Aplicada en varias capas y empleando productos Tecnan.
- Objetivo: dar cohesión a la piedra disgregada. Sobretodo jaspe rojo (piedra sedimentaria) y mármol negro.
- Limpieza en profundidad eliminando manchas, depósitos, restos de pintura que no se han podido limpiar anteriormente por falta de cohesión del soporte.
- Adhesión de fragmentos desprendidos mediante adhesivos.
- Relleno de grietas y cosido con varilla de fibra de vidrio (zonas interiores)
- Sellado de grietas y fisuras con mortero entonado, en zonas exteriores visibles al espectador.

Criterio de diferenciación:

Mortero con un color más claro a la piedra

Reversible

Respeta al original, solo se aplica en grietas y uniones

- Reconstrucción de zonas faltantes con morteros y pernos de fibra de vidrio. Realizándolo en varias fases en zonas con mayor grosor de reconstrucción.
- Colocación de 6 piezas nuevas realizadas por el marmolista Antonio de la empresa Mármoles Fernández. Las cuales fueron colocadas por los albañiles de la obra.
- Limpieza final acuosa y cepillado para eliminar restos de morteros aplicados.
- Aplicación de hidrofugante creado a base de nanopartículas, protege del agua e inclemencias del tiempo, deja transpirar la piedra, evita que el agua penetre y evita la acumulación de sales.
- Aplicación de hidrooleofugante en zonas inferiores donde los animales hacen sus micciones, así como en cornisas. Protege, repele y facilita la limpieza tras su aplicación. (Láminas 13, 14, 15, 16 y 17)

4.2. COLUMNA ROMANA (SIGLO I D.C.)

- Columna de piedra caliza con capitel corintio (posiblemente compuesto).
- Posible procedencia de la ermita de San Martín de Écija; luego integrada en la Iglesia de la Victoria como soporte frente a la puerta de Avda. del Genil.
- Ubicada en el interior de la Casa Hermandad de Confalón.
- Restauración
- Limpieza general. Eliminando revocos antiguos y restos de pintura de encalados mediante métodos acuosos y mecánicos.
- Consolidación de la piedra
- Relleno de grietas con mortero y entonación del mismo
- Limpieza final para eliminar los restos de mortero y depósitos superficiales. (Lámina 18)

4.3. PINTURA SOBRE TABLA: RETRATO DE SAN LORENZO

- Pintura sobre tabla de San Lorenzo.
- Tabla central del retablo de San Lorenzo
- Parroquia de Santa María.
- Pinturas obra de Luis de Valdivieso (1567–1570).
- Donado el retablo por Don Alonso Gómez de Baena (cura beneficiado)
- Datos de interés: En 1687 se ordena borrar o enmendar el retrato para evitar adoración indebida. Bajo un repinte aparece el retrato del donante arrodillado con filacteria "Ora pro me".

La restauración fue sufragada por la consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

El retablo de San Lorenzo fue contratado y donado en 1567 por Don Alonso Gómez de Baena, beneficiado de la Iglesia.

Se trata de un retablo renacentista finalizado en 1570, dedicado a la figura de San Lorenzo y su martirio. Las pinturas fueron ejecutadas por Luis de Valdivieso, quien fue el encargado de realizar las pinturas y dorado.

Según nos cuenta la historia en el libro "Écija Artística. Colección documental siglos XVI-XVII" de Gerardo García León y Marina Martín Ojeda:

> *En 1687 se dispone en una visita pastoral: "que el retrato que está en el retablo del altar que llaman San Lorenzo, se borre o enmiende por evitar el riesgo de que se le de adoración, no siendo imagen de Santo".*

Este último dato toma sentido cuando al analizar la obra previamente a la restauración se aprecia un repinte de grandes dimensiones que ocupa prácticamente ¼ de la pintura. Bajo este repinte aparece el retrato del cura beneficiado Don Alonso Gómez de Baena, donante del retablo de San Lorenzo. Era común que los donantes aparecieran en las pinturas en algunas ocasiones.

En este caso aparece orando arrodillado, se observa la filacteria que sale de su boca las palabras Ora pro Me (ora por mí).

El cura beneficiado era uno de los curas de la Parroquia, debió ser uno de los más relevantes y poderosos ya que pudo pagar esta obra tan costosa.

Alteraciones:

Separación de ensambles, ataque insectos xilófagos, grietas, levantamiento de estratos, craquelado, oscurecimiento, suciedad, alteración del barniz, cera de velas, cazoletas, manchas por humedad, falta de consolidación, etc.

PROCESO DE RESTAURACIÓN

- Pruebas previas, análisis de la pintura, visualización bajo luz ultravioleta.
- Catas de limpieza y pruebas de consolidación
- Consolidación mediante empapelado y asentamiento de estratos
- Enchuletado y adhesión entre tablas
- Eliminación de repintes
- Segunda consolidación en zona de repintes
- Estucado previo a la limpieza con geles
- Limpieza controlada mediante geles y limpieza líquida mediante hisopos.
- Barnizado de retoque

- Estucado de lagunas y enrasado
- Reintegración cromática de zonas estucadas. Empleando *rigattino* y punteado dependiendo de la zona a reintegrar.
- Barnizado final

Se pueden observar tras la restauración los craquelados que son la huella del tiempo, del envejecimiento de los materiales, siendo parte de la historia material de la obra. (Láminas 19, 20, 21, 22, 23, 24 y 25)

4.4. IMAGEN DE SAN JUAN BAUTISTA, PEDRO ROLDÁN (1681)

- Escultura de bulto redondo de madera policromada de San Juan Bautista
- Hermandad de Jesús Nazareno de Écija (Hermandad de San Juan)
- Restauración sufragada por el Museo de Bellas Artes de Sevilla para la exposición "Pedro Roldán, escultor: 1624-1699". Consejería de Cultura Junta de Andalucía

Cronología:

- 1681 se le abonan 1850 reales a Pedro Roldán por realizar la Imagen
- 1768 se renueva la policromía
- 1785 hundimiento de la Parroquia y se habilitan las Imágenes en la Capilla Sacramental
- 2000 intervención de la Escuela Taller

Estudios previos:

- Estudio histórico por Gerardo García León.
- Estudio radiográfico
- Análisis de estratos mediante microscopía
- Examen visual y de luz ultravioleta
- Comisión de seguimiento (formado por miembros de la hermandad, conservadora, fotógrafo, historiador y un escultor)
- Aportando datos para conocer la obra en profundidad:
  - Fotografías antiguas
  - Fotografías de la intervención de escuela taller
  - Datos históricos
  - Documentación a través de manuales artísticos de la época.

    "Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza" de Francisco Pacheco. Para conocer los materiales y técnicas de la época, maneras de trabajar, pigmentos, sistemas de trabajo y /o terminaciones empleadas de los artistas de su tiempo. Aunque presenta repolicromías, estas suelen beber de las fuentes de artistas del pasado y las composiciones solían ser semejantes dependiendo del autor.

Poder contar con un equipo de trabajo previo, arroja luz al trabajo del restaurador y ayuda a comprender mejor la Obra de Arte y actuar en consecuencia respetándola y valorándola aún más si cabe.

Pruebas previas:

- Catas de limpieza previas, determinando los tipos de añadidos que poseía y los diferentes estratos polícromos.
- Pruebas de consolidantes.

Principales alteraciones:

- Modificación en la peana del cordero

- Sustitución de la peana original por la actual
- Retirada de ojos de cristal por relleno con pasta de madera
- Repintes y reintegraciones que no siguen la normativa de diferenciación y reversibilidad
- Posición del brazo incorrecta señalando al frente
- Daños en la policromía por limpiezas agresivas
- Restos de repolicromías no eliminadas con anterioridad
- Pérdida de policromía por modificaciones
- Grietas y fisuras

Proceso de restauración

- Eliminación de repintes
- Relleno de grietas y orificios reconstrucción de piezas faltantes
- Retirada del brazo
- Ampliación de peana por parte del carpintero y escultor
- Estucado de lagunas faltantes y enrasado
- Colocación del brazo en su postura original, añadiendo una pieza intermedia de madera ya que el brazo era más corto de lo que era en origen
- Reintegración cromática mediante *rigattino*. Siendo reversible, estable y discernible este proceso.
- Barnizado final

El valor aportado a esta restauración fue la recuperación de su legibilidad, ya que con la corrección de la posición del brazo y la altura correcta del cordero; se logró devolver a la obra su sentido iconográfico. (Láminas 26, 27, 28 y 29)

4.5. ESTUDIO DE TABLA GÓTICA VINCULADA A LA VIRGEN DEL VALLE (SIGLO XIV)

- Pintura sobre tabla: Visitación y Adoración de los Reyes. 1ª mitad del s. XIV
- Virgen del Valle: madera tallada y policromada. Estilo gótico. Siglo XIV
- La tabla fue hallada en 1994 en la trasera de la Virgen.
- Según el especialista y catedrático Fernando Gutiérrez Baños, es el testimonio más antiguo de pintura gótica sobre tabla conservado en Andalucía y el único de estilo gótico lineal.

Característicass:

- Pintada por ambas caras.
- Dimensiones: 56,5 × 13,5 × 1 cm.
- Estratigrafía compleja con ocho niveles de estratos
- Escenas: La Visitación y la Adoración de los Reyes Magos.
- Reflectografía IR revela coronas, arrepentimientos y trazos ocultos.

TABLA POLICROMADA

Primera mitad del siglo XIV, según las investigaciones de Fernando Gutiérrez Baños, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, especialista en arte medieval. La tabla podría ser un resto de un retablo tabernáculo, no consiente pensar en que fuera un retablo primitivo de la Virgen del Valle, pues la tabla es más pequeña que la Virgen. Que pese a su estado de conservación tiene un valor extraordinario, pues es según sus propias palabras, el más antiguo testimonio de pintura gótica sobre tabla que se conserva en Andalucía, y el

único de estilo gótico lineal. Uno de los testimonios más meridionales de retablo-tabernáculo, el único, junto con el de la Virgen de los Reyes de Sevilla, que se conserva, aunque sea parcialmente, en Andalucía.

> *Retablo tabernáculo: un dispositivo monumental con puertas articulada que alberga una Imagen en su interior. Con la posibilidad de abrir y cerrar esas puertas para darle culto a la Imagen durante la liturgia.*

Durante la restauración de la Virgen del Valle en 1994 se encuentra esta tabla policromada situada en la trasera de la Virgen; probablemente desde el siglo XVIII hasta esta restauración se empleaba para sellar el dorso de la Virgen.

Esta tabla tiene unas dimensiones de 56,5 x 13,5 x 1 cm, tenemos en cuenta que las dimensiones de la Virgen son de 99x29,3 x 22,8 cm, por lo que la tabla solo cubría una parte de la espalda de la Virgen.

Esta tabla se encuentra pintada por sus dos caras. La cara interior con pinturas figurativas y la exterior presentaba las mismas policromías que la Virgen antes de restaurarse en 1994.

Analizando la tabla y la radiografía de la Virgen de 1994 se aprecian elementos metálicos coincidentes y orificios en la tabla que indican que estaba sustentada boca abajo con clavos de forja por la trasera y con las pinturas figurativas mirando hacia el interior de la Virgen, por lo tanto más protegida.

De hecho, se aprecian quemaduras en la trasera de la tabla y contracción térmica de la policromía de la Virgen antes de restaurarse en 1994.

Disposición de estratos de más reciente a más primitivo:

- Estrato bol y restos de oro. Localizado en los laterales con una base (posible aparejo)
- Estrato policromía: color verde claro, con restos de barniz amarilleado; decorada con motivo floral de tono verde más claro y blanco
- Preparación tradicional
- Tono naranja de gran intensidad
- Capa de preparación + tejido
- Estrato de policromía: Verde vejiga y tonos verde claros y azules.
- Preparación más antigua encontrada (más granulada y basta)
- Soporte de madera quemada en varias zonas

Delantera de la tabla policromada:

Se aprecian dos escenas en la tabla: la superior representa La Visitación y la inferior la Adoración de los Reyes Magos. Orladas (decoración de bordes de las escenas) mediante una cenefa decorativa trenzada.

En la Visitación se muestra el encuentro entre la Virgen María y Santa Isabel, que se encuentran abrazándose según se describe en el Evangelio de San Lucas. Ambas con aureola rodeando sus cabezas, Santa Isabel a la izquierda se diferencia de la Virgen por la manera de representarse. Era propio en mujeres de avanzada edad cubrirse la cabeza con un velo y que un paño plegado cubriera el cuello. Propio atuendo medieval y renacentista.

En cambio, la Virgen a la derecha aparece ataviada por un velo sin cubrir el cuello y viéndose el cabello anaranjado; este tipo de velo se representa en mujeres jóvenes y casadas.

A la izquierda de Santa Isabel aparece otra figura femenina que presenta también tocado y aureola, probablemente se trate de la Anunciación de San Gabriel a la Virgen María. **(Lámina 30)**

Reflectografía infrarroja, técnica que nos permite ver el dibujo subyacente, a luz natural no se aprecian algunos detalles, tras la reflectografía vemos el dibujo claramente donde aparece

Santa Isabel embarazada y la Virgen María si unimos las líneas del dibujo se presenta también con el vientre abultado, aunque menos evidente que en Santa Isabel. (Lámina 31)

En la zona inferior se observa la escena de la Epifanía o Adoración de los reyes magos. Se muestra en primer plano al rey Melchor arrodillado, con cabello largo, de mayor dimensión y mirando hacia arriba, probablemente a la Virgen María que se encontraría en la escena central de este retablo tabernáculo.

A la izquierda el rey Gaspar, más joven e imberbe, que porta en alto una ofrenda. mirando probablemente a Baltasar que viene tras él. (Lámina 32)

En reflectografía infrarroja podemos ver trazos de lo que serían las coronas sobre las cabezas de los reyes magos, un arrepentimiento en la manga del rey de la izquierda, los trazos del manto del rey situado a la derecha y lo que podría ser la estrella que los guía hasta Belén, situada sobre la corona de Melchor. (Lámina 33)

Si hacemos una comparativa con el frontal de la Iglesia de Santa María de Aviá en Barcelona, se puede observar la escenografía que podría marcar la disposición de estas escenas.

5. CONCLUSIONES

El análisis de las intervenciones realizadas sobre el patrimonio ecijano permite constatar la relevancia de la restauración como disciplina científica y humanística, orientada no solo a la recuperación material de las obras, sino también a la reconstrucción de su significado histórico y cultural. A lo largo del texto se evidencia que la conservación actual se sustenta en una metodología rigurosa, basada en estudios previos exhaustivos, en el empleo de técnicas analíticas avanzadas y en la aplicación de criterios éticos que garantizan la autenticidad y la integridad de los bienes culturales.

La diversidad de casos expuestos —desde estructuras arquitectónicas hasta pintura sobre tabla y escultura policromada— demuestra que cada obra constituye un documento histórico cuya lectura requiere una aproximación interdisciplinar. Tal como se señala, la restauración contemporánea se apoya en la colaboración entre historiadores del arte, restauradores, químicos, arquitectos y artesanos, cuya convergencia de saberes permite comprender la complejidad material y simbólica de cada pieza. Esta cooperación no solo enriquece el proceso de intervención, sino que asegura decisiones fundamentadas en evidencias científicas y en un profundo respeto por la historia material de las obras.

Asimismo, el texto subraya la importancia de la ética profesional como eje vertebrador de toda intervención. La premisa de que la restauración debe ser mínima, reversible y diferenciable refleja un compromiso con la preservación del original y con la transmisión fiel del patrimonio a las generaciones futuras. En este sentido, cada restauración se convierte en un ejercicio de responsabilidad cultural, donde el objetivo no es embellecer ni reinterpretar, sino devolver la legibilidad, estabilizar los materiales y permitir que las obras recuperen su capacidad de comunicar.

En conjunto, se pone de manifiesto que la puesta en valor del legado ecijano no se limita a la recuperación física de sus bienes, sino que implica la reactivación de su memoria histórica y la consolidación de su identidad cultural. La restauración, entendida como un puente entre pasado y presente, se revela así como una herramienta esencial para garantizar la continuidad, comprensión y apreciación del patrimonio, reafirmando su papel como elemento fundamental en la construcción de la memoria colectiva.

Ilustraciones

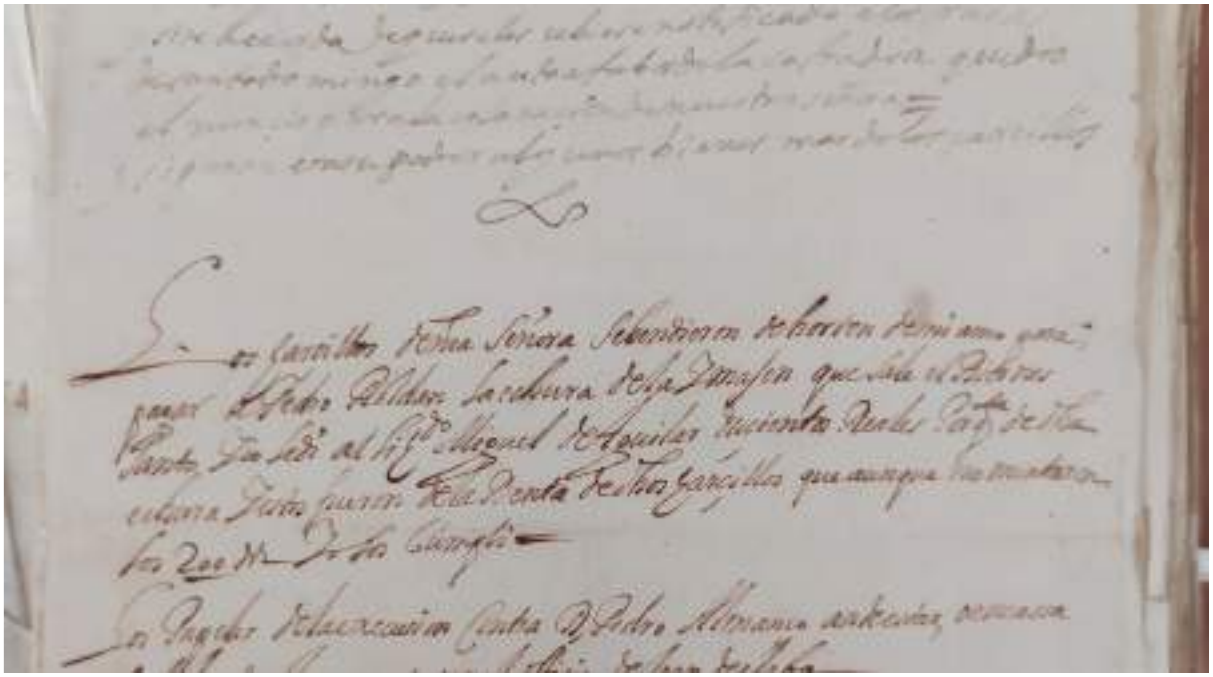


Lámina 1. *Archivo Marqués de Peñaflor. Legajo 557*

> *"Los zarçillos de Nuestra Señora se bendieron, de horden de mi amo, para pa-gar a Pedro Roldán la echura de la ymagen que sale el Biernes Santo. Y io le di al lizenciado Miguel de Aguilar duçientos reales por quenta de dicha echura, y estos fueron de la benta de dichos zarçillos que, aunque no montaron los 200 rea-les, yo los cumplí."*

La importancia de la investigación en archivo por parte de los historiadores, para encontrar documentos que acrediten la autoría de grandes obras de arte.



Lámina 2. *Peana de los ángeles. Atribuido a Marcelino Roldán. Iglesia de San Pablo y Santo Domingo de Écija. Capilla Virgen del Rosario. Fotografía con luz ultravioleta para determinar añadidos, colas, barnices y elementos ajenos a la obra, antes de comenzar la restauración.*



Lámina 3. *Radiografía San Juan Bautista. Iglesia de San Juan de Écija. Se aprecian ahuecados en la cabeza para albergar ojos de cristal, la tonalidad blanca de las encarnaduras muestra que presenta blanco de plomo en sus estratos y las zonas oscuras como la ubicada en la frente determina la pérdida de policromía en esa zona concreta.*

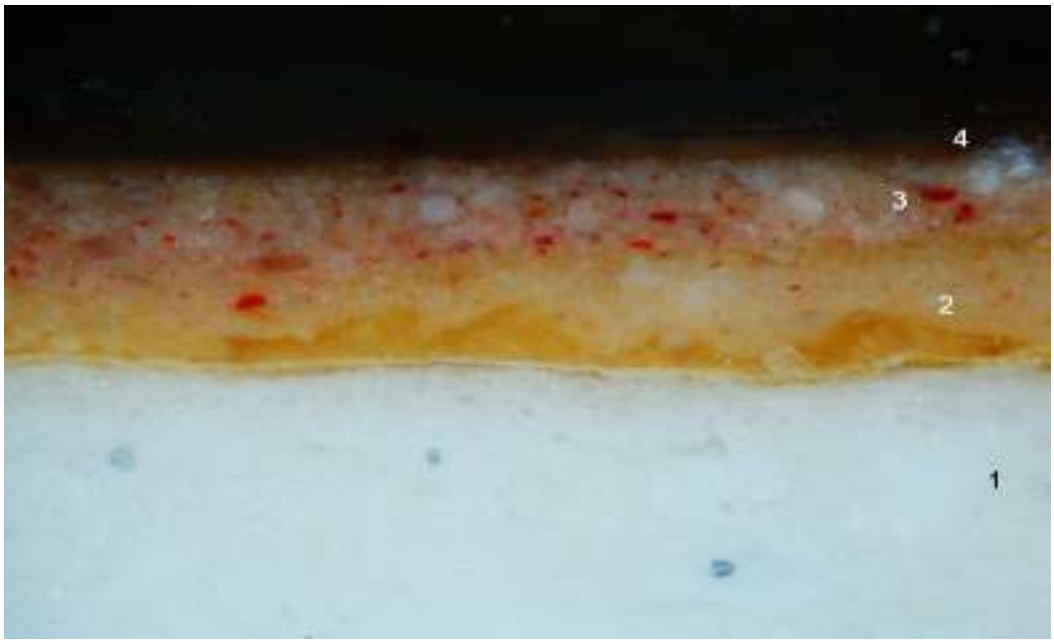


Lámina 4. *Micromuestra que genera una estratigrafía de un Crucificado. Lo cual permite:*

-Conocer los estratos de la obra

-Detectar intervenciones y formas de trabajar

-Conocer si un estrato es original o añadido

Presenta dos policromías: la superior parecía a simple vista ser un repinte, tras el análisis estratigráfico se observa que son dos policromías realizadas en la misma época



Lámina 5. *Peana Soledad. Comprobando la estructura interior con los herreros Alberto Rodríguez padre e hijo, Miguel Angel Balmaseda (carpintero) y Jesús Munzón (ingeniero).*

Importancia de conservar la peana y que su función sea estética.

Soporta el peso la estructura de acero inoxidable, evitándole los movimientos bruscos provocados por la ráfaga.



Lámina 6. *Apoyo en los oficios. Dos operarios reconstruyen piedra a piedra la portada de la Iglesia de la Victoria, para su posterior restauración.*



Lámina 7. *Rostro del Niño Jesús de Ntra. Sra. del Rosario. Craquelados por envejecimiento natural de los estratos que componen la Imagen.*



Lámina 8**.** *Portada apuntalada de la fachada principal de la Iglesia de la Victoria, quedó en este estado tras su derribo en 1965.*



Lámina 10. *Reconstrucción de la hornacina en el suelo trasladándolas al patio principal de la Iglesia.*



Lámina 9. *Clasificación en grupos y mediciones de restos de piedras. Ya que existen piezas de aguamanil, de la portada y otras de la Iglesia sin identificar.*



Lámina 11. *Tras la reconstrucción: Eliminación de revocos, restos biológicos, restos de nidos, suciedad acumulada, polvo, enmugrecimiento y líquenes.*



Lámina 12. *Relleno, sellado y limpieza superficial. Este proceso se realiza para unificar previamente a la restauración que se llevó a cabo un año después tras la finalización de la fachada y parte de la casa Hermandad.*



Lámina 13. *Empleo de papetas para la limpieza de la piedra.*



Lámina 14. *Limpieza finalizada.*



Lámina 15. *Limpieza mecánica en capiteles.*



Lámina 16**.** *Portada principal de la Iglesia de la Victoria finalizada la restauración.*



Lámina 17. *Portada lateral en Calle Cristo Confalón tras la restauración.*



Lámina 18. *Columna de acarreo romana, finalizada su restauración. Interior casa Hermandad Confalón. S. I. d. C.).*





Lámina 19 y 20. *Comparativa antes y después de la restauración de la pintura sobre tabla del retrato de San Lorenzo.*





Láminas 21 y 22. *Comparativa de antes y después de la restauración. Bajo el repinte se encontraba la figura del cura beneficiado Don Alonso Gómez de Baena.*





Lámina 23 y 24. *Rostro de San Lorenzo, comparativa antes y después. Se aprecian de nuevo las tonalidades originales ocultas durante varios siglos por barnices, humo de velas y suciedad acumulada.*



Lámina 25. *Detalle de craquelado muy acusado, con cazoletas y levantamiento de estratos. La película pictórica se encontraba en un estado alarmante de conservación, peligrando la conservación de la obra.*





Láminas 26 y 27**.** *Comparativa antes y después de la restauración de San Juan Bautista. Obra de Pedro Roldán. Destaca en lámina 26 repintes, reintegraciones sin concluir, así como grietas y fisuras.*

Lámina 29. *Durante la intervención se recupera la posición original del brazo que señala al cordero; recuperando de nuevo la simbología de la Imagen.*



Lámina 28. *Disposición del brazo de San Juan Bautista. En una intervención anterior se había cambiado de posición el brazo perdiendo su lectura correcta.*





Lámina 30. *Pintura sobre tabla de la escena de la Visitación. 1ª mitad del silo XIV. Estilo gótico. Se observan a la Virgen María y a su prima Santa Isabel abrazándose, tal y como narra el Evangelio de San Lucas.*



Lámina 31**.** *Reflectografía Infrarroja. Observándose el dibujo subyacente donde se aprecia a ambas señoras claramente embarazadas.*



Lámina 32. *Epifanía o Adoración de los reyes magos. Se aprecia el rey Melchor arrodillado en primer plano y mirando hacia arriba, probablemente a la Virgen María en una escena lateral. El rey Gaspar joven y aportando una ofrenda.*



Lámina 33. *Reflectografía Infrarroja de la Adoración de los Reyes Magos. Se aprecian trazos del dibujo subyacente. Arrepentimientos en manga del rey Gaspar y una posible estrella que los guía hacia Belén sobre la corona de Melchor, entre otros.*

INTERVENCIONES SOBRE BIENES MUEBLES DEL PATRIMONIO ECLESIÁSTICO ECIJANO: EXPERIENCIAS Y RESULTADOS

INTERVENTIONS ON MOVABLE ASSETS OF THE ECCLESIASTICAL HERITAGE OF ÉCIJA: EXPERIENCES AND RESULTS

Agustín Martín de Soto
Conservador y restaurador de bienes culturales
Archidiócesis de Sevilla
Email: conservacion@archisevilla.org

Antonio Gamero Osuna
Conservador y restaurador de bienes culturales
Archidiócesis de Sevilla
Email: conservacion@archisevilla.org

RESUMEN

El patrimonio eclesiástico de la ciudad de Écija constituye uno de los conjuntos históricos y artísticos más relevantes de Andalucía, tanto por su cantidad como por su diversidad tipológica y su calidad material. La conservación de estos bienes muebles —esculturas, retablos, pinturas, ornamentos litúrgicos y otros elementos artísticos— plantea importantes retos derivados de su uso continuado, de la escasez de recursos económicos y de la complejidad de su gestión.

El presente artículo expone la experiencia profesional desarrollada por los autores desde el ámbito de la conservación y restauración de bienes culturales, centrada especialmente en intervenciones realizadas en el patrimonio eclesiástico ecijano en colaboración con la Archidiócesis de Sevilla, parroquias, hermandades, instituciones públicas y la Universidad de Sevilla. A través de distintos casos de estudio, se analizan las patologías más frecuentes detectadas en bienes muebles en uso, las metodologías de intervención aplicadas y los resultados obtenidos, poniendo especial énfasis en la conservación preventiva como herramienta fundamental para garantizar la sostenibilidad del patrimonio.

Finalmente, se reflexiona sobre la necesidad de establecer estrategias globales de conservación basadas en la cooperación institucional, la formación especializada y la concienciación social, entendiendo el patrimonio como un bien vivo que forma parte activa de la identidad cultural de la ciudad de Écija.

PALABRAS CLAVE

Patrimonio eclesiástico; conservación preventiva; bienes muebles; restauración; Écija; retablos; escultura policromada; Archidiócesis de Sevilla.

ABSTRACT

The ecclesiastical heritage of the city of Écija represents one of the most significant historical and artistic ensembles in Andalusia, both for its quantity and typological diversity, as well as for its material quality. The conservation of these movable assets —sculptures, altarpieces, paintings, liturgical furnishings and other artistic elements—

poses major challenges due to their continuous use, limited economic resources and the complexity of their management.

This article presents the professional experience developed by the authors in the field of cultural heritage conservation and restoration, focusing on interventions carried out on the ecclesiastical heritage of Écija in collaboration with the Archdiocese of Seville, parishes, confraternities, public institutions and the University of Seville. Through several case studies, the most frequent pathologies detected in movable heritage in use are analysed, together with the applied intervention methodologies and the results obtained, placing special emphasis on preventive conservation as a key tool to ensure heritage sustainability.

Finally, the article reflects on the need to establish comprehensive conservation strategies based on institutional cooperation, specialised training and social awareness, understanding heritage as a living asset that plays an active role in the cultural identity of the city of Écija.

KEY WORDS

Ecclesiastical heritage; preventive conservation; movable assets; restoration; Écija; altarpieces; polychrome sculpture; Archdiocese of Seville.

1. Introducción

Écija ha sido históricamente reconocida como una de las ciudades con mayor riqueza patrimonial de Andalucía. Su legado eclesiástico, fruto de siglos de historia, devoción y mecenazgo, se materializa en un extenso conjunto de bienes muebles que continúan desempeñando una función cultual, cultural y social. Esta condición de patrimonio en uso constituye, al mismo tiempo, su principal valor y su mayor desafío en términos de conservación. (Lámina 1)

La conservación de bienes muebles eclesiásticos exige un equilibrio constante entre el respeto a la función litúrgica y la aplicación de criterios técnicos que garanticen su preservación material. (Lámina 2) En este contexto, la figura del conservador-restaurador adquiere un papel esencial no solo como agente interventor, sino también como asesor, mediador y formador.

2. Contexto institucional y profesional

Desde la creación en 2007 del estudio GRS – Conservación y Restauración de Obras de Arte, hemos participado en numerosos proyectos de intervención, mantenimiento y conservación preventiva (Lámina 3), tanto en patrimonio eclesiástico como civil, colaborando con ayuntamientos, fundaciones, empresas especializadas y entidades académicas. En Écija, hemos tenido la suerte y el honor de intervenir obras de relevancia como titulares de Hermandades, imágenes (Lámina 4) y retablos de distintas parroquias de la ciudad, además de colaborar con el Excmo. Ayto. de Écija en la dirección de obra del proyecto de intervención del Palacio de Peñaflor, o la intervención de la Fachada del Palacio de Alcántara, además de la habitación con pinturas romanas del yacimiento de plaza de armas. (Lámina 5)

La experiencia que se expone en este trabajo se centra principalmente en el marco de la Archidiócesis de Sevilla, ya que estamos vinculados a la institución desde el año 2013 en diversos proyectos de conservación y asesoramiento, siendo en la actualidad los conservadores de la delegación de Patrimonio Cultural. (Lámina 6) Esta institución custodia un vasto patrimonio distribuido en más de doscientas setenta parroquias. Dentro de este contexto, la ciudad de Écija destaca por la densidad y calidad de sus bienes muebles, así como por una creciente sensibilidad hacia su conservación. (Lámina 7)

Nuestra especialización viene acompañada de nuestro bagaje dentro de las intervenciones en bienes con carácter sacro, así como nuestra participación activa en la vida parroquial, lo cual general un conocimiento sobre las necesidades y carencias de su patrimonio. (Lámina 8) Hemos obtenido una visión y un conocimiento de la realidad patrimonial existente y nuestro empeño se ha centrado en la búsqueda de nuevas estrategias para el sostenimiento y la conservación de estas colecciones artísticas, proponiendo un plan general para la Archidiócesis, así como propuestas concretas para la recuperación y estabilización del patrimonio.

3. Conservación preventiva y nuevas estrategias

La escasez de recursos económicos y humanos hace imprescindible apostar por la conservación preventiva como eje fundamental de la gestión patrimonial. Desde la delegación de patrimonio se ha generado un plan propio para nuestra Diócesis de Sevilla, así como una apuesta decidida de implantación, además de la necesaria concienciación de todos los agentes que participan o tienen alguna vinculación con el Patrimonio. (Lámina 9) Lo importante es hacer partícipes a todos los estamentos y generar una nueva dinámica de trabajo que, aunque sea menos lucida por la falta del boato y repercusión de una gran intervención, son por lo general propuestas o acciones a "coste cero", que vienen a adelantarse a los problemas evitando costosas intervenciones, además de alargar la estabilidad material de las obras y sus entornos. Con este fin y buscando alternativas factibles, se han desarrollado planes específicos y convenios de colaboración de la Archidiócesis y la Universidad de Sevilla.

Este proyecto está enmarcado en el Plan Diocesano de Conservación dentro de las actividades de la delegación de Patrimonio Cultural y en él se realizan unas campañas de Conservación-Restauración sobre Bienes Muebles en época estival con alumnos en prácticas. Estos alumnos pertenecen a los últimos cursos del Grado en Conservación y Restauración y vienen a cubrir unas plazas formativas extracurriculares.

Las prácticas extracurriculares complementan la formación del alumno/a y genera un beneficio para la recuperación y puesta en valor de nuestro patrimonio eclesial. Las prácticas están tutorizadas por dos Lic. en Bellas Artes en la especialidad de Conservación y Restauración, técnicos de la Delegación de Patrimonio Cultural de esta Archidiócesis de Sevilla.

Este proyecto ya se ha llevado a cabo en años anteriores con resultados muy satisfactorios, ya que se consigue frenar el proceso de deterioro de los bienes que se han intervenido, dándole estabilidad, limpieza y consolidación, consiguiendo una mejor conservación además de una óptima presentación estética tan importante para desarrollar su función cultual. Esta serie de medidas suponen un importante ahorro económico para las Parroquias, ya que se evitan costosos procesos de restauración.

Este tipo de intervención no pretende abarcar todo el proceso restaurador, si no que centra su metodología en el carácter conservativo de los bienes a intervenir. Las obras que se proponen, se eligen por un criterio de acciones de emergencia o necesidad por falta de recursos económicos por parte de la Parroquia o aquellas entidades religiosas con el usufructo de los bienes. (Lámina 10)

Las intervenciones realizadas dentro de este proyecto se basan en una metodología científica y multidisciplinar que comprende:

- Análisis histórico-artístico y documental de las obras.
- Estudios técnicos y diagnóstico de patologías.
- Propuesta de actuación mínima y reversible.
- Ejecución de tratamientos de conservación y restauración.
- Aplicación de medidas de conservación preventiva.

Además, en este proyecto se busca la colaboración de todas las personas o instituciones públicas y privadas que se quieran sumar, ya que pretende ser un modelo de responsabilidad social y cultural. La implicación económica o material va a depender de la obra que se vaya a llevar a cabo y de las necesidades de cada momento. Lo importante es que todas las partes se sientan partícipes de la recuperación patrimonial. (Lámina 11)

4. Actuaciones sobre el patrimonio ecijano

Entre las actuaciones más relevantes desarrolladas en los años 2024 y 2025 destacan las intervenciones en retablos dos templos ecijanos, como son el retablo mayor/tabernáculo de la Parroquia de Santa María y el Mayor de la Iglesia de la Merced respectivamente.

En el caso de Santa María se trata de una obra rococó realizada para el desaparecido convento de los Jesuitas de Écija. Hoy, gracias a ese traslado de sede, lo podemos contemplar presidiendo la parroquia como un triunfo, y es coronado por una Imagen escultórica la titular del templo, la Virgen en el momento de la Asunción a los cielos y bajo ella contemplamos imágenes de los 12 apóstoles representando el instante glorioso. El cuerpo central está decorado con preciosos estípites de rocalla. (Lámina 12)

En el caso de la Merced, se trata de una magnífica obra de finales del renacimiento, fechada entre 1608 y 1615, de gran porte y belleza. Una obra realizada exprofeso para este convento

mercedario por Juan de Ortuño, Pedro Freile de Guevara y Felipe Vázquez, bajo la dirección de Juan de Oviedo como maestro mayor del Arzobispado de Sevilla. Un gran retablo dorado con bellísimos relieves escultóricos y un camarín central en el primer cuerpo. (Lámina 13)

La selección de estos bienes para intervención, viene propiciada por el estado de los mismos, así como por la situación económica y de problemas en el mantenimiento de los templos asociados a la parroquia. Incluso teniendo que ser clausurado el de la Iglesia de la Merced por problemas estructurales del inmueble, así como desprendimientos en las cubiertas del templo.

Respecto al estado de conservación de ambos bienes, podemos decir que presentaban un estado de conservación muy deficiente, destacando el oscurecimiento de las capas superficiales que ocultaban los valores estéticos originales, además de las patologías propias del uso cultual. También podemos citar desprendimientos en la capa de preparación, dorado y policromía, generando lagunas. (Láminas 14, 15 y 16)

La intervención integral tanto del tabernáculo como del retablo mercedario ha consistido en una limpieza profunda, con la retirada de los barnices oxidados, eliminación de los restos de cera y repintes históricos, así como eliminación de los elementos ajenos a las obras propios del uso cultual. Se ha fijado y asentado los retos de dorado y policromía original devolviéndole una estabilidad y garantizando su perdurabilidad. También se ha consolidado el soporte, sellando las grietas y afianzado las piezas sueltas, así como se ha realizado una reposición de las faltantes. De manera puntual se ha repuesto las pérdidas en la capa de preparación como de la película pictórica faltante. Esta intervención se ha llevado a cabo de manera puntual en aquellas zonas que llama la atención y era necesario para una correcta lectura de la obra intervenida. Se han finalizado ambos retablos con la aplicación de una capa de protección a base de barniz. (Láminas 17 - 26)

En el caso de carpintería hemos contado con el ebanista José Juan Jaén Pradas y para la reproducción de piezas se contó con la empresa ecijana SoloArte Creaciones dirigida por Enrique López Morgado.

5. Resultados y valoración

Los resultados obtenidos evidencian una mejora significativa en el estado de conservación de las obras intervenidas, así como una mayor concienciación por parte de las instituciones responsables y de la comunidad local. La implicación de la comunidad parroquial, hermandades y entidades públicas ha sido clave para el éxito de los proyectos. (Lámina 27)

Estas experiencias ponen de manifiesto que la conservación del patrimonio no es un esfuerzo individual, sino el resultado de una suma de voluntades y colaboraciones.

6. Conclusiones

La conservación de los bienes muebles del patrimonio eclesiástico ecijano constituye un reto complejo que requiere planificación, conocimiento técnico y compromiso institucional. La experiencia presentada demuestra que la conservación preventiva, unida a intervenciones rigurosas y a la cooperación entre instituciones, es la vía más eficaz para garantizar la pervivencia de este legado.

Entender el patrimonio como un bien vivo, integrado en la vida cotidiana de la ciudad, permite no solo preservarlo, sino también convertirlo en una oportunidad para compartir, enseñar y aprender, fortaleciendo la identidad cultural de Écija.

Láminas



Lámina 1: Parroquia de Santiago de Écija. Celebración de liturgia.



Lámina 2: Armario/platero de la Parroquia de Santa María de Écija.



Lámina 3: Retablo Cristo de la Sangre, Parroquia de Santa Cruz Écija. Labores de limpieza y mantenimiento.



Lámina 4: Detalle del Cristo de la Vera Cruz. Iglesia de San Francisco de Écija. Intervenido en 2016.



Lámina 5: Intervención en el Yacimiento de Plaza de Armas de Écija, junto con la Arquitecta municipal Valle García Verde.



Lámina 7: Vista actual del Interior de la Iglesia de la Purísima Concepción "Los Descalzos" de Écija.



Lámina 6: Almacenamiento de Imágenes y otros bienes muebles en la Parroquia de Santo Domingo de Osuna, durante la clausura del templo.



Lámina 8: Detalles dependencias anexas Parroquia Santa María Écija en el año 2015. Problemas de conservación y almacenamiento de bienes muebles.



Lámina 9: Acto de comienzo de la intervención del Retablo mayor de la Parroquia de Santa María de Écija, con la presencia de los Alumnos en prácticas, los técnicos y el delegado de la Delegación de Patrimonio, párroco y alcaldesa y delegada de cultura del Ayuntamiento de Écija.



Lámina 10: Vista interior de la Iglesia de la Merced de Écija previo a la intervención. Tras el cierre decretado por problemas estructurales y derrumbe parcial de la cubierta.



Lámina 11: Fotografía del equipo de intervención del Retablo Mayor de la Iglesia de la Merced de Écija, junto a las personas colaboradoras durante el periodo de prácticas, de la Hermandad de la Piedad. 2025.



Lámina 12: Fotografía del retablo Mayor/ tabernáculo de la Parroquia de Santa María de Écija.



Lámina 13: Fotografía del retablo Mayor de la Iglesia de la Merced de Écija.





Láminas 14 y 15: Detalles del estado de conservación del retablo de Santa María.



Lámina 16: Detalle del estado de conservación del relieve de la Flagelación de Cristo, relieve del banco del Altar Mayor de la Iglesia de la Merced de Écija.



Lámina 17: Detalle del proceso de limpieza. Retablo de Santa María.



Lámina 18: Detalle del proceso de limpieza de una escultura del retablo de la Merced.



Lámina 19: Detalle del proceso de intervención de los apóstoles del retablo de Santa María.



Lámina 20: Detalle del proceso de ejecución de las catas de limpieza.



Lámina 21: Detalle del proceso de limpieza retablo de Santa María.



Lámina 22:
Detalle del desmontaje de relieves del retablo de la Merced.



Lámina 23: Detalle del proceso de limpieza de una escultura. Santa Catalina del retablo de la Merced.



Lámina 24: Detalle del proceso de reintegración cromática de una de las esculturas del retablo de la Merced.



Lámina 25: Detalle de la escultura de la Virgen de la Anunciación del retablo mayor de la Merced.



Lámina 26: Detalle de la escultura de San Sebastián tras la intervención. Retablo mayor de la Merced.



Lámina 27: Detalle de la ceremonia de reapertura del templo de la Merced tras la restauración integral.

VEINTICINCO AÑOS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN EN EL MUSEO HISTÓRICO MUNICIPAL DE ÉCIJA

TWENTY-FIVE YEARS OF CONSERVATION AND RESTORATION AT THE MUNICIPAL HISTORY MUSEUM OF ÉCIJA

Antonio Fernández Ugalde
Director del Museo Histórico Municipal de Écija

Irene Loschi
Doctora en Historia. Arqueología, Universidad de Sevilla.
Especialista en el estudio de la pintura mural romana. ArqueoPict

Beatriz Taboada Villanueva
Conservadora y restauradora del Museo Histórico Municipal de Écija

RESUMEN

Se presenta, en líneas generales, la labor del Museo Histórico Municipal de Écija en materia de conservación y restauración. Aparte de los trabajos relacionados con la colección del Museo, se revisan las actividades relacionadas con excavaciones arqueológicas urbanas, intervenciones en rehabilitación monumental y, particularmente, la intensa labor relativa a la extracción, restauración y musealización o conservación in situ y al estudio de mosaicos y pinturas murales romanas.

PALABRAS CLAVE

Museo Histórico Municipal, Écija, *Astigi*, conservación, restauración, mosaico romano, pintura mural romana.

ABSTRACT

A general overview of the work of the Écija Municipal Historical Museum in the areas of conservation and restoration. In addition to work related to the Museum's collection, it reviews activities related to urban archaeological excavations, interventions in monumental rehabilitation, and, in particular, the extensive work involving the extraction, restoration, and musealization or in-situ conservation of Roman mosaics and mural paintings and their study.

KEY WORDS

Municipal History Museum, Ecija, Astigi, conservation, restoration, Roman mosaics, Roman wall painting.

1. El Museo Histórico Municipal de Écija: una introducción

"Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad" (Organización internacional de museos y profesionales de los museos, ICOM). Según la última definición del ICOM, con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos.

La creación del Museo Histórico Municipal de Écija vino a resolver una *anomalía* patrimonial: a fines del siglo XX, una ciudad del tamaño, vitalidad y patrimonio histórico como el de Écija no disponía todavía de una institución museística. El Museo vino a surgir entonces desde la ciudadanía y el altruísmo: el proyecto concretado en 1997, fue obra esencialmente de una *Comisión promotora* de ciudadanos desinteresados, formada por Juan Fco. Fernández Díaz, Antonio Pedrosa, Elvira Muñoz, Rafael Armenta, Fernando Luna, Juan Pliego, Diego Lamoneda, Fernando Castilla y J. Pablo Pérez Pareja: a ellos se debe que, transcurridas casi tres décadas, el Museo sea una realidad viva y dinámica.

El *Proyecto museológico* original (1997) insist**ía** en los siguientes aspectos esenciales: dada su inserción en una ciudad de tamaño pequeño-medio como Écija, el museo debía aparecer como una institución local que suplir**ía** en parte la ausencia de otro tipo de ofertas e instalaciones culturales, y aprovechar las posibilidades de establecer una relación con la ciudad y su población más estrecha que las de los grandes museos de grandes poblaciones. A la vez, nunca debería perder su orientación a la conservación, investigación y difusión del pasado de la comunidad a la que sirve a través de sus testimonios materiales: los objetos arqueológicos. El Museo así concebido permitiría a las personas conocer el pasado y su propia identidad, fomentar la diversidad, la inclusión y la construcción de valores sociales y facilitar el desarrollo y la labor científica (incluyendo incluso en sus propias instalaciones una residencia para el uso de los investigadores y estudiantes superiores de fuera de la localidad en prácticas).

Tras su inauguración a fines de 1997, y en las veinticinco anualidades posteriores a la apertura definitiva de la Sección de arqueología en marzo de 1999, el Museo Histórico Municipal se ha consolidado institucionalmente en la ciudad de Écija. El Museo fue inscrito definitivamente en el "Registro andaluz de museos" por Orden de 7 de febrero de 2000 (BOJA nº 47). Asimismo, se constituyó su organismo rector, la Fundación Museo Histórico Municipal, que fue reconocida por la Viceconsejería de Cultura como "fundación de carácter cultural" e inscrita en el *Registro de fundaciones* por Orden de 27 de octubre de 2000 (BOJA 139). Hasta fines de 2025 el Museo ha recibido más de 700.00 visitantes, programado más de 3.000 actos y actividades de todo tipo y organizado o presentado 436 exposiciones temporales.

En definitiva, el Museo Histórico Municipal de Écija es (Fernández Ugalde 2004, 2017):

– Un "Museo de la ciudad" en cuanto a su colección permanente;
– Un importante recurso para la celebración de exposiciones temporales +
– Un Museo con una perspectiva de máximo aprovechamiento de las posibilidades didácticas +
– Un espacio cultural para conferencias, cursos, congresos y actividades de formación y otros tipos de actividades culturales y sociales.

2. Las colecciones arqueológicas y antropológicas del Museo y sus instalaciones: áreas de reserva, almacenes y laboratorio de conservación y restauración

El Museo dispone de una importante colección de materiales arqueológicos, que se nutre esencialmente de los extraídos en excavaciones arqueológicas en la ciudad y su término municipal desde 1984 (y en algunos casos, desde antes de esa fecha), todos ellos pertenecientes por ley a la Junta de Andalucía y depositados temporalmente. A este núcleo se suman la colección municipal y varias colecciones particulares donadas o depositadas por ciudadanos. La colección de mosaicos romanos es una de las más valoradas de España y del Mediterráneo Occidental. La de escultura clásica es igualmente notable, con esculturas únicas como la amazona herida o el torso de un probable pugilista. Aparte, debe mencionarse las nutridas colecciones de epigrafía romana, estelas del sudoeste o "de guerrero" de época tartésica y, de este mismo período, la presencia de piezas muy singulares, como la "Placa de Écija" (siglo VII a.C.), considerada por expertos como el ejemplo más refinado de orfebrería prerromana de la península Ibérica.

Dentro de los fondos del Museo, la colección antropológica es notablemente amplia: alrededor de 11 conjuntos proceden de excavaciones antiguas, anteriores a la propia fundación del Museo. A ellos se unen varias más procedentes de excavaciones arqueológicas recientes (1998-2025) y, sobre todo, la enorme colección de esqueletos visigodos y musulmanes de la plaza de España que hasta donde sabemos es la mayor del mundo procedente de un solo yacimiento arqueológico: 1.152 cajas con alrededor de 3.095 individuos (99% islámicos, con *c.* 38 individuos tardoantiguos/visigodos).

El Museo dispone de amplias áreas de reserva (Lám. 1: 1, 2), con almacenes en los que se guardan, por ejemplo, los más de 3.000 esqueletos del cementerio excavado en la Plaza de España, con un laboratorio de conservación y restauración adecuadamente equipado y con espacios de taller (Lám. 2: 7).

Algunos de los proyectos de investigación promovidos desde el Museo se relacionan, en cuanto a la caracterización de materiales, con cuestiones de conservación: así, un estudio de identificación de canteras de procedencia de fustes monolíticos de granito romanos, en colaboración con la Universidad Pablo de Olavide (Turbay et al. 2019); además se ha participado y colaborado en otros como *Tracking colour*, de la Gliptoteca Ny Carlsberg (Copenhague), estudio analítico de la policromía aplicada sobre esculturas clásicas, concretamente sobre la Amazona herida (2010) (*https://trackingcolour.com/assets/d/0/1207/Tracking_Colour_2_final.pdf*) (Lám. 2: 8).

La amplitud y riqueza de las colecciones del Museo ha atraído desde sus inicios muchos proyectos de investigación nacionales e internacionales, y favorece que el Museo se constituya cada vez más como un centro importante para el estudio y la conservación del patrimonio histórico.

3. Conservación preventiva de la colección del Museo y restauración de piezas: cerámica, metal, mosaicos, pintura mural romana

Detrás de un museo moderno hay muchos otros elementos fundamentales que no están directamente expuestos al público: áreas de almacenes, laboratorios de conservación con piezas en tratamiento. Desde septiembre de 1998 el Museo de Écija tiene ininterrumpidamente en su plantilla a una responsable titulada en conservación y restauración, lo cual se considera comparativamente un logro.

El panorama anterior a la constitución del Museo en 1997-99 ofrecía importantes desafíos. Desde 1984 –e incluso desde antes– se venían efectuando excavaciones arqueológicas en Écija sin que existiera un museo ni se contara con equipos permanentes para la conservación y restau-

ración. Como consecuencia, por ejemplo, más de 100 paños de mosaico estaban almacenados en condiciones muy deficientes desde extracciones que se remontaban a la segunda mitad de la década de 1970 y a las de 1980-1990. A partir de 1998 se inventariaron y mejoraron las condiciones de almacenaje de los mencionados paneles de mosaico –y varios de pinturas romanas–, y se procedió a la restauración y exposición permanente de siete mosaicos y un gran panel de pintura.

Desde 1998-99 se ha procedido a la conservación, reintegración y restauración para exposición de piezas sobre todo tipo de materiales: cerámica, metal (cobre, bronce, plomo, hierro, etc.), vidrio, hueso, madera, piedra, mosaicos o pintura mural romana (Lám. 3: 1-4, Lám. 4: 1-3, 5). Especial atención merecieron los numerosos ajuares funerarios aparecidos en enterramientos de necrópolis romanas de cremación como las de La Algodonera, calles Bellidos, María Auxiliadora o Cristo de Confalón, con singulares piezas de vidrio u otros materiales (Lám. 3: 2-3; Lám. 4: 6, 8-10), en ocasiones en urnas de plomo y/o vidrio (Lám. 4: 10), pero también piezas de carácter único, como el cancel o elemento decorativo romano de bronce sobredorado (en realidad, aleación de cobre y plomo con bajo contenido en estaño) (Lám. 3: 5) o el torso de atleta –probablemente un pugilista, un *unicum* en la gran estatuaria clásica grecorromana– hallados en el estanque romano de la Plaza de España.

Además, desde el Museo y gracias a la magnífica labor de Rafael Armenta, se ha logrado remontar, restaurar e instalar en las nuevas salas de Edad Moderna (2023) dos armaduras de cubierta con lacería de estilo mudéjar (siglo XVI) recuperadas del derribo de una casa de la calle Cintería de Écija; asimismo, bajo la dirección de R. Armenta se instaló en las mismas salas una recomposición de las esculturas renacentistas de la Fuente de las Ninfas de la Plaza de España de Écija (Lám. 2: 2).

3.1. Las labores de conservación y restauración en el Museo Histórico Municipal de Écija

El Museo Histórico Municipal de Écija registra, gestiona conserva, restaura, mantiene, difunde y salvaguarda las colecciones procedentes de las actividades arqueológicas llevadas a cabo en Écija, las donaciones realizadas por particulares, los bienes patrimoniales de la ciudad, así como aquellos objetos que han sido incautados por el Seprona de la Guardia Civil. Asimismo, actúa en los numerosos bienes muebles que han sido depositados en el Museo desde otras áreas del Ayuntamiento.

El Museo cuenta con un área de reserva de 455 m^2 dividida en cinco almacenes, a la que se añaden zonas de patios cubiertos, destinados a albergar las colecciones, básicamente arqueológicas. Desde sus inicios en 1998, mantiene un Laboratorio de Conservación-Restauración de material arqueológico, equipado con el instrumental y la tecnología necesarios para las necesidades que requieren los procesos de conservación y/o restauración de las piezas que llegan a sus instalaciones. Es dirigido por personal especializado y cualificado cuyo objetivo primordial es la conservación preventiva y la intervención de la extensa colección que alberga en sus fondos. Además, presta apoyo técnico y asesoramiento a las diferentes áreas del ayuntamiento, así como a particulares y a otras instituciones.

En el laboratorio se evalúan y llevan a cabo planes de intervención en materia de conservación (conservación preventiva, conservación curativa y restauración), encaminados a la protección tanto de las colecciones permanentes, como de las almacenadas en el Museo Histórico Municipal y de los bienes pertenecientes a otras áreas municipales que así lo requieran, así como del propio Palacio de Benamejí que lo alberga. Por lo tanto, es garante de la protección del patrimonio histórico de Écija y su término municipal.

3.2. Áreas de trabajo

Las principales áreas de trabajo de conservación y restauración en el Museo son las siguientes:

- Conservación y restauración de la colección en el laboratorio.
- Mantenimiento ordinario de piezas expuestas y renovación de las salas del Museo.
- Documentación y redacción de inventarios del material almacenado en los fondos del museo.
- Apoyo en las excavaciones arqueológicas urbanas: intervenciones de urgencia y trabajo in situ.
- Asesoramiento técnico y colaboración con otras áreas municipales en diversos proyectos que afectan a edificios integrantes del patrimonio histórico. Asimismo, este tipo de apoyo técnico se presta puntualmente a otras instituciones y entidades, como parroquias ecijanas, arqueólogos, técnicos de otros museos, miembros del Seprona, Policía Nacional o Policía Local, así como a particulares, incluyendo la emisión de informes, elaboración de presupuestos y redacción de proyectos.
- Tareas de conservación in situ en yacimientos o edificios históricos: mosaico, pintura mural, yeserías, estructuras.
- Formación y supervisión de la labor de estudiantes en prácticas curriculares o extracurriculares de diferentes universidades, en trabajos de fin de grado o de fin de máster; tutoría y seguimiento de los restauradores, arqueólogos y otros trabajadores contratados por los diferentes planes de empleo promovidos por la Junta de Andalucía.
- Difusión del trabajo desarrollado en el laboratorio y visitas guiadas, tutorías y didáctica: explicación del trabajo desarrollado en taller tanto a grupos escolares como a visitantes individuales; visitas al taller el Día internacional de los Museos y en otras fechas señaladas.
- Organización y montaje de exposiciones.
- Organización y dirección de cursos como "Introducción a los mosaicos romanos. Conservación preventiva", dentro del programa del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, en colaboración con el Colegio de Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (2007 y 2009).

3.3. Metodología de trabajo

Para abordar con rigor la intervención sobre un bien patrimonial, es fundamental conocer los materiales que lo conforman en todos sus aspectos, por lo que antes de la fase de intervención es necesaria otra de estudios previos, que tiene como objetivo caracterizar y conocer los materiales compositivos, identificar los factores de alteración a los que ha estado sometido, hacer un diagnóstico y definir las patologías. Así se pueden determinar con precisión las causas que provocaron su deterioro y decidir la propuesta de intervención.

Encontramos una gran variedad de objetos clasificados de acuerdo a su composición material y naturaleza que podemos dividir en dos grandes bloques:

- Objetos orgánicos: proceden del reino animal o vegetal como hueso, marfil, textil, papel, pergamino, cuero y madera.
- Objetos inorgánicos: proceden del mundo mineral como cerámica, piedra, pintura mural, mosaicos, yeserías, vidrio y metal.

Prácticamente la gran mayoría de estos soportes están presentes en el museo.

Las fases de trabajo incluyen: documentación, diagnosis y analíticas (Lám. 3: 5, Lám. 4: 4, Lám. 8: 4); limpieza, consolidación; reintegración, protección y mantenimiento (Lám. 4: 1, 5 Lám. 6: 1,). Se realizan, en la medida de lo posible, con asesoramiento externo y articulando un equipo multidisciplinar (arqueólogos, antropólogos, biólogos, químicos, historiadores, arquitectos, diseñadores gráficos y restauradores, entre otros).

En los procesos se siguen los criterios y directrices fijadas en las leyes nacionales de patrimonio histórico, tanto nacional como andaluza, y de las *Cartas Internacionales del Restauro*:

Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español y Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía, que en su artículo 22 exponía: "Los proyectos de conservación irán suscritos por personal técnico competente en cada una de las materias." Recientemente esta última se ha actualizado con la promulgación de una nueva norma: la Ley 4/2026, de 24 de marzo, de Patrimonio Cultural de Andalucía. En su artículo 53 se determinan los requisitos y el contenido del proyecto de conservación: "Los proyectos de conservación, restauración y rehabilitación se basarán en el estudio multidisciplinar del bien. En ellos se recogerán las conclusiones de los informes históricos, artísticos, arquitectónicos, arqueológicos, etnológicos, constructivos, científico-técnicos, urbanos o de cualquier otro ámbito que se considere necesario para definir y valorar la propuesta de actuación". En el artículo 54 se establecen los criterios generales de intervención del proyecto de conservación: "Las intervenciones deberán estar plenamente justificadas, atenderán a la integridad del bien y se basarán en los criterios de mínima intervención, seguridad y sostenibilidad patrimonial."

También, en lo que respecta a los criterios, se tienen en cuenta los reflejados en el Proyecto Coremans (2012), promovido por el IPCE y el glosario del ICCOMOS-ISCS (2008).

Mencionaremos los criterios básicos que se deben seguir:

- Estudio y diagnóstico previo a la actuación.
- Mínima intervención, manteniendo y respetando los elementos, las características constructivas esenciales y los valores estéticos, históricos y documentales del edificio, con el fin de asegurar la máxima preservación de la información y de los materiales originales, conservando todo elemento original presente.
- Uso de materiales y técnicas constructivas similares y compatibles a los originales, que no deben interactuar entre sí, ni modificar o alterar compositiva o estéticamente el bien.
- Uso de productos que garanticen la sostenibilidad, la reversibilidad, la durabilidad, la especificidad de la solución propuesta y su adecuación a la normativa.
- Se emplearán tratamientos que ya están científicamente probados mediante ensayos. Asimismo, se aplicarán productos y materiales de reconocida eficacia y calidad compatibles con los originales, de comprobada reversibilidad y cuya perduración en el tiempo esté garantizada.
- Todo material y parte añadida debe ser fácilmente distinguible del original, para obtener una correcta lectura del bien en su conjunto.
- Las actuaciones deben ser interdisciplinares, contando con la colaboración de especialistas de diferentes campos.

3.4. Conclusión

En definitiva, el Museo ha acometido labores de conservación y restauración de numerosas piezas de diferentes materiales (cerámicas, vidrios, pintura mural, piedra, metal, molduras, yeserías, etc.) y de distintas épocas (prehistórica, tartésica, ibero-turdetana, romana, medieval, barroca...), tanto en laboratorio como en campo, y tanto en materia de conservación preventiva como de restauración de piezas para su exposición permanente.

Buena parte de la experiencia del Museo se ha desarrollado en materia de mosaicos romanos y, más recientemente, de pinturas murales. En lo relativo a mosaicos, la crucial aportación de Rafael Armenta ha permitido al Museo desarrollar un sistema original para montar los paneles de mosaicos sobre una estructura metálica autoportante (Lám. 1: 3-6), tras una compleja fase de restauración que incluye un previo montaje y ajuste exacto en horizontal. La ventaja de este sistema es que facilita un posible desmontaje y traslado de mosaicos completos, para cambiarlos de ubicación o – en su caso– para préstamos con destino a exposiciones temporales externas.

Además, un objetivo primordial que sigue el Museo Histórico Municipal de Écija desde sus orígenes es acercar, divulgar y dar a conocer al público en general el trabajo que se efectúa

con el patrimonio ecijano desde el laboratorio de restauración, persiguiendo fines didácticos y educativos.

Están en desarrollo muchas líneas de investigación y de trabajo, y otras muchas llegarán sin duda en un futuro próximo

4. Otras labores de conservación y restauración efectuadas desde el Museo

4.1. Conservación y rehabilitación del Palacio de Benamejí

El Palacio de los marqueses de Benamejí que alberga al Museo es un edificio barroco del siglo XVIII que posee la máxima catalogación que puede tener un monumento: la de *Bien de Interés Cultural* (BIC). Durante las labores de rehabilitación del Palacio se han hallado, por ejemplo, fragmentos de pinturas murales originales en distintas zonas, y se han efectuado labores de conservación *in situ*. Se han desarrollado en el Palacio de Benamejí las siguientes actividades destacadas:

– Restauración y rehabilitación de la cúpula y paramentos de la escalera principal (escalera de honor) del Museo, con pinturas heráldicas de las pechinas, pinturas murales y piña de mocárabe (Lám. 6: 2);

– Intervención de la pintura mural del siglo XVIII en el rellano de la escalera principal y espacios adyacentes y en salas de la planta superior (Lám. 6: 3-4);

– Arranque (por necesidades de rehabilitación del muro de soporte), restauración en laboratorio y posterior recolocación en su lugar de origen de una pintura mural original del siglo XVIII aparecida en la actual biblioteca del Museo (Lám. 6: 5-6);

– Asesoría en el equipo multidisciplinar (arquitectura, restauración, arqueología) para el estudio de patologías y propuestas de intervención en la portada principal, portadas laterales y fuente del patio principal del Palacio de Benamejí.

4.2. Apoyo en excavaciones arqueológicas urbanas: extracciones, traslados al Museo y consolidaciones

Entre los trabajos de conservación y restauración más relevantes acometidos por el Museo Histórico Municipal se encuentran los efectuados como apoyo en excavaciones arqueológicas urbanas por diferentes equipos arqueológicos, desde 1999 hasta la actualidad. Cabe destacar los siguientes:

– la extracción, traslado al Museo, conservación y restauración de diversos mosaicos romanos, tanto en obras públicas (Plaza de Armas: Mosaico de Bacante; Plaza de España: Mosaico de Océanos) como privadas (Plazuela de Santo Domingo: mosaico de las Nereidas – Lám. 2: 5–, mosaico de las aves –conservación *in situ*– Lám 5: 1-5); Avda. Miguel de Cervantes 35: Mosaico estacional de Annus (expuesto en el Museo) (Lám. 3: 6, 7) y mosaico de tema marino (depositado en los almacenes): Calle Elvira c/v Santa Ángela de la Cruz (extracción de un mosaico de venera en la habitación absidada de una *domus* –Lám. 5: 9–);

– la extracción, traslado al museo y primera fase de intervención del mosaico del Castigo de Dirce procedente de la sala capitular del Excmo. Ayuntamiento de Écija Lám. 2: 3-4);

– la extracción de numerosos paneles de pintura mural romana hallados en excavaciones arqueológicas urbanas: Plaza de España (Lám. 5: 7); avda. Miguel de Cervantes 35 (Lam. 3: 8); calle Elvira c/v Sta. Ángela de la Cruz, etc. Lám. 2: 6);

– la extracción de una sepultura abovedada romana hallada en la Carretera de El Rubio -pinturas Paredecor, en 2001 (Martín Muñoz y Fernández Ugalde 2004, Fernández Ugalde y Martín Muñoz 2006), que tras su excavación fue montada en la Sala "La Edad romana" del Museo (Lám. 2: 1);

– la extracción y traslado a almacenes del Museo de una canalización de agua romana y de un *impluvium* polilobulado de época romana hallados en las excavaciones de la Plaza de España (2005) (Lám. 5: 6);

– la extracción de moldes de una cabaña protohistórica con un hogar asociado (Edad del Bronce Final-I Edad del Hierro) en la calle Arco de Belén (2008).

4.3. Intervención en edificios singulares de Écija: planificación y ejecución:

En cuanto a intervención en edificios singulares de Écija, se ha efectuado desde el Museo, y a cargo de la conservadora-restauradora, la redacción de proyectos, presupuestos y/ o ejecución de diversas obras de rehabilitación promovidas por el Ayuntamiento de Écija o por particulares, de entre los que destacan:

– Conservación y restauración *in situ* de la portada con arco mudéjar y yeserías de la iglesia mayor de Santa Cruz;

– Restauración *in situ* de las pinturas murales de la antigua Cilla del Cabildo (siglo XVI) con motivo de su rehabilitación para viviendas (Lám. 7: 1-2);

– Redacción de proyectos básicos y de ejecución de restauración previos a la rehabilitación monumental en Écija, en colaboración con los arquitectos del Área municipal de Urbanismo, que incluyeron estudios paramentales, catas para verificar la conservación de pinturas y determinación de diagnósticos del estado de conservación, en los siguientes edificios:

- Portada, acceso monumental y espacios adyacentes del Palacio de los marqueses de Peñaflor (siglo XVIII);

- Fachada principal de las casas anejas al Palacio de los marqueses de Peñaflor;

- Mirador de los marqueses de Peñaflor (Plaza de España, siglo XVIII), incluidos catas de pinturas murales (Lám. 7: 3-4), supervisión del traslado provisional de las esculturas alegóricas del ático al Museo (Lám. 7: 5) y pruebas de restauración de las esculturas (Lám. 7: 6);

- Proyecto de restauración de la iglesia de La Purísima Concepción ("Las Gemelas").

– Redacción de proyecto y presupuesto para la restauración de la estatua alegórica de la Fe, en la coronación de la iglesia parroquial de Santa María, desplomada durante un temporal, tras el que quedó profundamente dañada.

4.4. Publicaciones científicas y proyectos de formación y difusión

La amplia experiencia adquirida en conservación, extracción y exposición de mosaicos romanos propició que desde el Museo se propusieran y dirigieran los dos únicos cursos sobre conservación de mosaico organizados hasta la fecha por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, en colaboración con el Colegio de Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (2007 y 2009, dirigidos por A. Fernández Ugalde).

Una parte fundamental es la difusión y puesta en valor del patrimonio arqueológico. El Museo ha promovido y participado como socio principal en el proyecto de investigación transnacional Interreg IIIb de la Unión Europea: MoSudHis (*Mosaicos romanos del Sur de Hispania*), junto a las Universidades de Huelva y del Algarve (Faro, Portugal) que culminó con la publicación de una monografía internacional sobre los mosaicos astigitanos, onubenses y del Algarve (Campos *et al.* 2008) (puede descargarse la monografía en: *https://museo.ecija.es/mosudhis/*). Además, se ha participado en numerosos proyectos científicos que implicaban cuestiones de conservación y restauración arqueoloógica.

5. La pintura mural romana en el Museo Histórico Municipal de Écija: estudio, conservación y restauración

Una importante línea desarrollada recientemente en el Museo ha sido la de conservación, restauración y estudio de las pinturas romanas aparecidas y –en ocasiones– extraídas de excavaciones arqueológicas en la ciudad. Aunque previamente se había trabajado en edificios con pinturas murales de Edad Moderna (siglos XVI-XVIII), el impulso se debe principalmente a la labor efectuada por la Dra. Irene Loschi, desde que iniciara su doctorado en 2016, precisamente dedicado a las pinturas de la *Astigi* romana[1], que se continuó con un proyecto postdoctoral trianual conjunto entre las Universidades de Sevilla y Bolonia: *Wall Painting as indicator of Romanness: comparing contexts, from Pompeii to Astigi* ("La pintura mural como indicador de romanidad: comparación de contextos, de Pompeya a *Astigi*").

El estudio de la pintura mural es una de las disciplinas arqueológicas que requiere un análisis más complejo, ya que involucra numerosas disciplinas: Arqueología, Restauración, Arquitectura, Pintura, Iconografía, Museografía y Fotografía, entre otras. El procesamiento de imágenes implica labores de dibujo y tratamiento gráfico. La metodología de estudio de los materiales pictóricos ha sido tradicionalmente descuidada, en comparación con la de otros materiales arqueológicos. Además, debe considerarse el carácter perecedero del estuco y del mortero, que perviven en simbiosis con las paredes a las que están pegados. Todavía hoy es una de las disciplinas arqueológicas menos estudiadas: ello se debe a los límites dictados por el estado de conservación, a la frecuentemente difícil accesibilidad de los fragmentos conservados en los almacenes de los museos y a que tradicionalmente se trata de materiales subestimados en las publicaciones de la documentación arqueológica. Se requiere un constante diálogo entre arqueología, restauración, química y, en su caso, musealización. Asimismo, es imprescindible establecer una adecuada metodología científica para la excavación y recogida de datos, para la conservación preventiva en el campo, para la restauración y estudio en laboratorio y, finalmente, para la restitución y puesta en valor.

La ticografología (del griego *τεῖχος* muro + *γράφειν* escribir o pintar + *λόγος* ciencia) tiene como objetivos: 1. el estudio de las fases de excavación, conservación preventiva y restauración; 2. la documentación del estado de conservación y la monitorización de los cambios que sufren las decoraciones debido a factores meteorológicos (la incidencia del sol, de la lluvia, de los cambios de temperatura, etc.); 3. distinguir y comprender las modas decorativas de cada época estudiando las tipologías decorativas; 4. el estudio de las técnicas pictóricas (organización de la decoración, herramientas, pigmentos utilizados, etc.); 5. la búsqueda de paralelos iconográficos, que permite encontrar pinturas parecidas en diferentes contextos coetáneos (Italia, Francia, etc.) y establecer una cronología estilística; y, finalmente, 7. restituir la decoración no conservada, para que el público pueda entender los hallazgos y observar correctamente el sistema decorativo en su totalidad. Las restituciones sirven como base para las fases de restauración y puesta en valor de paneles pictóricos.

En el caso de Écija, el trabajo de I. Loschi, apoyado por el Museo, partió de la selección de los conjuntos pictóricos: la generación de un inventario preliminar (estableciendo el número de piezas, su calidad pictórica y la posible relación con otras piezas expuestas en el Museo); una evaluación del estado de las piezas (y de su método de conservación y almacenaje); el estudio de la documentación arqueológica y de todas las intervenciones experimentadas por los fragmentos y, finalmente, la evaluación de los posibles costes derivados del estudio (eliminación gasas, restauración, tiempos de trabajo, puesta en valor). El siguiente paso fue la observación detallada, la catalogación y el estudio técnico de los fragmentos: limpieza mecánico-química (Lám. 8: 1), fotografías de detalle, estudio autóptico de la técnica pictórica; en segundo lugar, siempre que era posible, la recomposición del sistema decorativo (*puzzle*) (Lám. 8: 2, 3) y la

[1] Loschi, Irene (2021): *Las pinturas murales de Colonia Augusta Firma Astigi (Écija, Sevilla). Estudio, catalogación y reconstrucción gráfica.* Tesis Doctoral en Historia, Universidad de Sevilla, Departamento de Prehistoria y Arqueología, directora M. Oria Segura (Universidad de Sevilla), codirectores A. Coralini (Universitá di Bologna) y S. García-Dils de la Vega (Ayuntamiento de Écija). Inédita.

obtención de fotografías y fotogrametrías del conjunto o de cada una de las placas (Lám. 8: 3); la cumplimentación de fichas técnicas con fotogrametrías y dibujos a escala de los fragmentos, placas o conjuntos.

Las labores de inventario y catalogación han supuesto un notable incremento en el conocimiento de las colecciones efectivamente conservadas en el Museo (Láms. 9, 10), como revelan las siguientes tablas:

Tabla: Excavaciones con pinturas romanas en el Inventario del Museo hasta 1999

Excavaciones urbanas con referencias publicadas de pinturas murales romanas		**Contexto estratigráfico**	
Espacios públicos	8	Estratos de derrumbe	65
Contextos funerarios	4	Estratos de derrumbe con pinturas *in situ*	10
Espacios domésticos	64	Estado actual *in situ*	1
Total	**75**	Total	75 + 1

Tabla: Recuento de fragmentos de pinturas a partir de los Inventarios del Museo

Inventarios de pintura romana en el Museo		**Nº de fragmentos pictóricos**	
Excavaciones urbanas con datos sobre pintura	37	4.936	
Excavaciones estudiadas	5	4.939	
Excavaciones por estudiar	38*	3.300*	
Nº total deexcavaciones urbanas	**75**	**Nº total de fgtos.**	8.239*

* Cifras exactas pendientes de ulteriores inventarios

Tabla: Inventario de pinturas romanas en el Museo tras la ampliación de los recuentos en 2023

Inventario más reciente (2023)	
Fgtos. estudiados	4.939
Fgtos. de plaza de Armas (3 *domus* romanas)	19.153*
Fgtos. de Plaza de España	Estudio en curso
Fgtos. por estudiar	3.300*
Total fgtos. pictóricos	**27.392***

* Cifras exactas pendientes de ulteriores inventarios

El trabajo de revisión efectuado permite entender que los inventarios de excavaciones disponibles hasta la revisión eran poco exhaustivos en cuanto a la documentación de la pintura mural: así, en solo 5 excavaciones revisadas y en curso de estudio por I. Loschi desde 2019 ya se han podido contabilizar 27.392 fragmentos pictóricos; entre las que ya se almacenaban en el Museo se han contabilizado 4.939 fragmentos, lo que hace evidente que en las otras 38 excavaciones que conservan pinturas deben de contar con muchos más fragmentos que los solo 3.300 teóricamente reflejados en los inventarios del Museo.

Los trabajos impulsados por I. Loschi se han plasmado en aportaciones en los congresos internacionales sobre pintura antigua celebrados desde 2018[2] y en diversas publicaciones cien-

[2] Así, en los congresos: *31e colloque de l'AFPMA (Association française pour la peinture murale antique),* Troyes (2018); *Pareti dipinte. Dallo scavo alla valorizzazione. XIV Colloquio AIPMA, Association Internationale pour la Peinture Murale Antique. Convegno Internazionale*, Nápoles-Herculano (2019); *Antiqua pictura. Técnicas y procesos de ejecución, conservación y puesta en valor. XV Congreso Internacional AIPMA*, Cartagena (2022); el *XVI Colloquio AIPMA, Pitture e contesti architettonici: metodologie e strumenti per una lettura integrata* (Cagliari-Nora, 2025) o el *VI Congreso internacional de construcción, arquitectura y urbanismo tradicionales*. (Fundación Culturas Constructivas Tradicionales – Intbau-Real Academia "Luis Vélez de Guevara -Ayuntamiento de Écija-Museo Histórico Municipal de Écija, Écija, 16/11/2025). Está prevista asimismo la participación en el congreso de la European Association of Archaeologist (Atenas, agosto de 2026).

tíficas[3], y han permitido que *Colonia Augusta Firma Astigi* haya pasado desde la práctica invisibilidad en este ámbito a constituir una localización destacada para el estudio de la pintura romana no solo en la *Baetica* o en *Hispania*, sino en el conjunto del imperio romano. Además, los trabajos y las analíticas de pigmentos, en coordinación con el Departamento de Química Orgánica de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Córdoba, están revelando la singularidad y extrema riqueza de algunos conjuntos decorativos pictóricos astigitanos, y en particular de los costosos ejemplos de paneles predominantemente verdes, solo presentes hasta la fecha en un reducido número de ciudades prósperas del imperio bien conectadas con flujos comerciales.

La labor efectuada en materia de pintura mural romana ha permitido observar varios problemas y limitaciones importantes: en primer lugar, resulta prácticamente imposible establecer cronologías absolutas precisas, debido a la limitada información arqueológica de la que en muchos casos se dispone. Por otra parte, se ha producido una gran ralentización del estudio motivada por anteriores actividades de limpieza o metodologías inadecuadas. Se verifican dos niveles de pérdida de información: 1– Cuando no se ha planteado un diagnóstico previo a la excavación y 2– Cuando (como resulta habitual) no estuvo prevista la presencia de un especialista durante las fases de trabajo. En muchas ocasiones el estado de conservación ha implicado que el acceso a los fragmentos fuera difícil. La carencia de fondos económicos impide a menudo disponer de espacios adecuados o acometer labores que requieren la inversión de largas horas de trabajo, como la restauración, la eliminación de gasas o la puesta en valor. En definitiva, una disciplina todavía poco estudiada supone merma de conocimiento, y ha solido otorgar escasa consideración a este tipo de materiales pictóricos.

En conclusión, y con perspectiva de futuro, cabría presentar las siguientes recomendaciones relativas a la conservación y estudio de la pintura mural:

- La presencia de un especialista, que pueda al menos asesorar durante las fases de excavación, extracción y almacenamiento, resulta fundamental;
- Se requiere establecer una metodología unívoca de excavación, conservación, restauración, almacenaje, estudio, catalogación, etc.
- Es esencial el constante diálogo entre arqueólogos, restauradores, químicos y museógrafos;
- Es de vital conveniencia la articulación de un equipo multidisciplinar que gestione todo el proceso, desde la excavación hasta la puesta en valor;
- Como correlato, es imprescindible la búsqueda de fondos para financiar adecuadamente el estudio, la conservación, la restauración, el almacenamiento y la puesta en valor de las pinturas murales antiguas.

6. Conclusiones

La idea subyacente es que en Écija, arqueología y patrimonio histórico pueden (y seguramente, *deben*) constituir los ejes de un proyecto de desarrollo local. En ese proyecto, el Museo Histórico Municipal de Écija debe desempeñar un papel central en la promoción del turismo cultural y, a la vez, de la oferta educativa y cultural de la ciudad. Sin embargo, nunca debe perderse de vista que un Museo es prioritariamente, una institución transmisora de conocimiento científico, y el de Écija se entiende como museo abierto, inclusivo, didáctico, multicultural y actualizado con conocimientos científicos recientes.

La labor de conservación y restauración del museo, esencialmente arqueológica, ha destacado especialmente desde sus orígenes en lo referente a los mosaicos y, desde 2017, en pinturas murales romanas: particularmente en el segundo ámbito las labores impulsadas desde el

[3] Así, entre otros: Loschi (2017a, 2017b, 2020, 2021, 2026); Fernández Ugalde y Loschi (2024), Fernández Ugalde *et al.* (2019); Mecozzi y Loschi (2021); Loschi, *et al.* (2025); Loschi *et al.* (2024, 2025, 2025); García-Dils *et al.* (2025), Carrasco y Loschi (2025) o Loschi *et al.* (2026 y e. p.).

Museo han renovado el mapa de distribución y los estudios arqueológicos, y han puesto en valor tanto desde el punto de vista social como desde el de los especialistas un elemento hasta la fecha prácticamente desconocido del patrimonio astigitano.

La principal reflexión resultante es que resulta crucial haber contado en el Museo y en la ciudad con un Departamento de conservación y restauración permanente y con continuidad en el tiempo. Si bien sus recursos humanos estables son mínimos (una sola restauradora, asistida por el personal auxiliar), éstos se han complementado a lo largo de los años con personal de cursos de formación superior, estudiantes en prácticas o, puntualmente y durante labores complejas de restauración de grandes mosaicos o paneles de pintura romana, con la contratación temporal de titulados superiores. La mera existencia del Museo y de personal especializado en conservación y restauración han resultado –y seguirán siendo– imprescindibles para el adecuado tratamiento y la puesta en valor del riquísimo patrimonio cultural de Écija.

Más allá de las obligaciones públicas de conservación y tutela y de los imperativos legales, el patrimonio histórico, arqueológico y artístico es –o debería ser– un elemento esencial de la identidad de la ciudad y del desarrollo local, y los esfuerzos y los fondos que a ello se dediquen serán una inversión de futuro, a condición de que las iniciativas se aborden con programas coherentes, criterios adecuados, estrategias consensuadas entre todos los agentes de la vida urbana y objetivos a medio y largo plazo.

Bibliografía

Campos, J.; Fernández Ugalde, A.; García-Dils, S.; Gómez Rodríguez, A.; Lancha, J.; Oliveira, C.; De Rueda, F. y Vidal, N. de la O. (2008): *A rota do mosaico romano. O Sul da Hispánia (Andaluzia e Algarve)/ La ruta del mosaico romano (Andalucía y Algarve).* Unión Europea (Interreg III a). Faro: Universidade do Algarve.

Carrasco Gómez, I. y Loschi, I. (2025): "Tintes, colores, texturas y hechuras: el tejido en época romana. La colonia *Augusta Firma Astigi* como marco", en: Carrasco Gómez, I y Martín Pradas, A. (eds.), *Textiles, bordados y bordadores en la Edad Moderna y Contemporánea de Écija, XVII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija (26, 26 de octubre de 2024)*, Écija: 41-58.

Fernández Ugalde, A. (2004): "La arqueología en Écija a la luz de los nuevos hallazgos y de la creación del Museo Histórico Municipal", *Anales de arqueología cordobesa*, 15: 115-130.

Fernández Ugalde, A. (2017): "Museo Histórico Municipal de Écija", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35 (Número extraordinario: "150 años de museos arqueológicos en España"), vol. 1: 476-485. Ed. digital: *http://www.man.es/man/dms/man/estudio/publicaciones/boletin-man/MAN-Bol-2017E/MAN-Bol-2017-35-054.pdf*

Fernández Ugalde, A. y Loschi, I. (2024): "Le pitture dimenticate di *Astigi*: archeologia, restauro e ipotesi di valorizzazione", en: Coralini, A., Giulierini, P. Sampaolo, P. y Sirano, P. (eds.) *Pareti dipinte. Dallo scavo alla valorizzazione. Atti del XIV Colloquio AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique), Napoli–Ercolano, 9-13 settembre 2019.* Tomo I, Roma: 223-230.

Fernández Ugalde, A. y Martín Muñoz, A (2006): "Excavación y extracción de una sepultura romana a las afueras de Écija", *Astigi vetus*, 2: 111-124

Fernández Ugalde, A.; Loschi, I.; Mecozzi, I. y Taboada, B. (2019): "Le pitture dimenticate di *Astigi*: archeologia, restauro e ipotesi di valorizzazione", en: Vecchietti, E.; Giacco, M. y Coralini, A. (eds.) *Pareti dipinte. Dallo scavo alla valorizzazione. XIV Colloquio AIPMA, Association Internationale pour la Peinture Murale Antique. Convegno Internazionale, Napoli–Ercolano, 9-13 settembre 2019. Preatti*. Nápoles.

García-Dils de la Vega, S., Ordóñez Agulla, S., Oller Guzmán, J. y Loschi, I. (2025): "Un nuevo mosaico de temática estacional de la *Domus* I de la Plaza de Armas del Alcázar Real de Écija", *Habis,* 56: 111-142.

Loschi, I. (2017a, e.p.): "Astigi. Pitture in situ et alibi proveniente dal sito di Plaza de Armas" (poster), en: Mulliez, M. (coord.), *Virtual Retrospect 2017. Actes du Colloque Reconstruction of Polychromy – Restituer les Couleurs (Bordeaux, 29-30 novembre et 1er décembre 2017).*

(2017b, e.p.): "*Picta fragmenta*. Forme e colori dalle case di Astigi" (poster exposición), en: Coralini, A. y Costa, S. (coords.) *European Heritage Days – Condividi la mia passione: il valore civile dell'impegno per l'arte, (Bologna, 15-29 settembre 2017).*

(2020): "Las decoraciones pictóricas de Colonia Augusta Firma Astigi (Écija, Sevilla)", en: Fernández Díaz, A. y Castillo Alcántara, G. (eds.) *La pintura romana en Hispania. Del estudio de campo a su puesta en valor*. Murcia: 237-254.

(2021): "Le pitture in situ et alibi di Plaza de Armas (Écija, Sevilla)", en: Boislève, J., Carrive M. y Monier, F. (eds.) *Pictor 9, Peintures et stucs d'époque romaine. Études tichographologiques, Actes du 31e colloque de l'AFPMA (Association française pour la peinture murale antique), Troyes 23 et 24 novembre 2018*. Bordeaux: 185-200.

(2026): "Alla scoperta della pittura antica. Il contributo del disegno moderno e contemporaneo", en Coralini, A. (a c.) *STRADE. Segni, TRAcce, DisEgni*, Atti del V Convegno Airpa (Associazione Italiana Ricerche Pittura Antica), Bologna 13-15 giugno 2022.

Loschi, I.; Cosano, D. y Ruiz Arrebola, J.R. (2026): "A Green Prevailing Monochromy in the Wall Paintings of the *Domus* at Avenida Miguel de Cervantes 35 (Écija, Seville): An Archaeochemical Study", *Heritage* 2026, *9* (2), 79 (*https://doi.org/10.3390/heritage9020079*);

(e. p.): "Una decoración de fondo verde en *colonia Augusta Firma Astigi:* análisis químico de los pigmentos de las pinturas halladas en la *domus* de avda. Miguel De Cervantes, 35 (Écija, Sevilla, España)", en: *Actas del XVI Congreso AIPMA (Association International pour la Peinture Antique), Cagliari-Nora 22-27 de septiembre de 2025.*

Loschi, I., Fernández Ugalde, A. y Taboada, B. (2025): "La decoración pictórica procedente de calle Leonor, 1 (Écija, Sevilla): un caso de obsolescencia metodológica", en Fernández Díaz, A. y Castillo Alcántara, G. (eds. científicos), *Antiqua pictura. Técnicas y procesos de ejecución, conservación y puesta en valor. Actas del XV Congreso Internacional AIPMA*. Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia: 575-579.

Loschi, I., García-Dils de la Vega, S., Cívico Lozano, C. y Santa Cruz Martín, A. (2024): "Plaza de Armas del Alcázar Real (Écija, Siviglia, Spagna). Archeologia in siu et alibi", en: Coralini, A., Giulierini, P. Sampaolo, P. y Sirano, P. (eds.) *Pareti dipinte. Dallo scavo alla valorizzazione. Atti del XIV Colloquio AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique), Napoli–Ercolano, 9-13 settembre 2019.* Tomo I, Roma: 231-246.

(2025): "Las pinturas murales de la *Domus* I de la Plaza de Armas del Alcázar Real (Écija, Sevilla). Estado de la cuestión y novedades sobre el espacio K", en Fernández Díaz. A. y Castillo Alcántara, G. (eds.) *Antiqua pictura. Técnicas y procesos de ejecución, conservación y puesta en valor. Actas del XV Congreso Internacional AIPMA*. Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia: 397-404;

Martín Muñoz, A. y Fernández Ugalde, A. (2004): "Extracción de una tumba romana en el término municipal de Écija (Sevilla)", *Anuario Arqueológico de Andalucía / 2001*, vol. III (2), Sevilla: 903-907.

Mecozzi, A. y Loschi, I. (2021): "Le pitture dimenticate del Museo Histórico Municipal di Écija (Siviglia, Spagna). Il caso di Avenida Miguel de Cervantes, 35", en: Boislève, J., Carrive, M. y Monier, F. (eds.) *Pictor 9, Peintures et stucs d'époque romaine. Études toichographologiques,*

Actes du 31e colloque de l'AFPMA (Association française pour la peinture murale antique), Troyes 23 et 24 novembre 2018. Bordeaux: 201-216.

Turbay, I.; Martín, J.M.; Carrasco, I.; Fernández-Ugalde, A.; Becerra, J.; Ortiz, R. y Ortiz, P. (2019): "Quarry identification and characterization of 2nd century A.D. Roman granite columns from Ecija (Spain)", *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, vol. 19, Nº 3: 157-172. DOI: 10.5281/zenodo.3583069. *http://maajournal.com/Issues/2019/Vol19-3/10_Turbay%20et%20al%2019(3).pdf*

Agradecimientos

Queremos dedicar este trabajo a la memoria de "El maestro", Rafael Armenta (Écija, 1949–2025), cuya implicación, genio y esfuerzo a lo largo de casi tres décadas constituyeron el impulso principal para la creación y ampliación del Museo Histórico Municipal de Écija, además de haber ofrecido inestimables aportaciones y soluciones a las complejas labores de extracción, tratamiento y montaje de estructuras arqueológicas y mosaicos romanos y a la organización de los almacenes y el laboratorio de conservación y restauración.

Láminas



1



2



3



4



5



6

(Lám. 1) 1: Vista general del almacén principal del Museo; 2: Movimiento de materiales en almacenes; 3: Mesa para voltear paneles de mosaico y pintura diseñada por R. Armenta; 4, 5, 6: Montaje de mosaicos restaurados para exposición permanente en el Museo sobre estructuras metálicas diseñadas a medida.


1


2


3


4


5


6


7

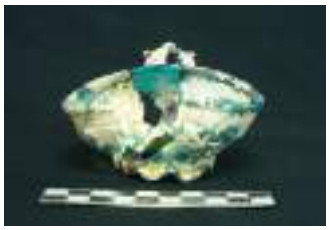

8

(Lám. 2) 1: Extracción en bloque de una sepultura romana de ladrillo con cubierta abovedada para su montaje en el Museo (periferia de Écija, carretera de El Rubio, 2001); 2: Recreación de la Fuente de las Ninfas y armaduras de cubierta mudéjares en las nuevas salas de Edad Moderna (2022-23); 3-4: Extracción del mosaico del "Castigo de Dirce" de la sala capitular de la Casa consistorial (2009); 5: limpieza previa a la extracción del Mosaico de las Nereidas (plazuela de Santo Domingo, 2005); 6: Arranque de pinturas romanas en excavación de calle Elvira, 3 c/v Sta. Ángela de la Cruz (2008); 7: Restauración del mosaico del "Doble rapto" en las instalaciones del Museo; 8: Estudio de la policromía de la Amazona herida *por los especialistas de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague (proyecto* Tracking colour, *2010).*



1





2



3

4











5



6



7

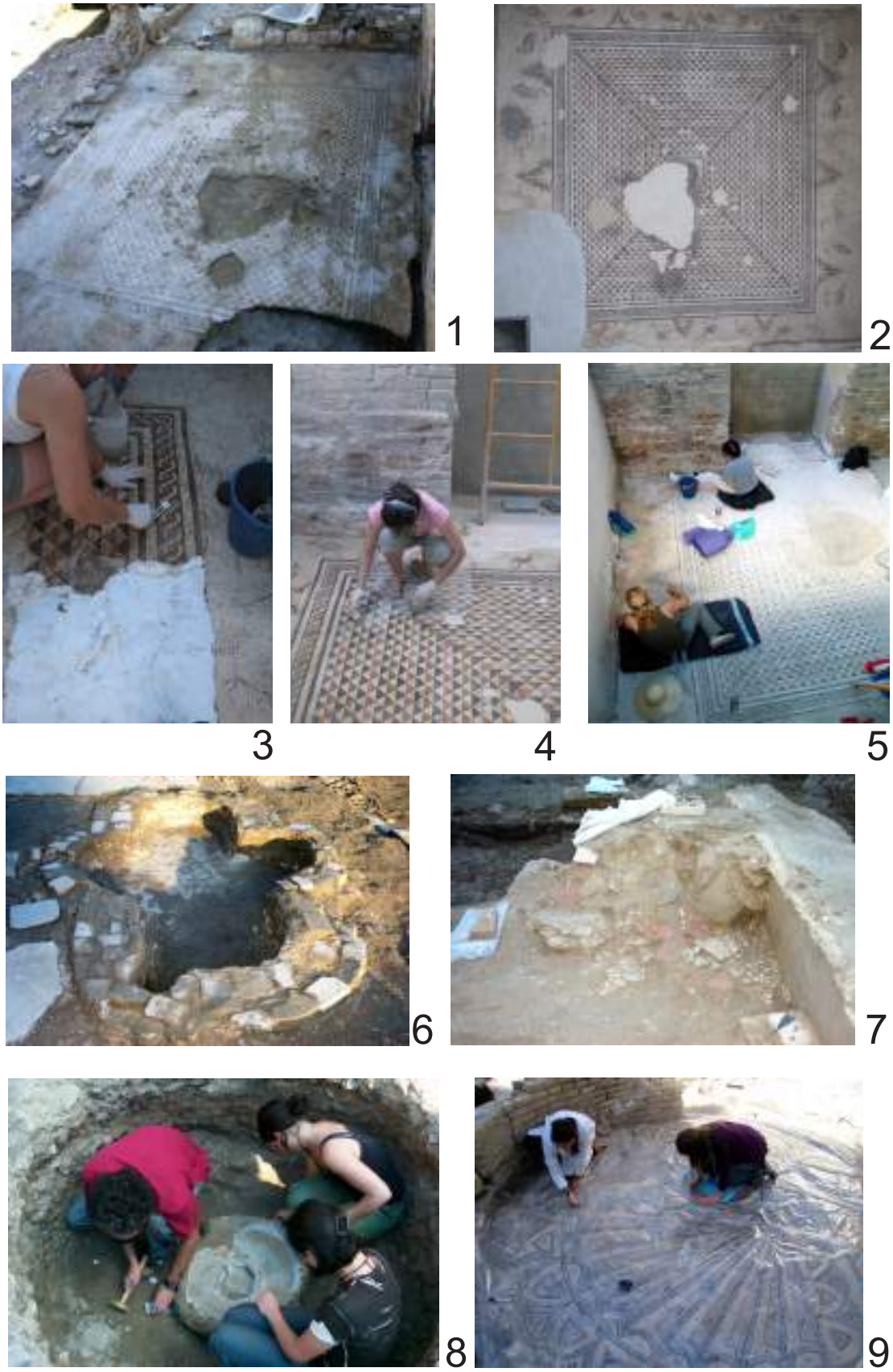


8

(Lám. 3) 1: Restauración de relieve romano de mármol de la excavaciones de la Plaza de España; 2-3: Trabajo con vidrios procedentes de enterramientos de cremación de necrópolis romanas de Écija; 4: Fase de puzzle *previa a la restauración de un gran contenedor cerámico de época ibero-turdetana hallado en excavaciones en la Plaza de Armas del Alcázar; 5: Conservación y restauración de un singular cancel o elemento decorativo romano de bronce sobredorado y plomo hallado en el estanque romano de la Plaza de España: limpieza mecánica, restitución de las piezas y montaje inicial en el Museo (trabajos en curso); 6-7: El Mosaico estacional de Annus (excavaciones en Avda. Miguel de Cervantes, 35) en el momento de su hallazgo y en las fases previas a la extracción (2003-2004); 8: Preparación para el arranque de un zócalo de pintura romana todavía en la pared, en la* domus *localizada en Avda. Miguel de Cervantes, 35 (2004).*



(Lám. 4) Trabajos de conservación y restauración sobre materiales diversos. 1: Fragmento de mosaico romano con busto alegórico de Avda. M. de Cervantes, 26-28 c/v c/ Cava (1990): retirada de las gasas de la extracción; 2: Bañera de mármol de tipo clásico y datación no determinada, propiedad del Centro de Cría Caballar-Ministerio de Defensa; 3: Dos ejemplos de trabajo con donaciones o depósitos efectuados por particulares: belén de terracota polícroma barroco hallado en el derribo de una casa de Écija; 4: Dibujo (calco) de la estela de guerrero proto-histórica "Écija V"; 5: Consolidación de la estela funeraria de la nodriza Briseida, de piedra caliza, mediados s. II d.C. (depósito Los Prados, S.A.T.); 6-10: Elementos de ajuares funerarios u ofrendas de necrópolis romanas: 6: Conjunto de cuentas de collar con amuletos de pasta de vidrio (Avda. Mª Auxiliadora, 4, tumba 29, siglo I d.C.); 7: Píxide o estuche cosmético en concha de bivalvo (Avda. Mª Auxiliadora, 4, tumba 1, siglo I d.C.); 8: Distintos ejemplares de ungüentarios romanos de vidrio de necrópolis astigitanas tratados en el laboratorio del Museo; 9: Puzzle *para reconstruir un jarrito de vidrio (Avda. Mª Auxiliadora, 4, tumba 31); 10: Urna de vidrio contenida en otra de plomo de Avda. Mª Auxiliadora, 4, tumba 31 (fase inicial del tratamiento).*



(Lám. 5) Intervenciones del Museo en distintas excavaciones arqueológicas urbanas en Écija. 1-5: Plazuela de Santo Domingo, 5 y 7 (2005), conservación in situ *de mosaicos y pinturas de una* domus *romana; 6: Extracción en bloque y traslado a almacenes del Museo de un* impluvium *polilobulado de época romana (excavaciones de Pza. de España, 2005); 7: Pinturas murales en una* domus *de Plaza de España antes de su protección, arranque y traslado; 8: Extracción de recipientes cerámicos andalusíes (hacia el siglo XII) en c/ Emilio Castelar, 2 (hoy Fray Carlos Amigo), 2003; 9: Calco previo a la extracción de un mosaico de venera en la habitación absidada de una* domus *bajoimperial en calle Elvira, 3 c/v Sta. Ángela de la Cruz (2010).*













(Lám. 6) 1: Limpieza, adhesión y consolidación de policromía de un escudo heráldico real de Castilla con toisón de oro (fines s. XVI); 2: Limpieza y fijación de dorados en la piña de la cúpula de la escalera de honor del Palacio de Benamejí (siglo XVIII); 3-4: Excavación (desencalado) de revestimientos parietales del XVIII en la caja de la escalera de la cúpula del Palacio de Benamejí y documentación y restauración de las pinturas murales barrocas aparecidas durante la rehabilitación; 5-6: Fijación, protección y arranque de una pintura mural original del siglo XVIII aparecida en la actual biblioteca del Museo; restauración en laboratorio y posterior recolocación en su lugar previo.



1



2



3



4



5



6

(Lám. 7) 1-2: Restauración in situ de las pinturas murales de la antigua Cilla del Cabildo (siglo XVI) con motivo de su rehabilitación para viviendas; 3-6: Mirador de los Marqueses de Peñaflor (Plaza de España, Écija, siglo XVIII): estudio paramental con catas para confirmar la conservación de pinturas murales originales, desmontaje de esculturas alegóricas del ático y diagnóstico del estado de conservación para la Redacción del proyecto arquitectónico de rehabilitación del edificio. 3-4: Localización y delimitación de pinturas murales barrocas mediante catas en los revestimientos parietales; 5-6: Desmontaje y supervisión del traslado provisional de las esculturas alegóricas del ático y primeras pruebas de limpieza en el Museo



1



2

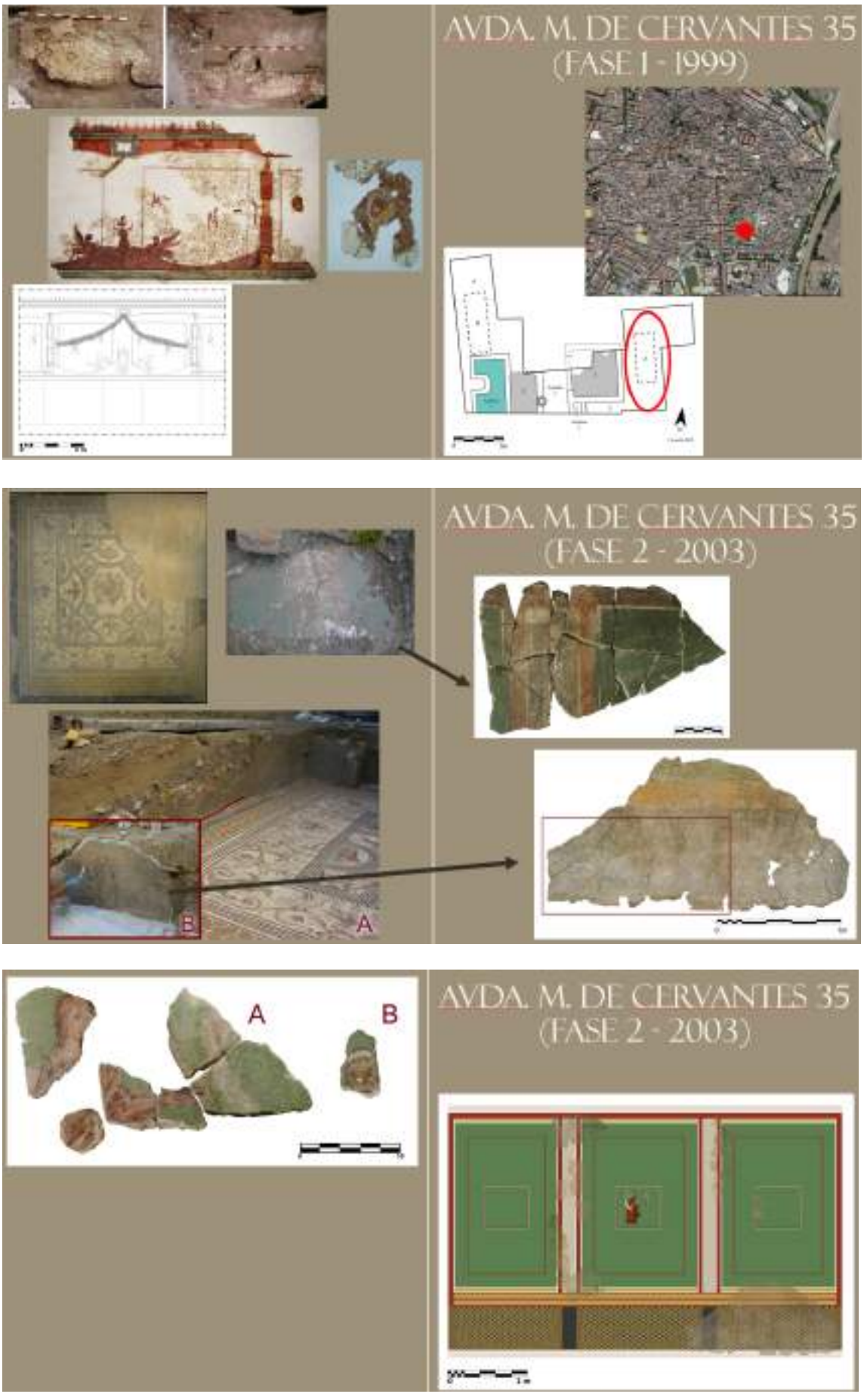


3

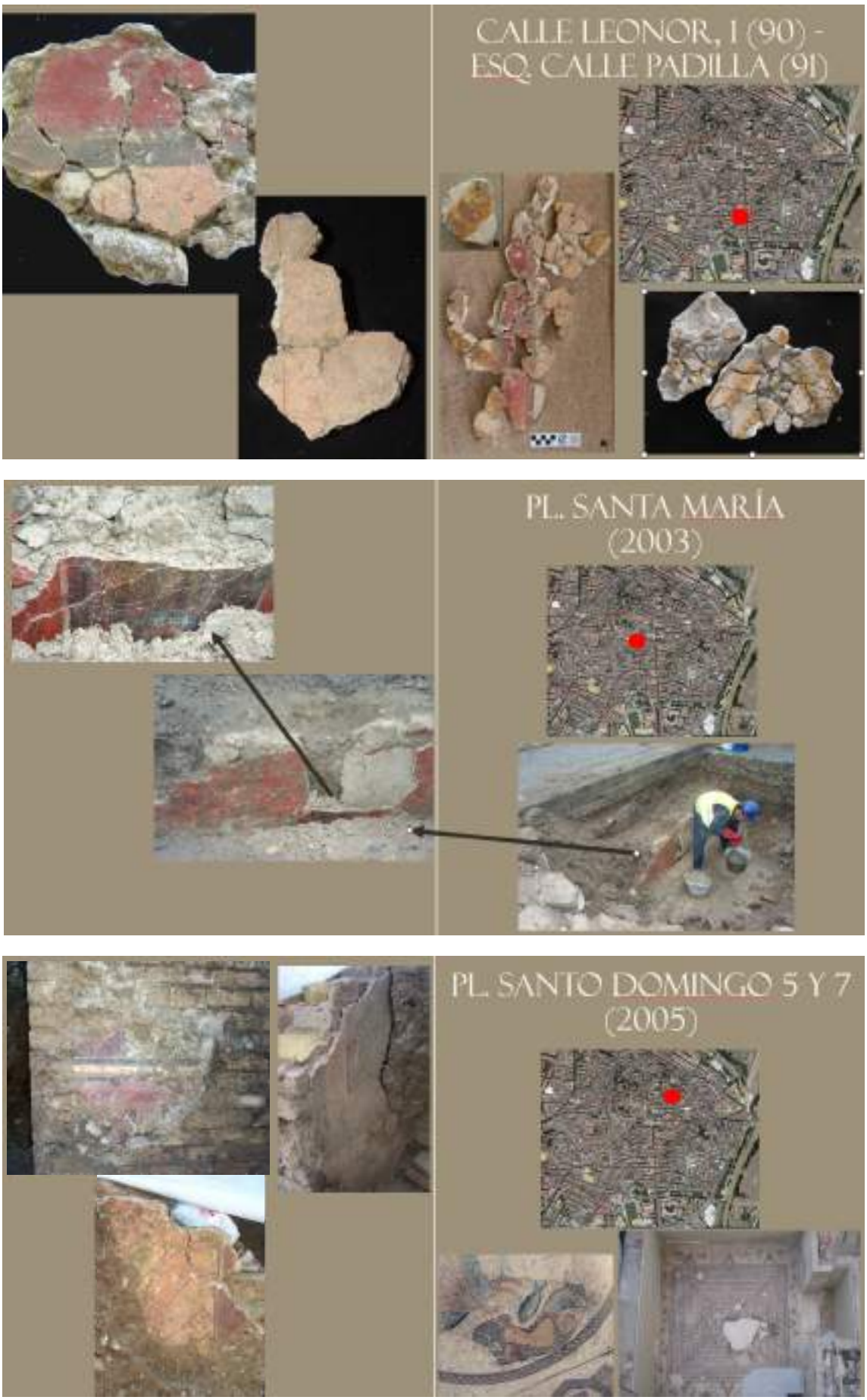


4

(Lám. 8) Trabajos con pintura mural romana. 1: Limpieza mecánico-química de una superficie pictórica (media limpieza); 2: Recomposición del sistema decorativo (fragmentos de zona inferior y media de una domus *romana de Pza. de España; 3:* Idem *de la zona superior (guirnalda circular, sistema decorativo "en relación continua"); 4. Irene Loschi en el Laboratorio del Museo documentando fotográficamente paneles de pintura mural romana de la excavación de Avda. Miguel de Cervantes, 35.*



(Lám. 9) Decoraciones pictóricas y musivarias aparecidas en derrumbes o todavía unidas a los muros romanos en la excavación de Avda. Miguel de Cervantes, 35 de Écija (Fase 1, 1999 y Fase 2, 2003). Restitución gráfica hipotética del sistema decorativo (I. Loschi).



(Lám. 10) Estudios documentales de pinturas romanas de Écija procedentes de distintas excavaciones arqueológicas urbanas: calle Leonor 1 esq. c/ Padilla (1990, 1991); Plazuela de Santa María (2003) y Plazuela de Santo Domingo, 5 y 7 (2005; también con mosaicos).

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL ESTANDARTE DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE LA IGLESIA DE SAN PABLO Y SANTO DOMINGO DE ÉCIJA

CONSERVATION AND RESTORATION OF THE BANNER OF OUR LADY OF THE ROSARY FROM THE CHURCH OF SAN PABLO AND SANTO DOMINGO OF ÉCIJA

Laura Pol Méndez
Conservadora-restauradora de textiles históricos

RESUMEN

La restauración del estandarte de la Virgen del Rosario, pieza de finales del siglo XVIII conservada en la Iglesia de San Pablo y Santo Domingo de Écija, permite profundizar en la relevancia del patrimonio textil dentro del contexto cultural local. El estudio aborda las causas de su deterioro, vinculadas al uso y al envejecimiento de los materiales, así como la necesidad de su intervención. La actuación, realizada en el marco del proyecto Andalucía Barroca, recuperó la estabilidad y la lectura formal del estandarte mediante procedimientos propios de la restauración textil. Con ello se contribuye a la protección y puesta en valor del patrimonio religioso de Écija y, en un sentido más amplio, del patrimonio andaluz.

PALABRAS CLAVE

Patrimonio textil; restauración textil; estandarte; bordado histórico; arte sacro; patrimonio andaluz.

ABSTRACT

The restoration of the banner of Our Lady of the Rosary, an eighteenth-century piece preserved in the Church of San Pablo and Santo Domingo of Écija, offers an opportunity to explore the significance of textile heritage within the local cultural context. The study examines the causes of its deterioration, linked to use and the natural ageing of materials, as well as the need for intervention. The work, carried out within the Andalucía Barroca project, restored the stability and visual legibility of the banner through procedures characteristic of textile restoration. The intervention contributes to the protection and appreciation of Écija's religious heritage and, more broadly, of Andalusian heritage.

KEYWORDS

Textile heritage; textile restoration; banner; historic embroidery; sacred art; Andalusian heritage.

Introducción

La conservación del patrimonio textil constituye una disciplina especializada dentro del ámbito de la restauración, marcada por la fragilidad de los materiales, la complejidad técnica de las obras y la fuerte carga simbólica que muchas de ellas poseen. El estandarte de la Virgen del Rosario, perteneciente a la Iglesia de San Pablo y Santo Domingo de Écija, es un ejemplo representativo de este tipo de bienes: una obra de finales del siglo XVIII, realizada con técnicas de bordado y pintura sobre soporte textil, cuya función litúrgica y procesional ha condicionado tanto su uso como su deterioro.

La intervención se enmarcó en una estrategia de preservación del patrimonio religioso de Écija, ciudad que conserva un destacado conjunto de bienes muebles vinculados a la devoción popular y a la historia eclesiástica local. El estado de conservación del estandarte, gravemente comprometido, motivó su análisis y tratamiento integral. La actuación fue solicitada por la Junta de Andalucía con motivo de la exposición itinerante celebrada en Écija a partir de abril de 2008, dentro del proyecto *Andalucía Barroca*, lo que permitió abordar su restauración desde criterios éticos y técnicos plenamente acordes con la práctica contemporánea.

Descripción

La pieza, confeccionada hacia 1770 por autor anónimo, responde a los cánones estéticos del barroco tardío o rococó (Lám. 1). Su iconografía gira en torno a los misterios del Rosario, que en su conjunto consta de misterios gozosos, dolorosos y gloriosos, cada uno de ellos representados en una secuencia de escenas pintadas que narran episodios de la vida de la Virgen María y de Jesucristo.

El estandarte se compone de un soporte de tafetán de lino, sobre el cual se disponen los bordados en realce en oro y los hilos entorchados en plata que, sujetos por hilos de seda, componen el fondo de la pieza (Lám. 2). Estos hilos de seda siguen motivos florales que previamente fueron dibujados sobre el tejido base. El bordado, de gran complejidad y con bastante relieve, se complementa con decoración de canutillos y hojillas doradas (Lám. 3). También encontramos cordoncillos dorados que sirven para bordear algunas de las pinturas.

Las pinturas, realizadas en óleo sobre cobre, comprenden dos conjuntos diferenciados (Lám. 4). Por un lado, las catorce pinturas de menor tamaño, de técnica claramente miniaturista, y por otro, el óvalo central de mayor tamaño, adornado con elementos de plata repujada como son las dos coronas de la Virgen y el Niño y la media luna a los pies de ella.

El reverso de la pieza incluye una entretela de lino y un forro en raso rojo. Durante el proceso de restauración se hallaron vestigios del forro original: un damasco de seda color salmón con decoración floral en tonos rosados y anaranjados. Este hallazgo permitió comprender mejor la estética original del estandarte, cuyo colorido se veía enriquecido por la interacción entre los hilos de seda y el fondo textil.

Estado de conservación

Antes de la intervención, el estado de conservación del estandarte era muy deficiente, debido a agentes de deterioro externos y a agentes derivados de la propia naturaleza y constitución de la pieza. El estandarte presentaba diversas patologías asociadas al uso, a la antigüedad de los materiales y a intervenciones anteriores.

La exposición prolongada sin protección había favorecido la acumulación de suciedad superficial, provocando un tono pardo generalizado y pérdida de brillo. Esta suciedad, com-

puesta por polvo y partículas ambientales, se había introducido entre las fibras del tejido, que, debido a los movimientos naturales de contracción y dilatación, estaba generando la abrasión y corrosión de los materiales, favoreciendo la atracción de humedad y proliferación de insectos. A ello se sumaba un alto grado de deshidratación que confería al tejido una rigidez peligrosa para su integridad.

Uno de los deterioros más significativos presentes en el estandarte era la oxidación y el oscurecimiento, que no sólo afectaba al tejido base —provocando fragilidad y un amarilleamiento progresivo de las fibras— sino también a los bordados, los cuales presentaban un oscurecimiento notable (Lám. 5).

El tejido base mostraba deformaciones provocadas por el peso de los elementos ornamentales y por la inclusión de elementos modernos como el escay y el forro de raso rojo, que alteraban las proporciones originales de la pieza (Lám. 6 y 7). El escay, un material sintético que imita al cuero, no solo alteraba dichas proporciones, sino que generaba condensación de humedad, favoreciendo la aparición de hongos y la pudrición de los elementos de madera situados en los picos del estandarte.

Entre los demás deterioros presentes en el estandarte se observaron pérdidas de hilos metálicos, localizadas la mayoría de las veces en las mismas zonas donde el soporte presentaba deformaciones (Lám. 8). También se encontraron pérdidas de elementos del bordado, especialmente de hojillas, que habían dejado expuesto el relleno que les da volumen (Lám. 9). A ello se sumaban pérdidas de flecos (Lám. 10), concentradas en áreas especialmente vulnerables como los picos y el vértice que los une, así como la presencia de hilos sueltos (Lám. 11), que en muchos casos coincidían con zonas donde ya se habían producido pérdidas o deformaciones del soporte.

Los bordados presentaban además desgastes que habían eliminado la capa metálica superficial, dejando visible la fibra de seda que constituye el alma de los hilos (Lám. 12). Estos daños se deben tanto al roce durante el uso como al envejecimiento natural de los materiales. Asimismo, se documentaron diversas roturas ocasionadas por las tensiones derivadas del sistema de colgadura, de la sujeción al vástago de plata y de los movimientos propios de la manipulación. Algunas de estas roturas se localizaron en el borde superior y otras en el vértice entre los dos picos.

Finalmente, la sustitución de la barra de sujeción original por otra de hierro cromado, de menor tamaño, había provocado nuevos daños: sus bordes habían generado orificios en el tejido de lino debido al roce y a la oxidación. En varias de estas zonas se observaron zurcidos realizados como intentos de reparación en intervenciones anteriores.

Las pinturas sobre cobre también sufrían diversas alteraciones: suciedad superficial, barniz oscurecido, pérdida de estratos pictóricos por falta de cohesión, deformaciones del soporte por golpes o manipulación incorrecta, y oxidación del cobre debido a la humedad (Lám. 13). Incluso se detectaron añadidos contemporáneos, como elementos metálicos y plásticos que intentaban disimular roturas, lo que evidenciaba intervenciones anteriores poco respetuosas con la obra (Lám. 14).

Criterios de Intervención

Ante esta situación, la intervención se planteó desde una perspectiva ética y técnica rigurosa, inspirada en las directrices establecidas por las cartas del Restauro y las recomendaciones de organismos internacionales, desde tres principios fundamentales: respeto por el original, perdurabilidad en el tiempo y preservación.

La metodología se estructuró en dos fases: una cognoscitiva, centrada en el estudio y documentación del estado de conservación; y otra operativa, dedicada a la ejecución de las acciones restauradoras, tanto directas como indirectas.

La intervención de conservación-restauración se llevó a cabo siguiendo los criterios básicos de mínima intervención, diferenciación y reversibilidad. Todas las actuaciones se limitaron al mínimo indispensable para no alterar el equilibrio original de la pieza, evitando la reposición de materiales o la introducción de cambios que pudieran comprometer su autenticidad o su integridad física. Los tratamientos aplicados, reversibles, se orientaron a garantizar la estabilidad futura del estandarte sin generar nuevas alteraciones. Asimismo, no se eliminaron intervenciones anteriores siempre que no supusieran un riesgo para la obra ni interfirieran en la correcta lectura del conjunto. La limpieza de los distintos elementos se efectuó únicamente tras la realización de pruebas previas que permitieron determinar el método más adecuado para cada material.

Para la consolidación del soporte se emplearon nuevos tejidos teñidos de forma controlada, seleccionados por su compatibilidad con los materiales originales. Su tinción se realizó con colorantes estables sin riesgo de alteración para el tejido histórico con el que iban a estar en contacto. Tanto la consolidación como la fijación de elementos sueltos se llevaron a cabo mediante costura, de modo que pudieran retirarse sin causar daños. En las reintegraciones se aplicó el criterio de diferenciación: se utilizaron tejidos teñidos para adecuarse al color de la zona tratada, pero limitando la intervención exclusivamente al área afectada, lo que permitió distinguir claramente entre lo original y lo restaurado sin interferir en la lectura global. Finalmente, no se repusieron ni se reconstruyeron los elementos decorativos del bordado que habían desaparecido, preservando así la autenticidad histórica de la pieza.

Tratamiento realizado

Antes de iniciar el tratamiento se llevó a cabo la documentación gráfica y fotográfica detallada de la obra, con el fin de registrar su estado inicial. A lo largo de todas las fases del proyecto se mantuvo un seguimiento continuo de la intervención, garantizando un control adecuado del proceso y la correcta aplicación de los procedimientos propios de la restauración textil.

Durante el desmontaje de las partes constitutivas se descosió la costura perimetral que unía el forro al estandarte. Esta costura estaba generando tensiones y deformaciones en el tejido. En el interior se localizó una pieza de escay que estaba provocando deformaciones y condensación de humedad (Lám. 15). Una vez retirado este material, aparecieron restos de hongos y manchas de humedad que afectaban al lino utilizado como entretela, al tejido base y a los hilos de seda de los bordados visibles por el reverso (Lám. 16). Estos hongos habían deteriorado también los elementos de madera situados en los dos picos del estandarte, que se encontraron prácticamente desintegrados, dejando únicamente restos de madera podrida.

Durante el desmontaje se identificó además un damasco de seda color salmón, decorado con pequeñas flores en tonos rosas y naranjas, que formaba parte del forro original (Lám. 17). En el interior de las costuras perimetrales se conservaron restos de este forro original, cuyo color combinaba con los hilos de seda que sujetan los hilos de plata del fondo, lo que otorgaba al estandarte un aspecto cromático distinto al actual. Asimismo, se localizaron zurcidos en espiga que conservaban fragmentos del antiguo forro, realizados en un intento previo de reparar las roturas del damasco antes de su retirada definitiva.

Tras el desmontaje de las partes constitutivas, se realizó una microaspiración para eliminar la gruesa capa de polvo acumulada en la superficie. Para ello se empleó un aspirador con boquillas adaptadas al relieve del bordado y brochas de pelo suave. Las zonas más delicadas se protegieron con tul, evitando así la aspiración accidental de elementos sueltos o de pequeño tamaño.

La eliminación de hongos se llevó a cabo mediante la aplicación de una disolución de agua desmineralizada y etanol al 75%. El tratamiento se aplicó con hisopos en las áreas más afectadas y se completó con una pulverización controlada sobre la superficie. Una nueva aspiración permitió retirar los restos desprendidos.

Tras la eliminación de hongos, se procedió a la eliminación de los zurcidos correspondientes a una intervención anterior. Esta operación consistió en descoser cuidadosamente la reparación localizada en la rotura provocada por la antigua barra de sujeción, retirando los hilos sin generar tensiones adicionales en el tejido (Lám. 18).

A continuación, se efectuó una limpieza química de los bordados para retirar depósitos superficiales, polvo y suciedad acumulada (Lám. 19). La aplicación se realizó con bastoncillos e hisopos de algodón, siguiendo siempre la dirección del bordado para evitar desplazamientos o deformaciones de los hilos.

En la fase de selección de materiales para la intervención se escogieron tejidos e hilos de procedencia natural, compatibles con el soporte original y adecuados para su consolidación. Para garantizar su integración cromática, los materiales se tiñeron con colorantes estables que aseguraran la permanencia del color sin afectar al tejido histórico.

La consolidación del tejido consistió en la colocación de soportes locales en las zonas con pérdidas o roturas del tejido base. Estos soportes se fijaron mediante costura manual con punto de restauración o de festón, utilizando hilos de seda natural de dos cabos (Lám. 20).

La fijación de los hilos metálicos del fondo se realizó con hilos de seda de dos cabos teñidos en un tono acorde con el original, asegurando su estabilidad sin alterar la lectura visual (Lám. 21). En esta fase también se consolidaron los flecos perimetrales descosidos mediante pequeñas puntadas.

Posteriormente se colocó un nuevo forro, seleccionado tras el hallazgo de restos del original, que indicaban que este era de color salmón. El nuevo forro, confeccionado en un raso compuesto por 65% algodón y 35% poliéster, se colocó mediante costura manual con punto invisible en todo el perímetro. En la parte superior se abrió un orificio coincidente con el de la pieza y se reforzó con punto de festón abierto.

Finalmente, se sustituyó la barra de sujeción por una nueva realizada en acero laminado con acabado en cromo satinado, provista de protecciones en los extremos para evitar daños en el tejido.

La intervención concluyó con la fijación y protección de las pinturas mediante limpieza superficial con microaspiración y limpieza mecánica de la capa pictórica, seguida de la aplicación de Paraloid B-72 disuelto en acetona al 10%, distribuido con pincel suave.

Conclusiones

La restauración del estandarte de la Virgen del Rosario ha permitido recuperar su estabilidad estructural y mejorar su legibilidad estética, sin comprometer su autenticidad ni alterar su carácter histórico (Lám. 22). Esta intervención pone de relieve la importancia de aplicar criterios éticos y técnicos rigurosos en la conservación del patrimonio textil, especialmente en piezas de uso litúrgico, cuya fragilidad y riqueza material requieren una atención especializada.

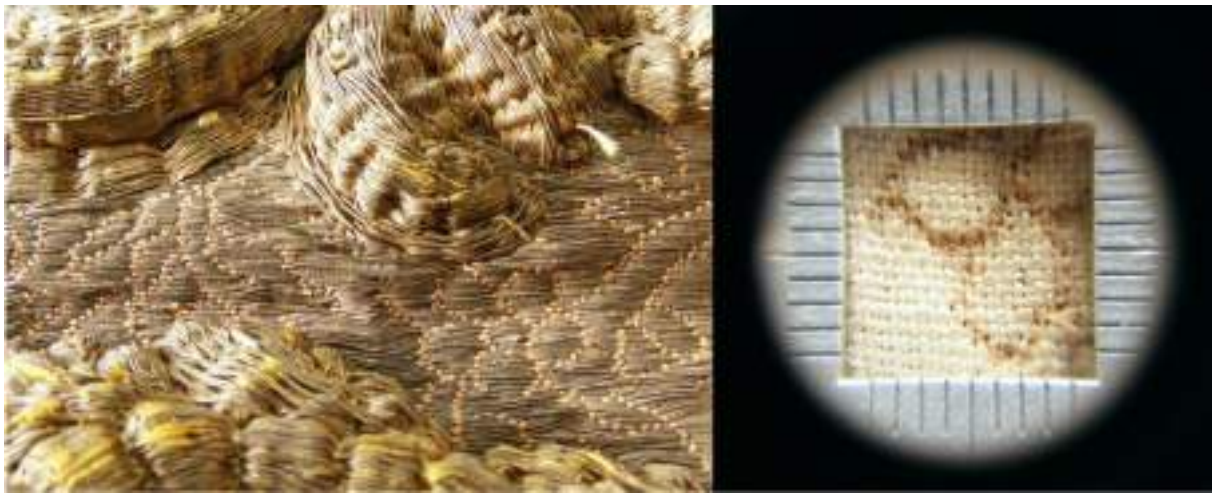
El trabajo realizado contribuye a la preservación del patrimonio religioso de Écija y ofrece una metodología replicable para futuras intervenciones en bienes similares, reforzando el compromiso institucional con la protección y valorización del legado cultural andaluz.

Figuras



Lám. 1.
Imagen del estandarte antes de la intervención

Lám. 2 (abajo).
Detalle de los bordados en realce y del bordado directo sin realce del fondo de hilos entorchados. Motivos florales dibujados sobre el tejido.





Lám. 3.
Ejemplo de la complejidad de los bordados y de la decoración de canutillos y hojillas.



Lám. 4.
Detalle del cobre central de la Virgen con el Niño y Santo Domingo y los misterios de la Crucifixión y la Ascensión de Cristo..



Lám. 5.
Aspecto grisáceo y oscurecido de los bordados debido a la oxidación de los materiales y a la suciedad superficial.



Lám. 6.
Deformaciones en el soporte base debido al peso de los bordados.



Lám. 7.
El nuevo forro alteraba las proporciones originales de la pieza provocando deformaciones.



Lám. 8.
Detalle del borde de la pieza en el que observamos que las pérdidas de hilos metálicos coinciden con las deformaciones en el tejido base.



Lám. 9.
Pérdidas de hojillas que han dejado al descubierto el relleno del bordado.



Lám. 10.
Pérdidas de flecos en uno de los picos del estandarte.



Lám. 11.
Las zonas con hilos metálicos sueltos en algunas partes coinciden con zonas de pérdidas.



Lám. 12.
Algunos bordados han perdido el metal dejando al descubierto la seda que sirve de alma a los hilos metálicos.



Lám. 13 (arriba).
Pérdida de estratos pictóricos por falta de cohesión y deformaciones del soporte por golpes o manipulación incorrecta.



Lám. 14.
Intento de disimular la rotura de uno de los picos de la media luna.



Lám. 15.
Detalle de la pieza de escay localizada al retirar el forro.



Lám. 16 (arriba).
Una vez retirado el material sintético se encontraron restos de hongos y manchas de humedad.

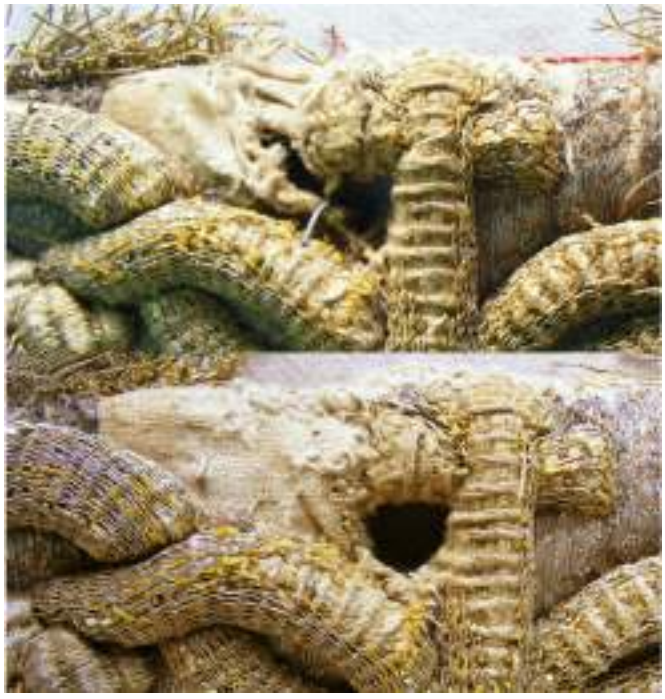


Lám. 17.
Restos de tejido de un forro anterior realizado en damasco de seda.



Lám. 18: Antes y después de la eliminación de los zurcidos situados en la rotura provocada por la antigua barra de sujeción.





Lám. 19 (arriba).
Limpieza química de los bordados. Se puede apreciar el contraste entre la mitad derecha de la imagen ya limpia y la izquierda aún sin limpiar.

Lám. 20.
Antes y después de la consolidación de la rotura provocada por el sistema de sujeción.



Lám. 21.
Proceso de fijación de los hilos metálicos del fondo. De derecha a izquierda se observa como avanza dicho proceso.



Lám. 22.
Imagen final del Estandarte tras la intervención de conservación-restauración.

EL PLAN DIRECTOR DE LA IGLESIA DE SANTA CRUZ DE ÉCIJA: UN PROCESO INTEGRAL DE INVESTIGACIÓN E INTERVENCIÓN

THE MASTER PLAN OF THE CHURCH OF SANTA CRUZ IN ÉCIJA: A COMPREHENSIVE RESEARCH AND INTERVENTION PROCESS

José María Rincón Calderón
Arquitecto
jrincon1@us.es
ORCID: 0000-0002-7426-3810

RESUMEN

La iglesia de Santa Cruz de Écija constituye uno de los conjuntos patrimoniales más singulares y complejos del patrimonio arquitectónico andaluz. Su historia constructiva, azarosa e inconclusa, iniciada tras el terremoto de Lisboa de 1755 y prolongada hasta la apertura provisional del templo en 1836, ha determinado su morfología actual, marcada por espacios libres sin cubrir, volúmenes añadidos de escasa calidad arquitectónica y una condición de obra permanentemente inacabada que forma parte ya de su identidad. En 2018, la Archidiócesis de Sevilla, propietaria del inmueble, encargó la redacción de un Plan Director que permitiera afrontar de manera global e informada los problemas de conservación y uso del conjunto. El documento, concluido en mayo de 2024 tras diversas interrupciones —entre ellas la pandemia de COVID-19—, articula cuatro grandes bloques: introducción y metodología, documentación exhaustiva del inmueble, diagnóstico y propuestas de intervención. Este artículo presenta los principales hallazgos y reflexiones metodológicas del proceso, con especial atención a la investigación histórica y constructiva, al diagnóstico formal y funcional, y a las propuestas de intervención en los espacios libres delanteros, las fachadas y las cubiertas. Se defiende la investigación como herramienta indispensable para intervenir con rigor en edificios de esta envergadura y complejidad patrimonial.

PALABRAS CLAVE

Plan director; conservación del patrimonio; Écija; iglesia de Santa Cruz; arquitectura neoclásica; investigación histórica; diagnóstico; intervención arquitectónica; restauración; cubiertas históricas.

ABSTRACT

The Church of Santa Cruz in Écija is one of the most singular and complex heritage ensembles in Andalusian architectural heritage. Its eventful and unfinished construction history—beginning in the aftermath of the Lisbon earthquake of 1755 and extending until the provisional opening of the church in 1836—has determined its current morphology, characterised by uncovered open spaces, added volumes of limited architectural quality, and a condition of permanent incompletion that has become part of its identity. In 2018, the Archdiocese of Seville, the property's owner, commissioned the preparation of a Master Plan to address, in a comprehensive and informed manner, the conservation and use-related issues affecting the complex. The document, completed in May 2024 after several interruptions—including the COVID-19 pandemic—is structured into four main sections: introduction and methodology, exhaustive

documentation of the building, diagnosis, and intervention proposals. This article presents the main findings and methodological reflections arising from the process, with particular attention to historical and construction research, formal and functional diagnosis, and proposed interventions in the front open spaces, façades, and roof structures. It argues for research as an indispensable tool for undertaking rigorous interventions in buildings of this scale and heritage complexity.

KEYWORDS

Master plan; heritage conservation; Écija; church of Santa Cruz; neoclassical architecture; historical research; diagnosis; architectural intervention; restoration; historic roof structures.

1. Introducción

«Me gustan los dibujos sin terminar, las esculturas sin terminar y también las casas sin terminar. Una casa terminada es una ruina.» Durante los años en los que redactamos el Plan Director de la Iglesia de Santa Cruz de Écija, recopilamos escritos y citas sobre arquitecturas inacabadas, como esta de Eduardo Souto de Moura. No hay en ella ironía alguna aplicada al caso que nos ocupa, sino una declaración de principios sobre la naturaleza de la arquitectura como disciplina que opera siempre en el tiempo: hacia atrás, hacia delante, a medio hacer.

Santa Cruz de Écija es, en este sentido, un ejemplo extraordinario. Su interior neoclásico, luminoso y aparentemente bien conservado, contrasta con unos exteriores que muestran sin disimulo grietas, mechinales, fábricas de ladrillo visto sin terminar y espacios abiertos al cielo que nunca llegaron a cubrirse. Esa condición de obra inacabada, lejos de ser un defecto a subsanar mediante una intervención convencional, constituye hoy una seña de identidad irrenunciable del conjunto y el punto de partida metodológico del Plan Director que aquí se presenta.

El presente artículo recoge los aspectos más relevantes del proceso de investigación e intervención desarrollado entre 2018 y 2024, con la intención de compartir no solo los resultados sino también las reflexiones metodológicas que han guiado el trabajo. Como la propia disciplina de la restauración ha evolucionado notablemente en estos años, revisitar el proceso tiene también un interés desde el punto de vista de la historia reciente de la práctica arquitectónica en el patrimonio.

2. El Plan Director: justificación y cronología

El Plan Director de la Iglesia Mayor de Santa Cruz de Écija fue promovido por la Archidiócesis de Sevilla, propietaria del inmueble, ante la evidencia de un estado de conservación que, aunque no alarmante en su interior, presentaba en sus estructuras ocultas de cubierta, en sus fábricas exteriores y en sus espacios libres una situación francamente precaria. Cuando el equipo redactor se incorporó al proyecto en el otoño de 2018, encontró un templo con apariencia de edificio saneado pero con armaduras de cubierta en estado crítico, fábricas gravemente dañadas y una red de espacios en desuso o directamente clausurados que comprometían tanto los valores patrimoniales del conjunto como las necesidades funcionales de su comunidad parroquial.

La escala del problema —más de 3.300 m² en planta, 27 metros de altura libre en el punto más alto de la cúpula, múltiples niveles sobre y bajo rasante, y un entorno histórico de excepcional densidad patrimonial— aconsejaba un instrumento de planificación integral antes que proyectos parciales de intervención. La Archidiócesis optó, con una apuesta que merece ser reconocida, por un documento costoso y complejo pero necesario: el plan director.

La cronología del proceso fue la siguiente: la redacción del Plan Director se inició en octubre de 2018. En marzo de 2019, la urgencia de las cubiertas determinó la redacción de un proyecto específico de intervención en ese sistema constructivo, con intención de ejecutarse en 2020. La irrupción de la pandemia de COVID-19 en marzo de 2020 paralizó los trabajos de redacción del plan durante más de tres años, aunque las obras de cubierta pudieron ejecutarse parcialmente entre junio de 2020 y junio de 2021. La redacción del plan se retomó en 2023 y el documento se cerró en mayo de 2024. En marzo de 2025, ya con el plan concluido, se redactaron dos proyectos derivados del mismo: intervención en fachadas y reordenación de los espacios libres y edificaciones del Patio de los Naranjos. Ambos se encontraban en fase de licencia de obra en el momento de la comunicación que origina este artículo.

3. Metodología: el Plan Director como proceso vivo

El Plan Director se estructura en cuatro grandes bloques: introducción y metodología, documentación exhaustiva de la parroquia de Santa Cruz, diagnóstico y propuestas de intervención. Esta estructura no es neutral: responde a una concepción del documento como instrumento de conocimiento acumulativo, retroalimentado permanentemente por la información que el propio edificio va ofreciendo a medida que se interviene en él.

Frente al proceso lineal convencional —redacción de proyecto, licencia, ejecución de obra—, el plan director propone un ciclo: la investigación alimenta el diagnóstico, el diagnóstico orienta las propuestas, y las obras devuelven nueva información al documento, que se actualiza y enriquece.

Esta concepción del plan director como proceso circular y vivo, en la que la información obtenida durante la obra retroalimenta continuamente el documento de investigación, se reveló especialmente adecuada para un edificio de la complejidad de Santa Cruz, donde cada intervención física descubría nuevos datos sobre la historia constructiva del templo.

El equipo redactor fue amplio y deliberadamente multidisciplinar. Junto a los arquitectos y arquitectos técnicos responsables del documento, participaron especialistas en patrimonio y restauración, historiadores, arqueólogos y expertos en el estudio de materiales desde la física y la química. Esta diversidad no fue un adorno académico, sino una necesidad impuesta por la complejidad del objeto de estudio.

4. Documentación: conocer Santa Cruz

4.1. Levantamiento planimétrico

El primer paso fue dibujar el edificio. Santa Cruz carecía de una documentación planimétrica completa y fiable. En 2018, el equipo acometió el levantamiento a partir de técnicas clásicas de topografía y toma de datos en campo, trabajo que hoy se abordaría con escáner 3D. Los más de 3.300 m² del conjunto, distribuidos en múltiples niveles y con 27 metros de altura libre en cúpula, se documentaron en planta, sección y alzado. Sin este levantamiento, cualquier análisis posterior hubiera carecido de base sólida.

El edificio no se agota sobre rasante. Santa Cruz tiene también un mundo bajo rasante: criptas documentadas y supuestas, restos arqueológicos en torno al Patio de los Naranjos, excavaciones inconclusas. Todo ello formó parte de la documentación, que incluyó asimismo el sistema de cubiertas, con sus complejas cúpulas y la maraña de camaranchones que solo el personal del equipo, durante la intervención, pudo visitar.

4.2. Descripción espacial y funcional

El plan documentó con detalle la configuración espacial del conjunto y sus pautas de uso. Santa Cruz es la sede de una comunidad parroquial rica y variada: hermandades, grupos pastorales, Cáritas, catequistas, Adoración Nocturna. Cada grupo ocupa el edificio en horarios y espacios concretos, con rutinas propias que el equipo conoció a través de entrevistas directas con todos los colectivos implicados. Esta aproximación etnográfica al uso del edificio permitió detectar déficits funcionales de importancia: apenas 200 de los 3.300 m² del conjunto estaban dedicados a espacios de reunión pastoral, pese a la actividad parroquial extraordinariamente intensa del templo. La falta de aseos, la superposición de usos en un único espacio y la existencia de zonas de tránsito restringido o directamente prohibido completaban un diagnóstico funcional preocupante.

4.3. Investigación histórica

La investigación histórica fue quizás el componente más laborioso y apasionante del proceso. No existe un texto de referencia sobre la construcción de Santa Cruz. El equipo revisó

78 legajos en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla, además de fondos del Archivo de la Catedral de Sevilla, el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el Archivo de la Parroquia, el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y la Fototeca de la Universidad de Sevilla.

El resultado fue una narración detallada de la historia constructiva del templo neoclásico, cuya traza original firmó José de Chamorro. La iglesia se construyó tras la decisión de demoler la fábrica precedente —debilitada por el terremoto de Lisboa de 1755— y levantar un nuevo edificio aprovechando los cimientos del anterior. Las obras comenzaron en torno a 1775-1776 y se prolongaron hasta 1836, año en que el templo se abrió al culto en la configuración que hoy conocemos.

Los legajos del arzobispado permiten una lectura casi narrativa de los diarios de obra. Años de intensa actividad alternan con lagunas documentales. Las discusiones entre maestros albañiles sobre proporciones y alturas, los pilares que crecen y se demuelen por falta de confianza en su solidez, las inspecciones del maestro mayor del arzobispado desplazado desde Sevilla, la presencia de Ignacio de Tomás enviado por la Real Academia de San Fernando para supervisar las obras: todo ello dibuja una empresa constructiva azarosa, movida, accidentada, cuyo eco pervive en el propio edificio.

El dictamen de Ignacio de Tomás, redactado en Córdoba en mayo de 1791, señalaba con mordacidad que el maestro Figueroa «aunque no dio con la principal enfermedad, acertó con la medicina». La frase resume bien el estado de la obra: una empresa que avanzaba a tientas, con soluciones constructivas provisionales que iban acumulándose unas sobre otras sin una visión global de conjunto.

La investigación histórica se materializó en una línea del tiempo que recorre la historia del lugar desde época romana hasta el siglo XXI, acompañada de hipótesis gráficas sobre la configuración del edificio en cada fase: época romana, visigótica, gótico-mudéjar, renacentista y, finalmente, neoclásica. Fuentes inesperadas completaron el relato: el lienzo del Jesús Nazareno conservado en la propia iglesia, que muestra el templo anterior a la demolición; exvotos como el de un obrero que cayó durante la construcción de la cúpula y sobrevivió milagrosamente; o una mansarda fechada en 1829, descubierta durante la intervención de cubiertas, que permitió precisar la cronología de algunos sectores.

Durante las obras se localizaron diversas evidencias que confirmaban el dato ya conocido de que Santa Cruz varió de altura a mitad de su construcción: entre otros, inscripciones o huecos cegados en el interior de las naves y restos de arcos en los camaranchones inaccesibles de las cubiertas, auténticos pentimenti, como los arrepentimientos de un pintor. Cruzar estos datos físicos con los testimonios documentales permitió reconstruir con mayor fidelidad las vicisitudes de la construcción y entender por qué el edificio llegó al estado en que se encuentra.

5. Diagnóstico

5.1. Diagnóstico constructivo

El diagnóstico de daños y lesiones siguió la metodología clásica de la patología de la construcción: identificación de efectos visibles —grietas, manchas, desprendimientos, pérdidas de volumen— y búsqueda de las causas que los originan. Se realizaron catas en la cimentación, análisis físico-químicos de materiales, extracción de testigos y medición sistemática de fisuras mediante fisurómetros. Los resultados fueron tranquilizadores en un aspecto crucial: durante el año y medio de seguimiento, las grietas de Santa Cruz no mostraron movimiento más allá de las dilataciones térmicas estacionales. No son grietas vivas. Ello no significa que no sean preocupantes —lo son, y es imprescindible resolverlas—, pero descarta la alarma estructural.

El análisis de materiales reveló el empleo de dos tipos de piedra —caliza y calcarenita— combinados con fábricas de ladrillo en proporciones variables, siguiendo un patrón que los

propios diarios de obra documentan: ante la duda sobre la solidez del ladrillo, los maestros reforzaban la fábrica con suplementos de piedra. Esta práctica constructiva, visible en las fachadas y en los espacios libres laterales, quedó bien caracterizada analíticamente y será determinante en el diseño de los proyectos de restauración.

5.2. Diagnóstico formal y funcional

Para el equipo redactor, el diagnóstico más relevante no fue el constructivo sino el formal y funcional. La premisa de partida, que fue consolidándose a lo largo de la investigación hasta convertirse en la hipótesis central del plan director, es la siguiente: el hecho de que la fábrica de Santa Cruz quedara inconclusa en 1836 y se optara por abrir el templo con las naves delanteras sin cubrir ha condicionado decisivamente la historia de la conservación del edificio desde entonces.

La solución de cierre adoptada en 1836 —un gran muro de fábrica de ladrillo visto que separa las naves cubiertas de las descubiertas— funcionó como una «falsa fachada» provisional que nadie concibió como definitiva pero que ha permanecido hasta hoy. Ese paramento, visualmente chocante por sus dimensiones y por la violencia que ejerce sobre las proporciones del templo, actuó también como un lienzo en blanco que fue recibiendo, a lo largo del siglo XX, una serie de adiciones —capilla bautismal, salón parroquial o de Acción Católica, caseta del sacristán— que respondían a necesidades concretas del momento pero carecían de una visión global de conjunto.

El resultado es un entorno inmediato al templo marcado por la provisionalidad acumulada: cada intervención ha asumido tácitamente que Santa Cruz es una obra sin terminar y ha resuelto sus propias necesidades con medios arquitectónicos y constructivos precarios, como si nada pudiera ser definitivo en un edificio que nunca se terminó de construir. Esta «provisionalidad instalada» ha condicionado también la conservación del propio templo, generando espacios en estado de semiabandono, techumbres deterioradas y situaciones de riesgo patrimonial que el plan debe abordar.

El diagnóstico funcional cuantificó los déficits con claridad: aproximadamente el 25% de la superficie construida del conjunto son espacios libres sin uso habilitado; la comunidad parroquial carece de aseos; los espacios de reunión representan apenas el 6% del total construido; varias zonas tienen el tránsito restringido o directamente prohibido. En un clima como el de Écija, con condiciones ambientales que permiten el uso de espacios exteriores acondicionados durante aproximadamente diez meses al año, este desaprovechamiento resulta especialmente costoso para una comunidad con una vida pastoral tan intensa.

6. Propuestas de intervención

6.1. Principios generales

Las propuestas del plan director se articulan en un horizonte temporal de diez años, compatible con la economía de la Archidiócesis y con el mantenimiento de los usos actuales del conjunto. Cada intervención tiene entidad propia y produce beneficios inmediatos en el sector que aborda, pero se concibe como parte de un proceso acumulativo que, al término del plazo previsto, habrá transformado globalmente la situación del conjunto. La programación alterna intervenciones de gran envergadura económica y constructiva —cubiertas, fachadas— con actuaciones más modestas pero de impacto funcional inmediato para la comunidad parroquial, como la habilitación de aseos o la mejora de espacios de reunión.

6.2. Cubiertas

La intervención en el sistema de cubiertas fue la primera en ejecutarse – aunque de manera parcial, no en toda la extensión y profundidad proyectada- entre 2020 y 2021, por la urgencia de las patologías detectadas. Las armaduras de madera presentaban roturas en pares, nudillos e hileras, pudrición avanzada en cabezas de pares y durmientes, y desplazamientos que com-

prometían la estabilidad del conjunto. La obra, que supuso una inversión de más de 300.000 euros en un momento especialmente difícil por la pandemia, reparó los sectores más dañados mediante prótesis metálicas, soluciones con madera ensamblada y refuerzos con barras de fibra de carbono y mortero epoxi, y ejecutó un nuevo sistema de ventilación de durmientes para prevenir futuras pudriciones. El resultado, aunque invisibles para el visitante habitual, es un sistema de cubierta saneado que garantiza la estanqueidad y la seguridad del templo.

6.3. Fachadas y envolvente exterior

El proyecto de intervención en las fachadas, redactado en marzo de 2025 y en fase de licencia de obra en el momento de redactar este artículo, aborda el estado de conservación de la envolvente exterior del templo: grietas, erosiones, pérdidas de volumen, deterioro de los elementos ornamentales cerámicos —jarrones, pináculos— que coronan las cubiertas. La intervención en fachadas es de las que «no lucen», como las cubiertas, pero es imprescindible para garantizar la integridad física del edificio a largo plazo.

6.4. Espacios libres delanteros

La propuesta para los espacios libres delanteros —las naves sin cubrir abiertas en 1836— es la más compleja y conceptualmente más relevante del plan director. El equipo parte de una convicción: esos espacios, lejos de ser un problema a resolver mediante su «terminación», son un valor patrimonial irrenunciable. Su carácter de ruina habitada, a medio camino entre lo construido y lo destruido, con una capacidad evocadora que recuerda a las ruinas clásicas del romanticismo, forma ya parte de la identidad de Santa Cruz y no debe ser borrada por una intervención que pretenda completar lo que nunca se terminó.

El plan propone, en consecuencia, eliminar las edificaciones añadidas en el siglo XX que fragmentan y contaminan visualmente esos espacios —capilla bautismal y salón parroquial—, trasladar sus usos a otras zonas del conjunto, y acometer la consolidación y cubrición de las naves abiertas mediante una estructura ligera que las proteja de la lluvia y el sol sin cerrarlas visualmente y manteniendo la lectura de su condición inconclusa.

La cubrición propuesta responde además a una necesidad constructiva de primer orden: los pórticos delanteros carecen del arriostrado en plano horizontal que proporcionarían unas cubiertas completas. Su vulnerabilidad frente a las acciones del viento y la exposición permanente a la intemperie contribuyen directamente a los daños que hoy presentan. Cubrir esos espacios no es solo una decisión funcional o patrimonial: es también una intervención estructural necesaria.

El plan no define la forma de esta cubierta —eso corresponde al proyecto específico que habrá de redactarse— pero sí recoge referencias de iglesias en España que han resuelto situaciones similares con estructuras ligeras y permeables que filtran la lluvia sin cerrar el espacio. La nueva cubierta podría albergar también un acceso mejorado a las cubiertas del templo, actualmente inaccesibles, e incluso —por qué no— una oferta turística puntual que permitiera disfrutar del extraordinario paisaje urbano de Écija desde los 18 metros de altura de las terrazas de Santa Cruz.

Junto a la intervención en los espacios delanteros, el plan propone la reordenación funcional y la restauración de las edificaciones laterales —la casa del sacristán, prácticamente en ruinas, y las dependencias del Patio de los Naranjos— para absorber los usos que salgan de la zona delantera y crear los espacios de reunión y pastoral de los que la comunidad parroquial carece.

7. Conclusiones

El Plan Director de la Iglesia de Santa Cruz de Écija es, además de una herramienta proyectual, un documento de investigación. Sus aportaciones, indisolubles e interconectadas entre sí, son tanto las propuestas de intervención —que habrán de desarrollarse en proyectos específicos a lo largo de los próximos diez años— como el conocimiento acumulado sobre un edificio

extraordinariamente complejo y escasamente documentado. Ese conocimiento es la condición de posibilidad de cualquier intervención rigurosa.

La hipótesis central del plan —que la condición inconclusa del templo, cristalizada en la apertura provisional de 1836, ha condicionado todos los procesos posteriores de conservación e intervención— ha demostrado ser una clave interpretativa fértil. Explica la provisionalidad acumulada en los espacios periféricos, la degradación funcional del conjunto y, paradójicamente, también la singularidad patrimonial de unos espacios que no se parecen a ninguna otra iglesia de la región.

La experiencia de Santa Cruz confirma también la validez del plan director como instrumento para afrontar edificios de esta envergadura. Frente a la lógica del proyecto-licencia-obra, el ciclo de investigación retroalimentada por la praxis resulta más adecuado para edificios cuya complejidad supera siempre las previsiones iniciales. Y confirma, finalmente, que la investigación no es patrimonio exclusivo de la academia: es una herramienta indispensable para el arquitecto que interviene en el patrimonio.

EL SANTÍSIMO CRISTO DE LA SALUD DE ÉCIJA Y LA ESCULTURA DEL CRUCIFICADO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI

EL SANTÍSIMO CRISTO DE LA SALUD OF ÉCIJA AND THE SCULPTURE OF THE CRUCIFIED CHRIST IN THE FIRST HALF OF THE 16TH CENTURY

Jesús Porres Benavides
Profesor de la Universidad Rey Juan Carlos

RESUMEN:

El Santísimo Cristo de la Salud de Écija, también conocido como el "Cristo de San Gil", es una escultura anónima de mediados del siglo XVI, vinculada a antiguas leyendas y una profunda devoción popular. Su origen se asocia a un calvario instalado en una viga de imaginería dentro de la iglesia homónima, siguiendo el modelo de las cruces triunfales del final de la Edad Media. La imagen destaca por su equilibrio entre rasgos tardogóticos y la nueva estética renacentista, visible en su anatomía y expresión. A lo largo de los siglos sufrió traslados, restauraciones y adaptaciones al gusto imperante. Estilísticamente, se relaciona con lo modelos de Diego de Siloé y otros escultores del círculo sevillano de mediados del XVI, aunque habría que relacionarlo con el escultor Antón Vázquez más que con Roque de Balduque o Pedro Roldán.

PALABRAS CLAVE:

Escultura sevillana, Renacimiento, vigas de imaginería.

ABSTRACT:

The Holy Cristo de la Salud of Écija also known as the "Christ of San Gil," is an anonymous mid-16th-century sculpture associated with ancient legends and deep popular devotion. Its origin is linked to a Calvary installed on an imagery beam within the church of the same name, following the model of the triumphal crosses of the late Middle Ages.

The image stands out for its balance between Late Gothic features and the emerging Renaissance aesthetic, visible in both its anatomy and expression. Over the centuries, it underwent relocations, restorations, and adaptations in accordance with prevailing artistic tastes.

Stylistically, it has been associated with the models of Diego de Siloé and other sculptors from the Sevillian circle of the mid-sixteenth century; however, it should more properly be related to the sculptor Antón Vázquez rather than to Roque de Balduque or Pedro Roldán.

KEY WORDS

Sevillian sculpture, Renaissance, Imagery beams.

Orígenes legendarios e historiografía de la imagen

El Cristo de la Salud, popularmente denominado de "San Gil" por hallarse en la parroquia del mismo título en Écija, es una imagen hasta ahora anónima encuadrable en la primera mitad del siglo XVI. La devoción a cristo crucificado arranca desde los propios orígenes de la hermandad. Así en el libro de reglas originario se disponía que tenía que salir un *"cristo crucificado y Nuestra señora"* [1] seguramente conformando un calvario.

El origen de la advocación "de la Salud" parece responder a una tradición. Según esta, en 1612, al abrirse varios pozos en la calle del Torcal, junto a la muralla del Alcázar ecijano, en uno de ellos apareció un crucifijo en perfecto estado de conservación y se empezó a conocer como de la "Salud"[2]. El pozo donde se había encontrado dicha imagen era de aire respirable, no como el resto de pozos donde las antorchas se apagaban por falta de oxígeno y no se podía respirar, lo que llevó a la población a decir que el cristo daba "la salud"[3]. Curiosamente la advocación de la "Salud" parece que es relativamente moderna, pues en la documentación empieza a aparecer en la década de los 80 del siglo XIX, mientras que anteriormente se conocía como "de San Gil"[4]. Además una secular leyenda atribuye su hechura a Nicodemo, uno de los santos varones que con José de Arimatea dieron sepultura a Jesús[5].

Se trata de leyendas bastante frecuentes en este tipo de imágenes, así también la devota imagen del cristo de Confalón de la iglesia de la Victoria de Écija cuenta con una parecida. Según esta, la imagen fue hallada por unos campesinos en un pozo centenario a unos quince kilómetros de la localidad. La superficie que estaba alrededor del pozo estaba enfangada y eso provocaba que los campesinos se resbalaran intentando tirar de la imagen, para lo cual se quitaron los zapatos, que fue el momento en que de manera milagrosa emergió la talla del Cristo. Los campesinos decidieron transportar la imagen a la localidad de El Rubio, pero el buey que tiraba del carro no daba un solo paso al frente. Éste sólo lo hizo en dirección a Écija y llegando a esta le sorprendió una gran tormenta siendo los Mínimos de San Francisco de Paula quiénes le darían cobijo y en su iglesia de la Victoria se quedó la sagrada imagen.

Originalmente el Cristo de la Salud formó parte del calvario que coronaba la viga de imaginería[6] junto a las imágenes de la dolorosa y el san Juan evangelista (Lám. 1). La imagen de la

[1] MARTIN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana: *El Santísimo Cristo de la Salud, Señor de Écija. Historia de una devoción y de una cofradía*, digital Asus SL. Córdoba 2014, p.271.

[2] MARTIN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana: *El Santísimo Cristo de la Salud, Señor de Écija. Historia de una devoción y de una cofradía*, digital Asus SL. Córdoba 2014,p. 25

[3] MARTIN OJEDA, Marina y GARCIA LEÓN, Gerardo: Real hermandad y archicofradía de nazarenos de la Coronación de espinas de nuestro señor Jesucristo, San Marcos, San Roque, Santísimo Cristo de la Salud y Nuestra Señora de los Dolores en *crucificados de Sevilla* ABC ediciones Tartessos Sevilla 2002. Tomo III.347.

[4] Así aparece en la obra *breves apuntes histórico -descrptivos de la ciudad de ecija* escrita por Juan Maria Garay y Conde en 1851. P412. "La imagen de J.C. crucificado con el título mismo de la parroquia es de bastante mérito artístico muy antigua y de más devoción para los ecijanos".

[5] A Nicodemo se le atribuye también otras imágenes como el Santo Volto de Lucca. Muy interesante es el testimonio del párroco, Fernando Lopez de la Peña inserto en el primer libro de defunciones de la parroquia en 1656: Francisco de Guzmán maestro de escultor, viendo la hechura de el santo cristo que esta en esta iglesia del señor San jil de esta ciudad de Écija afirmo que avia oído decir a Pablo de Villegas (o Francisco) maestro de escultor natural de Medinaceli y a Juan Martínez Montañez ser una de las tres copias que hizo San Nicodemo por Jesuchristo nuestro señor" MARTIN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana: *El Santísimo Cristo de la Salud* p. 26.

[6] Existía "un tirante de tres imágenes la una de la de nuestro señor Jesucristo crucificado y otra de nuestra señora y la otra de san juan evangelista". MARTIN OJEDA, Marina y GARCIA LEÓN, Gerardo: Real hermandad … p.347.

Virgen estaría a la izquierda cubierta con una larga túnica y mirando hacia el suelo mientras que san Juan "el discípulo amado" mira hacia el crucificado. Con sus manos en posición de suplica

La fábrica parroquial cedió estas imágenes a la hermandad sacramental en 1614 para que presidiera la capilla sacramental siendo el licenciado Pablo de Aguilar Almodóvar el presbítero mayordomo que tomó esta decisión.

En dicha capilla estaba asentada la reciente cofradía de la Coronación de Espinas de Ntro. Señor y San Marcos que se había fundado en 1581, quizás como resultado de la eliminación del antiguo hospital de San Marcos en la collación[7] y de la cofradía hospitalaria y un año después de una peste que asoló la ciudad.

Su originaria ubicación en un lugar tan elevado dificultaba su limpieza y propiciaba el anidamiento de "golondrinas y lechusas y otros pájaros…en los brazos de la cruz" lo que anima a cederla a la nueva corporación[8].

Las imágenes de los crucifijos en la Baja Edad Media se dispusieron, en palabras de Sicardo de Cremona, en un sitio preeminente en las iglesias y a una cierta altura que permitiese verlo a los fieles como "signo de victoria" al tiempo que contribuía a la piedad "para que amemos a nuestro redentor desde el fondo del corazón"[9]. En términos parecidos se expresaba Guillermo Durando a finales del siglo XIII :

> *"La cruz triunfal en la mayoría de los casos está ubicada en medio de la iglesia lo que viene a significar como amamos a nuestro redentor desde lo más hondo de su corazón. Su cuerpo como dice Salomón está en el centro del trono de amor de las hijas de Jerusalén y está colocada en el centro para que todos viendo el signo de la victoria exclamen salve árbol de la salvación de todos los tiempos y para que en nosotros nunca decaiga el amor a Dios que ha sacrificado a su único hijo por redimir a un esclavo de modo que podamos seguir el ejemplo del Crucifijo. La cruz por otra parte se eleva hacia lo alto para significar la victoria de Cristo"*[10].

Así los fieles que miraban hacia lo alto veían el triunfo de Cristo sobre la muerte. Además estos grandes crucifijos- por su situación de ingreso al presbiterio focalizaban la mirada durante el sacrificio de la misa. La difusión de la obra de Durando a partir de 1459 lo convirtió en uno de los primeros libros impresos en el mundo y podría ponerse en relación con el éxito de la disposición de esta y otras *crux triumphalis* a finales de la Edad Media[11].

Fruto concreto del Concilio de Trento y en sus *instructionum* de 1577 se alienta y prevé la disposición de las vigas:

> *"bajo el arco de la bóveda de la capilla mayor en todas las iglesias, pero especialmente en las parroquiales se colocará adecuadamente una cruz con la figura de cristo crucificado en ella, de madera o de otro material de pía y decorosa hechura. Si no fuese posible colocarla en dicho lugar porque el arco o la bóveda fuesen demasiado bajos Suspéndase sobre la pared del mismo arco en el lado exterior, bajo el techo o bien directamente sobre la reja de entrada a la capilla"*[12].

Las imágenes de los calvarios en las vigas de imaginería fue algo relativamente normal a finales del Gótico y principios del Renacimiento en la baja Andalucía. Así por ejemplo Jorge Fer-

[7] Que existía ya en 1429. MARTIN OJEDA, Marina y GARCIA LEÓN, Gerardo: Real hermandad. op.cit. Pp. 335-349.

[8] MARTIN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana: *El Santísimo Cristo de la Salud…*p.28

[9] POMAR, Pablo : "Testimonios y consideraciones sobre la pervivencia y el ocaso de la crux triumphalis" En *Crux Triumphalis: calvarios y vigas de imaginería entre la Edad Media y el Concilio de Trento*. Universidad de León, 2023, p. 52

[10] Pomar Ídem.

[11] P. 53.

[12] Pomar. P 54.

nández Alemán contrata un calvario para la fábrica de la iglesia de San Felipe de Carmona[13] en 1521(fig.1). En la misma localidad se encarga una viga en este caso pictórica para una capilla de la iglesia de Santa María al cual se podría vincular el existente Cristo de la Misericordia[14]. También en la iglesia de Santiago de la misma localidad existe todavía un cristo denominado de la Piedad que en su momento presidió una viga de imaginería en la iglesia junto a una imagen de una Virgen y un san Juan conformando un calvario. Al mismo Jorge Fernández se le había encargado una viga de imaginería para coronar el retablo mayor de la catedral sevillana que culminaría el calvario con el Cristo del Millón. Una viga de imaginería algo accidentada pues el cimborrio se desplomó en 1511 lo que ralentizaría la construcción de esta[15] hasta finales de 1526.

Como constata Pablo Pomar, desgraciadamente solo queda algún ejemplar in situ en España como el del convento de Santa Clara de Tordesillas de viga de imaginería (Lám. 2) y lo que si se constata en la Península es la existencia de un número importante crucificados y calvarios que debieron de presidir los templos como cruz triunfal[16].

Resulta curioso el proceso paulatino de desmantelamiento de dichas vigas. En 1626 se hubo de retirar la viga de imaginería de la parroquia del Salvador de Vejer de la Frontera (Cádiz) ante la construcción de un nuevo retablo mayor[17]. En la propia Sevilla está documentada la viga de imaginería para la parroquia de San Vicente que estaría concluida hacia 1558 salvo las tres figuras que rematarían el calvario. Parece que la ejecución de la parte escultórica de la viga correspondería a Roque de Balduque que murió sin haber dejado finalizada dicha tarea, pasándole su viuda a Juan de Giralte la terminación de esta. En el nuevo retablo barroco que se ejecutó en el XVII se incorpora la imagen del crucificado. En la actual provincia de Huelva se podrían destacar los calvarios de la iglesia de San Antonio Abad de Trigueros atribuido al círculo de Lorenzo Mercadante de Bretaña y el desparecido de la iglesia de la Asunción de Aracena[18].

En 1630 un sacerdote de la archidiócesis de Sevilla, don Gonzalo Padilla dice "era costumbre poner en lo alto de la iglesia, en medio de la nave una viga donde estuviese una Ymagen de crucifixo para que los fieles adorasen entrando en la iglesia"[19]. O el testimonio del visitador de la archidiócesis de Sevilla Francisco de Mesa en 1754 quien al referirse al cristo de la Viga de la colegiata de Jerez de la Frontera dice que recibía ese nombre por haber estado colocado sobre una viga en el arco de acceso a la capilla mayor "como aún hoy se conservan semejantes efigies en muchas iglesias antiguas del arzobispado"[20].

Una pista de la progresiva desaparición de estas vigas fue la disposición de introducir en el centro de los altares tabernáculos eucarísticos alentado en el concilio provincial de Toledo de 1583 y en el sínodo diocesano de Sevilla en 1586. A los fieles se les irá indicando a partir de entonces la necesidad de adorar a Cristo sacramentado presente en los retablos mayores o en las capillas sacramentales con los mismos gestos externos y si cabe con mayor devoción con que se venía

[13] La imaginería quedo a cargo de este escultor que cobro la suma de 13. 568 maravedíes DE LA VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban. El Crucificado de la Hermandad de la Amargura de Carmona: obra de Jorge Fernández Alemán (1521). *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 1993, no 5, p. 7-13. P.9. al propio Jorge Fernández se le atribuye el calvario de la iglesia de santa María de la Oliva en Lebrija que formó parte también de una viga de imaginería.

[14] ESCUREDO, Elena. La viga de imaginería en el siglo XVI: pervivencia y pérdida en la archidiócesis de Sevilla. En *Crux Triumphalis: calvarios y vigas de imaginería entre la Edad Media y el Concilio de Trento*. Universidad de León, 2023. p. 175-194.p.177.

[15] LAGUNA PAÚL, Teresa: El Cristo del Millón y las vigas de imaginería de la Catedral de Sevilla. En *Crux Triumphalis: calvarios y vigas de imaginería entre la Edad Media y el Concilio de Trento*. Universidad de León, 2023. p. 149-173. P 163.

[16] Pomar p. 55.

[17] ESCUREDO, Elena. La viga.183.

[18] INFANTE-LIMÓN, Enrique. Vigas de imaginería en el extremo occidental del Reino de Sevilla: los casos de las iglesias onubenses. En *Crux Triumphalis: calvarios y vigas de imaginería entre la Edad Media y el Concilio de Trento*. Universidad de León, 2023. p. 195-205.

[19] Pomar p. 56º

[20] Pomar 56.

venerando estas *crux triumphalis* en medio de las iglesias. Con lo que a partir del siglo XVII las vigas triunfales comienzan a ser desmontadas en un proceso que se extendería durante toda la Edad Moderna. Como comenta Pablo Pomar paradójicamente esta encendida devoción hacia esos crucifijos o calvarios pudiera haber acelerado también la definitiva descensión de los crucificados con lo que estaría más cerca de los fieles. Como narraba Gonzalo de Padilla nuevamente ante la imposibilidad de mantener con decencia estos crucifijos en su ubicación original "determinaron los fieles vajar dichas ymagnes y colocarlas en capillas decentes como oy estan"[21]

Volviendo a nuestra imagen, la devoción del Cristo de la Salud fue en aumento tras su traslado a la capilla sacramental, convirtiéndose en uno de los titulares de la citada corporación. Esta construyó una nueva capilla en el siglo XVIII y un retablo mayor datado entre 1770 y 1780 atribuido a Juan Guerrero en cuyo camarín se puso la sagrada imagen. En la década de los 20, se comprueba que la capilla es insuficiente para la hermandad y en 1723 se solicita una ampliación, aunque después se piensa en demoler la antigua capilla "para volver a levantar de fabrica mayor y hermosa"[22].

Descripción de la imagen

Como apuntan las autoras del libro del Santísimo Cristo de la Salud, "la imagen se erige como la mejor manera de estudiar los cánones clásicos y representar al hombre con sus proporciones perfectas en el siglo XVI, el concierto entre las diferentes partes del cuerpo humano que propugnaba en 1526 Diego de Sagredo[23]". La renovación de los modelos en España vendría tras la llegada de Berruguete y Becerra desde Italia, así como de las ilustraciones que se difundieron de la obra *Historia de la composición del cuerpo humano* (Roma 1556) del palentino Juan Valverde de Hamusco[24]. A pesar de estos cánones clásicos, el crucificado tiene algunos resabios bajomedievales expresados en unos miembros estilizados y alargados. la disposición del cabello y la inclinación de la cabeza que rompe la frontalidad de la imagen.

La cabeza se encuentra descolgada hacia el lado derecho y hacia abajo (Lám. 3). La cara tiene forma ovalada, con la boca entreabierta dejando ver la dentadura. Los parpados igualmente entreabiertos dejan ver el iris. que refleja perfectamente el patetismo del momento. La boca está muy perfilada con el surco nasolabial muy marcado. La barba no demasiado definida se estructura en forma bífida. Muy definitorio es el largo mechón de pelo que cae sobre su lado derecho ocultando la visión frontal de su hombro mientras que su lado izquierdo se encuentra despejado, permitiendo ver a oreja bajo la corona de espinas tallada en el bloque de la cabeza.

El tratamiento del torso muy alargado supone un avance respecto a los modelos goticistas y se pueden ver la marca de las costillas y el vientre ligeramente abultado. En el hueco de la axila se ve con claridad el arranque de los músculos del brazo especialmente el del coracobraquial[25].

El sudario o paño de pureza es escueto conforme va avanzado el Renacimiento, permitiendo ver la anatomía de la cadera. Los pequeños pliegues del paño se disponen en horizontal y se recogen en el lado izquierdo en una gran lazada. El sudario esta minuciosamente estofado imitando los paños hebreos según los modelos de su época (Lám. 4). Las piernas están dispuestas de forma casi paralela, cruzando la derecha sobre la izquierda[26].

---

[21] MORENO ARANA, Juan Antonio ."El manuscrito historia de Xerez de la Frontera de Miguel Díaz Carbajo (c. 1727). Estudio e importancia historiográfica" *Revista de Historia de Jerez,* Nº. 18, 2015, págs. 225-254. P.237

[22] Martin Ojeda p. 219.

[23] Martin Ojeda p.269.

[24] Marías, Fernando, el largo siglo XVI …p. 213.

[25] BAHIMA DIAZ, Carmen: "Salus infirmorum (XXIII) la advocación de la Salud en la escultura sacra andaluza: cristo de la salud -Écija" en *la Hornacina* 12 del 05 de 2020.

[26] BAHIMA DIAZ, Carmen: "Salus infirmorum (XXIII) la advocación de la Salud en la escultura sacra

Suponemos que el Cristo comienza a salir en procesión a partir de 1615 y la imagen es admirada de manera exenta, de modo que la cruz obtiene un mayor protagonismo. No sabemos si esta primera cruz seria de tipo arbóreo, pero en el siglo XVIII se le realizó una cruz barroca decorada en su reverso con cartelas alusivas a la Pasión, como el hallazgo de la cruz por Santa Elena y Cristo camino del Calvario. Esta cruz sufrió una rotura el sábado de Pasión del año 1998 en el traslado al paso, con lo que se tuvo que encargar una nueva cruz provisional réplica de la barroca que se ejecutó entre los años 2002 y 2006 al taller del "sobrino de Antonio Díaz" con cartelas de la Pasión en el reverso de la cruz.

La imagen llevó en algún momento corona de plata sobrepuesta encima de la tallada o tres azucenas en plata decorando la cabeza de los clavos, al igual que tiene el cristo de Confalón. Incluso en el XVIII se le llego a añadir sudario sobrepuesto. Durante el siglo XX se le han practicado varias intervenciones y al menos sabemos de una antes de 1943. El imaginero Luis Álvarez Duarte comentó en la restauración de 1985 que la talla había tenido dos intervenciones a lo largo del siglo XX calificándola de "poco ortodoxas" y otra antigua en el siglo XVIII pero "acertada"[27]. En dicha restauración Álvarez Duarte rellenó las lagunas de pérdidas y reintegró al óleo y sustituyó la lazada original por una pieza nueva, según él porque estaba "infectada de xilófagos". Aparte se sugirió al artista que "asimismo habrá de ser retocado el sudario y las falanges de ambas manos", ya que algún dedo se fracturó en la bajada de 1977 y no aparecía.

Estudio artístico y estilístico

La imagen del Cristo de la Salud se ha querido atribuir a alguno de los artistas de origen flamenco en el ámbito sevillano como Roque de Balduque o alguno de sus discípulos y fechable hacia 1560.

Hernández Díaz la fecha como obra de hacia 1550[28]. La obra ha sido atribuida al círculo de Balduque por comparación con otras imágenes como el de la Vera Cruz de Lebrija o el crucificado del altar mayor de la iglesia de Santa María la Coronada de Medina Sidonia[29] (Cádiz), ambas documentadas. Con esta atribución no estamos de acuerdo. Sin embargo, sí nos parece más acertada la conexión con los modelos cristíferos de Diego de Siloé. Algunas atribuciones más peregrinas fueron por ejemplo la que hacía Serrano Ortega a principios del siglo XX que decía " se venera la tradicional imagen del cristo de la Salud atribuida al maestro sevillano Pedro Roldan"[30] o la creencia de que su nieto, Pedro Duque Cornejo durante un viaje que realizó desde Sevilla a Córdoba (entre 1750 y 1757) restauró la sagrada imagen.[31].

La obra se podría situar un poco antes de la mitad del siglo XVI y por supuesto anterior a la corriente renacentista florentina que traerá a Sevilla Juan Bautista Vázquez "el viejo". En la provincia se pueden encontrar obras similares, como el crucificado de la parroquia de Nuestra señora de la Antigua de Almensilla (Sevilla) (Lám. 5) conocido como cristo de las Penas que parece haber salido del mismo obrador[32].

---

andaluza: cristo de la salud -Écija" en *la Hornacina* 12 del 05 de 2020.

[27] Martin Ojeda p.274.

[28] JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, ANTONIO SANCHO CORBACHO y FRANCISCO COLLANTES DE TERÁN:" Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla". Tomo III, 1951, p.145.

[29] PUYA LUCENA, Juan Luis. "Una reflexión en torno a la imagen del Cristo de la Salud de Écija". Pasión y Juventud, n. 3, 2022, pp. 25-29. p.27

[30] Martin Ojeda…..p. 273.

[31] GARCÍA LUQUE, Manuel: "Pedro Duque Cornejo si es cierto que trabajó para hermandades de la ciudad…poner a García Luque Pedro Duque Cornejo y la renovación del patrimonio escultórico de la hermandad de Nuestra Señora de la Soledad de Écija" Actas de las XVI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: «450 aniversario de la erección canónica de la Hermandad de la Soledad de Écija» / coord. por Antonio Martín Pradas, 2024, págs. 115-134

[32] En la restauración efectuada al crucificado por el IAPH en 2012 se vio que estaba hecha en madera de álamo. El torso y las extremidades inferiores de la escultura incluido el sudario se tallaron en un mismo

Se puso igualmente en relación con otras obras como el crucificado de la iglesia del monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla) atribuido por el profesor Emilio Gómez Piñol al mítico Jerónimo Quijano al que se le atribuye también el famoso cristo de San Agustín de Granada (Lám. 6), aunque en colaboración con Jacobo Florentino. El propio Gómez Piñol la puso en relación con Jorge Fernández Alemán con la similitud que veía con el Crucificado grande de la capilla de San Pablo de la catedral de Sevilla y con otro Crucificado canario no identificado.

Habría que plantearse el estudio de obras de pintores y escultores como Alonso de Berruguete o a la obra de Juan de Valmaseda en Castilla que tiene claras similitudes a nuestro crucificado.

Estos cristos tan magros de cuerpo tienen seguramente su origen en la tradición flamenca o germánica. Pleguezuelo afirma que la influencia marcadamente francesa de los crucificados del siglo XIV se ve paulatinamente sustituida a lo largo del siglo XV por la borgoñona, ya que la influencia puramente italiana no hará su aparición en la península hasta bien entrado el siglo XVI[33]

Un dibujo de Alonso Berruguete comprado recientemente por el Museo del Prado[34] (Lám. 7) conecta con esta estética de los crucificados de origen centroeuropeo. Está realizado a sanguina y posee unas dimensiones de 33 x 23 cm. Recuerda a otro conservado en los Uffizi de Florencia que fue correctamente atribuido a Berruguete por Angulo y Pérez Sánchez en 1972. Este dibujo del Cristo puede tener su precedente en uno de Hugo van Der Goes realizado hacia 1480 en las colecciones reales de Reino Unido.

En la capital hispalense hay también una serie de precedentes que se pueden estudiar, como el Cristo de la Vera Cruz de la hermandad homónima (Lám. 8). Como recuerda Roda Peña su ejecución debe situarse en los primeros años del siglo XVI, incluso podría situarse finales del XV[35]. Responde a un modelo tardogótico, cuya anatomía queda caracterizada por la presencia de unos miembros enjutos o el escueto paño de pureza que se ciñe a las caderas sin mostrar aberturas laterales, anudándose en el costado izquierdo para formar una lazada de ritmo curvilíneo; anticipando una tipología propiamente renacentista.

Otros crucificados similares que se hallan en la provincia es por ejemplo el cristo de Confalón de la parroquia de la Magdalena de Sevilla atribuido al escultor francés Nicolás de León (Lám. 9), activo en la ciudad hispalense entre 1524 y 1547, que cuenta en su producción con dos tallas de Cristo muerto. Esta imagen situada en la capilla bautismal de la Iglesia de la Magdalena de Sevilla es una obra temprana atribuida por el profesor Hernández Díaz, fijándose su fecha en 1536. Es una obra un tanto rígida, herencia de los modelos alemanes y borgoñeses y cabe destacar la expresión dramática del rostro y el pelo en grandes mechones contundentes, como el que porta el crucificado de la Salud[36]. En Écija, se le encomienda la realización de un calvario que rematase el retablo sacramental de la parroquia de Santiago, trabajando en él entre 1539 y 1542 y recibiendo la cantidad de 882 reales[37.]

Incluso para las Indias se envía la imagen de la Sangre de Cristo, conocida también como «Cristo de Pedrarias», actualmente en la Catedral de León. (Nicaragua) (Lám. 10) que tuvo que

bloque mientras que la cabeza y brazos (como es normal en crucificados) están tallados por separado y ensamblados posteriormente al tronco. En dicha intervención se estimó la talla como de la primera mitad del siglo XVI.

[33] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. Crucificados sevillanos del círculo de Pedro Millán. *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística, 64 (196), 75-83*, 1981. P, 76.

[34] "El Prado adquiere su primer dibujo de Alonso Berruguete" en *Ars magazine* 10/01/2023

[35] RODA PEÑA, José. Crucificados escultóricos sevillanos entre el Renacimiento y el primer naturalismo barroco. *En torno al Réquiem de Tomás Luis de Victoria: ensayos sobre arte, música y pensamiento, 51-68*, 2015.p.53.

[36] PUYA LUCENA, Juan Luis. "Una reflexión en torno a la imagen del Cristo de la Salud de Écija". Pasión y Juventud, n. 3, 2022, pp. 25-29.

[37] GARCÍA LEÓN, Gerardo "El retablo sacramental de la parroquia de Santiago de Écija". *Laboratorio de arte, 28, 77-102.*, 2016 p.83.

salir de algún taller sevillano al igual que la imagen del Santo Cristo de los Reyes que se venera en la actual catedral de Guatemala y que como tantas imágenes en Hispanoamérica tiene la devota leyenda que fue donado por el Emperador Carlos V para la catedral de Santiago. Por último, decir que Juan Bautista Vázquez "el viejo" introdujo en Sevilla un modelo definido que clausuró el canon huesudo de los realistas flamencos[38].

De manera acertada se ha querido relacionar el cristo con la obra de Antón Vázquez[39] por su supuesta relación con el crucificado homónimo de Arcos de la Frontera del convento de San Juan de Dios de Arcos de la Frontera (Cádiz) del año 1545.[40] (Lám. 11). Esta sería una obra posterior y que no esta tan anclada en esos resabios tardogótico claros en el sevillano, que por ejemplo se remarcan en el descolgamiento del cuerpo que hace que no esté recto conforme al palo vertical (stipes) de la cruz. Como comenta Rafael Fernández[41] hay muchas similitudes quizás lo más llamativo es la similitud de la cabeza y su forma oval y la apariencia de los elementos que la componen, los ojos saltones e inclinados, la boca o la barba rizada y lampiña en el surco nasolabial, el torso y la posición de las falanges de ambas manos. Otro elemento de compatibilidad formal que presentan ambas imágenes son la disposición del sudario: el drapeado y el anudado que tienen ambas son muy similares.

Antón Vázquez, trabajó en la primera mitad del S. XVI y cuya biografía y catálogo quedan por descubrir, su única obra documentada es el Cristo de la Vera-Cruz mencionado.

[38] LUQUE TERUEL, Andrés Sobre las relaciones establecidas entre la pura visualidad, la iconografía y la información iconológica de los crucificados del siglo XVI (de Miguel Ángel y Grünewald a Vázquez el Viejo). *Isidorianum*, 2005, vol. 14, no 27, p. 157-176.p.172.

[39] ROMANO LUCEÑO, Manuel ; "En torno a los orígenes de la Hermandad de la Santa Vera Cruz de Arcos y su Santísimo Cristo" en *Viva arcos* viernes, 19 de marzo de 2021. p. 16. Miguel Mancheño y Olivares, en su libro *Curiosidades y Antiguallas*, en la página 322, en una nota en el parágrafo 103, expresa: "En 21 de enero de 1546 se hizo en Sevilla al Santo Cristo de la Veracruz que se venera en este Convento Hospital por el Artífice Antón Vázquez, que hizo también el Retablo de la Parroquia de San Pedro"(1538-1547). Y en la página 450, del mismo libro, parágrafo 165, escribe "En 25 de Enero de 1545 se hizo en Sevilla el Cristo de la Veracruz, que se venera en el Convento (de San Juan de Dios) Hospital, por el artífice Antón Vázquez,… se hallará su escritura de contrato en el oficio que ejerce este año 1775. 5 D. Francisco Medina de la Banda, Escribano que fue. Puso esta nota el Padre Francisco Pernell, Prior (Libro de Cuentas de Censos del Hospital de San Juan de Dios)". Hay un Antón Vázquez en un documento Antón Vázquez, hijo de Pedro Macías y de Beatriz Sánchez, natural de Villanueva de Barcarrota. A Santo Domingo 1534-06-05 AGI CONTRATACION,5536,L.2,F.206(3). Hay otro Proceso criminal de Antón Vázquez, familiar del santo oficio, vecino de la Higuera, a instancia de Francisco Pérez Casillas, vecino de Fregenal de la Sierra, por agresión.

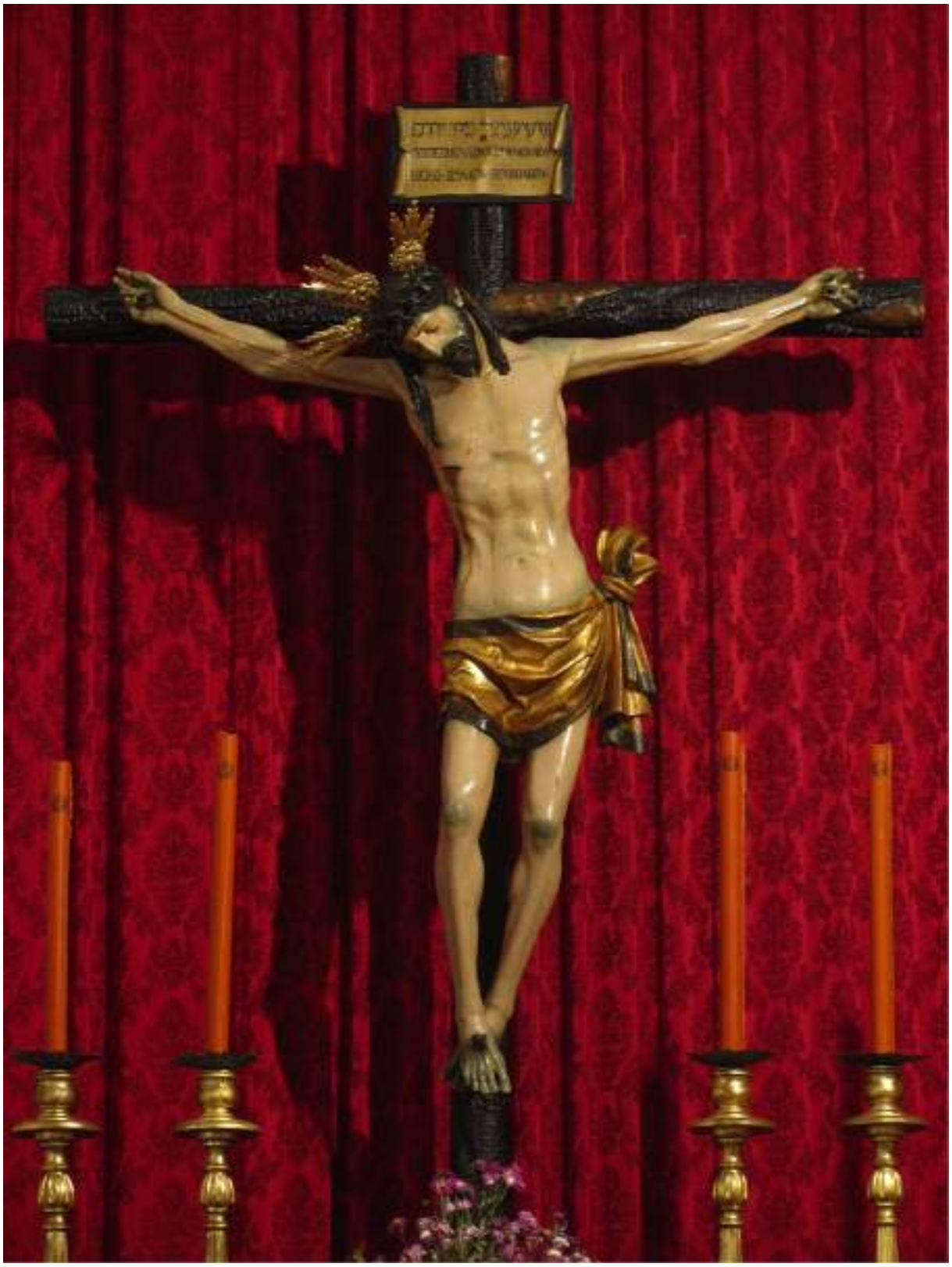
[40] Otra obra que tiene alguna similitud y en la provincia de Cadiz es el cristo del Consuelo de la iglesia de San Francisco de Asís de Tarifa aunque también tiene influencias de la obra de Roque de Balduque.

[41] FERNÁNDEZ RAMOS, Rafael (2021): La Imagen de Cristo: Procesos y modos de hacer en el estudio de la escultura sacra en Écija. Sevilla: Diputación de Sevilla. Pp. 39-44.

Figuras



Lám. 1: Cristo de San Gil con las imágenes de la dolorosa y el san Juan.



Lám. 2: Cristo de la Amargura, Jorge Fernández Alemán, iglesia de San Felipe de Carmona, 1521.



Lám. 3: Viga de imaginería, convento de Santa Clara, Tordesillas (Valladolid).



Lám. 4: Cristo de San Gil, detalle de la cabeza.



Lám. 5: Cristo de San Gil, detalle del sudario o paño de pureza.



Lám. 6: Cristo de las Penas, autor anónimo, mediados siglo XVI, iglesia de Nuestra Señora de la Antigua, Almensilla (Sevilla).



Lám. 7: (arriba) Cristo de San Agustín, atribución a Jacobo Florentino. Convento del Santo Ángel Custodio, Granada.



Lám. 8: Cristo en la cruz, atribuido a Alonso Berruguete Mediados del siglo XVI. Museo Nacional del Prado.



Lám. 9: Cristo de la Vera Cruz (Sevilla).© José Javier Comas Rodríguez.



Lám.10: Cristo de Confalón, parroquia de la Magdalena de Sevilla, atrib. a Nicolás de León.



Lám.11 Imagen de la Sangre de Cristo, conocida también como «Cristo de Pedrarias», Catedral de León. Nicaragua.



Lám. 12: Cristo de la Vera-Cruz, convento de San Juan de Dios, Arcos de la Frontera (Cádiz) 1545. Antón Vázquez.


ASOCIACIÓN
AMIGOS DE
ÉCIJA



Asociación Amigos de Écija

ÉCIJA AYUNTAMIENTO

Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Deporte
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Diputación Sevilla

Universidad Pablo de Olavide Sevilla

EnredARS

ubiCARS