

La iglesia de Santa Bárbara, Ignacio Tomás y la introducción de los preceptos academicistas en la arquitectura sacra astigitana

THE CHURCH OF SANTA BÁRBARA, IGNACIO TOMÁS AND THE INTRODUCTION OF THE ACADEMIC PRECEPTS IN THE SACRAL ARCHITECTURE OF ÉCIJA*



JESÚS MARÍA RUIZ CARRASCO

Universidad de Córdoba

RECIBIDO: 16-06-17 / ACEPTADO: 04-07-17

RESUMEN: El proyecto concebido en 1790 por el arquitecto Ignacio Tomás para la construcción de la iglesia de Santa Bárbara de Écija representa el primer hito academicista de esta población. Examinado y autorizado por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el mencionado plan propició la introducción de los preceptos arquitectónicos impulsados por dicha institución en la ciudad astigitana, caracterizada hasta la fecha por la exuberancia barroca de sus edificios. Tras un análisis previo de las circunstancias que rodearon la aprobación de la propuesta ideada por Ignacio Tomás, este artículo se centra en el estudio del informe y de los diseños que conformaban dicho proyecto, del que deriva en gran medida la apariencia actual de la iglesia de Santa Bárbara de Écija.

PALABRAS CLAVE: Ignacio Tomás, Écija, iglesia de Santa Bárbara, Comisión de Arquitectura, academicismo.

ABSTRACT: The project conceived in 1790 by the architect Ignacio Tomás for the construction of the church of Santa Bárbara of Écija represents the first academic landmark of this population. Examined and authorized by the Commission of Architecture of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, the plan propitiated the introduction of the architectural precepts promoted by that institution in the city of Écija, characterized to date by the baroque exuberance of its buildings. After a previous analysis of the circumstances surrounding the approval of the idea devised by Ignacio Tomás, this article focuses on the study of the report and the designs that conformed this project, which derives to a large extent the current appearance of the church of Santa Bárbara of Écija.

KEY WORDS: Ignacio Tomás, Écija, church of Santa Bárbara, Commission of Architecture, academicism.

(*) Este artículo forma parte de los resultados obtenidos en el marco del proyecto de doctorado financiado con una ayuda FPU por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Referencia: FPU 15/02359), con el título «Cultura artística y Arquitectura de la Ilustración en el Reino de Córdoba: el obispo Caballero y Góngora, el arquitecto Ignacio Tomás Camero, la escuela de dibujo y la recepción de los modelos artísticos académicos» y dirigido por Roberto González Ramos.

Esclarecida por sus distinguidas torres¹ y sobresalientes monumentos, la ciudad de Écija alberga uno de los conjuntos arquitectónicos más notables de cuantos se hallan en el territorio que constituía el antiguo Reino de Sevilla. Favorecida por un significativo esplendor económico y cultural, la población astigitana destacó como centro de creación artística durante el siglo XVIII. Un periodo marcado por la promoción de exuberantes obras profusamente decoradas que han determinado la percepción de Écija como ciudad barroca. Sin embargo, la promulgación de los Reales Decretos de 1777² y la fundación de la Comisión de Arquitectura en 1786³ resultaron decisivas para impulsar la labor introductoria de los ideales academicistas en la arquitectura oficial de las poblaciones andaluzas. Una actividad reguladora que se concentró en municipios como Écija, donde la opulencia ornamental y el arraigo de los gremios –tan denunciados por los académicos–⁴ condicionaron en gran medida la estética de los edificios hasta la instauración de los mencionados dictámenes.⁵ Por todo ello y por la necesidad de sustituir ciertos edificios gravemente deteriorados a consecuencia del terremoto de Lisboa de 1755, la localidad astigitana se erigió como centro de nuevas e importantes edificaciones aprobadas por la Academia durante la última década del si-

1. Sobre las mismas véase VALSECA CASTILLO, Ana. *De las torres parroquiales de Écija en el siglo XVIII. Arte Hispalense* 68. Sevilla: Diputación, 1996.
2. Decretos firmados el 23 de noviembre como consecuencia de una súplica dirigida al Rey el 23 de agosto, recogida en su totalidad en la Junta particular del 10 de agosto de 1777 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo de la Real academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ARABASF). Libros de actas de las sesiones particulares y de gobierno. Libro 3-123, fol. 78v-86r. Por otro lado, el contenido y el proceso de tramitación de los Reales Decretos puede consultarse en ESCOLANO DE ARRIETA, Pedro. *Práctica del Consejo Real en el despacho de los negocios consultivos, instructivos y contenciosos: con distinción de los que pertenecen al consejo pleno, ó a cada sala particular: y las fórmulas de las cédulas, provisiones y certificaciones respectivas*. Madrid: Imprenta de la viuda e hijo de Marín, 1796, vol. 2, pp. 19-24. Destaca igualmente las notables aportaciones sobre los antecedentes de la medida y las causas de su promulgación contenidas en GARCÍA MELERO, Jose Enrique. «Orígenes del control de los proyectos de obras públicas por la Academia de San Fernando (1777-1768)». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 1998, t. 11, pp. 342-287.
3. Mediante una Real Cédula firmada en el Palacio del Pardo en la fecha indicada y recogida en la Junta ordinaria de la Academia del 2 de abril de 1786. ARABASF. Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. Libro 85-3, ff. 7r11-r.
4. Después de la instauración de las mismas la Academia siguió denunciando su incumplimiento por parte de los gremios y los maestros astigitanos. En este sentido conviene leer a Antonio Ponz, quien además estimaba desafortunada la aparición en los edificios del «extravagante en el estilo churrigueriano» en la ciudad. Al respecto cito: «En la Parroquia de Santa María, que se está acabando de reedificar, no se verifican ciertamente cumplidas las órdenes. (...) En frente de la puerta hay un promontorio de piedra tan descabellado en la invención, que por mas que se mire no es fácil de acertar á qué género de arquitectura puede pertenecer, si no es que sea á la más extravagante en el sentido churrigueriano. (...) La iglesia de la parroquia de Santa Cruz, que se está construyendo, lleva todavía peor camino, si ahora que está á medio hacer no procuran enmendar errores muy clásicos que todos advierten». PONZ, Antonio. *Viage de España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1791, tomo XVII, pp. 160.161.
5. Sobre la arquitectura del barroco en Écija hasta la irrupción de las formas academicistas véase MORALES, Alfredo J. «La Arquitectura en Écija durante los siglos del Barroco» en GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel (Coord.). *Écija Barroca*. Écija: Ayuntamiento, 2011, pp. 33-75.

glo XVIII.⁶ Construcciones entre las que destaca la iglesia de Santa Bárbara, paradigma de la plasmación de los ideales academicistas en la arquitectura sacra andaluza.

Como consecuencia de la importancia del edificio que nos ocupa y de su significación como primer proyecto academicista de la ciudad de Écija, el presente estudio se centrará en el desarrollo de las circunstancias que condicionaron su ejecución y en las características del mismo. Si bien los diseños de la obra fueron publicados por Gerardo García León en la publicación denominada «Planos de Ignacio Tomás para la iglesia de Santa Bárbara de Écija» contenida en la edición nº 3 de la revista *Laboratorio de Arte*, gran parte de la significación del proyecto y los detalles del mismo quedaban aún por esclarecer. De tal modo que, teniendo en cuenta los datos comprendidos en las contribuciones publicadas hasta la fecha, se pretende aportar una serie de datos inéditos sobre la planificación de la iglesia de Santa Bárbara, el papel del académico de mérito Ignacio Tomás⁷ y la censura ejercida por la Real Academia de San Fernando. Una conjunción de factores que, unidos a las vicisitudes acaecidas durante el transcurso de su construcción, han configurado la fisonomía de la citada iglesia, cuyo proyecto significó el punto de partida para la renovación arquitectónica de Écija.

Situada en el lado sureste de la plaza mayor y titular de la collación del mismo nombre, la ecijana iglesia de Santa Bárbara fue uno de los cuatro templos originales que Alfonso X estableció en la repartición de la ciudad en 1263.⁸ Un edificio que en su concepción original respondía seguramente al modelo de iglesia medieval de los siglos XIII y XIV, realizada con materiales nuevos y elementos de acarreo tomados

6. No obstante, gran parte de los elementos decorativos empleados durante el último tercio del siglo XVIII en las construcciones astigitanas destacaban por su profusión barroquizante. FERNÁNDEZ MARTÍN, María Mercedes. «Fiestas en Écija por la proclamación de Carlos IV». *Laboratorio de Arte*, 1998, nº 11, p. 602.
7. Sobre la labor de Ignacio Tomás en Écija y Córdoba respectivamente véase SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1952, pp. 261-263; VALVERDE MADRID, José. *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba: Caja de ahorros y Monte de Piedad de Córdoba, 1974, pp. 296-300. Asimismo, su papel como académico ha sido reseñado en SAMBRICIO, Carlos. «Datos sobre los discípulos y seguidores de D. Ventura Rodríguez», en *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1985, pp. 261-267; SAMBRICIO, Carlos. *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1986, pp. 423-430. Por último, y teniendo en cuenta las diferentes publicaciones que han mencionado a Ignacio Tomás sin tratar abiertamente su figura, cabe destacar las recientes aportaciones de SERRA MASDEU, Anna Isabel. «La biblioteca del arquitecto y académico Ignasi Tomàs Fabregat (c. 1744-1812)», *Cuadernos de Arte Universidad de Granada*, 2014, nº 45, pp. 129-141; RUIZ CARRASCO, Jesús María. «El académico de mérito Ignacio Tomás Camero como ejemplo de la formación de los arquitectos en el seno de la Real Academia de San Fernando y la difusión de los nuevos ideales artísticos en las provincias de la Corona española», *Ars & Renovatio*, 2016, nº 4, pp. 99-120.
8. HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Imprenta provincial hispalense, 1955, tomo IV, p. 149.

de las importantes construcciones romanas que precedieron a este templo cristiano.⁹ Si bien la iglesia fue sometida posteriormente a escasas reformas estructurales, cabe reseñar que en 1782 se concluyó la nueva capilla sacramental de la misma,¹⁰ edificada a partir de un proyecto ideado por Antonio Figueroa. No obstante, y debido en gran medida a los desperfectos causados por el terremoto de Lisboa, el estado de conservación de la iglesia fue en progresivo deterioro durante la segunda mitad del siglo XVIII. Dicho menoscabo fue apreciado por los responsables de la fábrica parroquial, quienes enviaron un escrito al arzobispado de Sevilla con fin de advertir sobre el deplorable estado de las cubiertas de la iglesia el 19 de enero de 1787.¹¹ Como respuesta al citado escrito fue mandado a examinar el estado de las cubiertas al mencionado Figueroa, quien elaboró un proyecto que fue aprobado y llevado a cabo con la mayor brevedad. Fue durante el transcurso de las obras de reparación cuando se hallaron problemas en la iglesia que plantearon la necesidad de examinarlo nuevamente por parte de Figueroa, quien elaboró un nuevo proyecto constructivo para renovar completamente el edificio.¹²

No obstante, el emprendimiento del citado plan fue paralizado con motivo de una comunicación enviada en 1788 por el conde de Floridablanca al Arzobispado hispalense en la que se instaba a paralizar aquellas obras de la Archidiócesis «dirigidas por meros maestros albañiles incapaces de ello y contra lo que tantas veces ha prevenido su majestad».¹³ Esta situación se vio acrecentada cuando Floridablanca remitió otra epístola al Arzobispado de Sevilla en marzo de 1789 por la que se obligaba a paralizar las obras de las iglesias de San Juan y Santa Bárbara de Écija hasta la aprobación de sus respectivos proyectos por parte de la Real Academia de San Fernando.¹⁴ Por consiguiente, Figueroa envió los diseños que había ideado para la iglesia de Santa Bárbara

9. Sobre los restos romanos y las excavaciones llevadas a cabo en las inmediaciones de la iglesia de Santa Bárbara véase ROMO SALAS, Ana. «Las termas del foro de la colonia Firma Astigi (Écija, Sevilla)». *Rómula*, 2002, n.º 1, pp. 151-174.

10. Cuya cúpula se encuentra decorada con exuberantes yeserías concebidas por Antonio Caballero. Siendo éstas las únicas que han permanecido en el edificio tras la inspección efectuada en 1794 por el arquitecto José Echamorro. MORALES, Alfredo J. *La piel de la arquitectura: yeserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII*. Sevilla: Diputación, 2010, p. 89.

11. GARCÍA LEÓN, Gerardo. «Planos de Ignacio Tomás para la iglesia de Santa Bárbara de Écija». *Laboratorio de Arte*, 1990, n.º 3, pp. 170-171.

12. Las obras de reparación comenzaron en septiembre de 1787, así como el 23 de mayo de 1788 se otorgó la licencia pertinente para llevar a cabo la nueva iglesia. HIGUERA MELÉNDEZ, Jose Manuel. «Las intervenciones en Écija del maestro mayor Antonio de Figueroa (1733-1793): una obligada puesta al día». *Isidorianum*, 2016, vol. 25, n.º 49, pp. 123-125;

13. FERNÁNDEZ MARTÍN, María Mercedes. «Consideraciones sobre la aparición del retablo neoclásico en Écija» en *Actas del V congreso de historia Écija en la edad contemporánea*. Écija: Ayuntamiento, 2000, p. 67. Razón por la cual se suspendieron momentáneamente las obras de las iglesias parroquiales de Santa Cruz, Santa Bárbara, San Juan y Santa María de la ciudad. Véase MARTÍN OJEDA, Marina; GARCÍA LEÓN, Gerardo. *La Virgen del Valle*. Écija: Gráficas Sol, 1995, p. 162.

14. NOGALES MÁRQUEZ, Carlos Francisco. *El arquitecto Antonio Matías de Figueroa*. Tesis doctoral inédita. Sevilla: Universidad, 2015, p. 624.

a la citada institución académica, que los rechazó en la junta de la Comisión de Arquitectura celebrada el 30 de marzo de 1790 argumentando que eran «malos por falta de disposición, buena forma y armonía».¹⁵ Este veredicto fue remitido al Arzobispado de Sevilla en una carta firmada por el secretario de la Real Academia –Antonio Ponz– el 10 de abril, exponiendo las razones por las que fue rechazado el proyecto de Figueroa. Ponz aseguraba en su carta que no hallaba los dibujos de Figueroa en estado de aprobación, alegando su falta de adecuación formal y económica. Concretamente, Ponz destacó el exceso de resaltos del proyecto, así como la «ridiculez» de querer ahorrar costes por medio de la exclusión de basas a lo largo del templo, pues estimaba que el orden corintio que conformaría la iglesia era el «mas rico y costoso de la Arquitectura».¹⁶ El rechazo de estos dibujos propició que la Comisión de Arquitectura dictara en la citada junta del 30 de marzo sobre la conveniencia de que el académico de mérito Ignacio Tomás pasase desde Córdoba a formar un nuevo proyecto para la iglesia de Santa Bárbara.¹⁷

Como se ha podido comprobar, una de las funciones principales de la Comisión de Arquitectura consistía en recomendar a determinados arquitectos de su confianza para llevar a cabo aquellos proyectos cuyos diseños inicialmente presentados fueran rechazados por el citado organismo. No obstante, la recomendación de Ignacio Tomás como responsable del proyecto que nos ocupa se fundamenta en una serie de motivos concretos que no responden únicamente a su condición como arquitecto académico. Tomás, nacido entre 1744 y 1746 en la ciudad de Cervera, ingresó en la Real Academia de San Fernando como alumno de la sección de Arquitectura en 1767,¹⁸ disciplina por

15. Además de ello, los académicos atisbaron que sus dibujos se encontraban «sin alzado exterior ni valoración de corte». Todo ello aparecido en la citada Junta del 30 de marzo de 1790. ARABASF. Libros de actas de las sesiones celebradas por la Comisión/Sección de Arquitectura. Libro 139-3, fol. 139v.

16. Antonio Ponz continua con la crítica a los dibujos de Figueroa centrándose en la calidad e intención de los mismos, argumentando lo que sigue: «No se ha parado la Junta en que previene el papel de advertencias sobre la delicadez de líneas y sombras que, como advierte solo es para jóvenes y no para pulsos torpes. La Academia no desprecia éstas circunstancias cuando el dibujo es bueno, pero a lo que atiende es a la inteligencia y propiedad del dibujante; y del mismo modo que aprueba las cosas sutiles y buenas, aunque sus líneas sean gruesas o torpes, reprueba también los de mala forma o adorno superfluo, aunque el dibujo sea sumamente delicado y primoroso». Archivo General del Arzobispado de Sevilla (en adelante AGAS). Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 114r-114v.

17. ARABASF. Libros de actas de las sesiones celebradas por la Comisión/Sección de Arquitectura. Libro 139-3, fol. 139v.

18. Sobre la fecha de su nacimiento cabe aclarar que diferentes publicaciones al respecto han argumentado que en 1769 tenía 25 años, a razón de lo descrito en *Distribución de los premios concedidos por el rey N.S. a los discípulos de las nobles artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta General de 12 de Julio de 1769*, Madrid: Imprenta de la viuda de Eliseo Sánchez, 1769, p. 33. Sin embargo, se ha constatado que en la documentación existente en la Real Academia referente a la matriculación de los alumnos, figura que el día de su ingreso en el organismo (31 de marzo de 1767) contaba con 21 años. A esto añadimos que en dicho documento aparece nombrado como «Ignacio Tomás Camero». ARABASF. Libros de matrícula de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Libro 3-300, fol. 57r. Igualmente, y en contraposición a lo indicado en el libro de matrícula de la citada Academia, también se ha hecho referencia a este arquitecto con el nombre completo de «Ignacio Tomás Fabregat»; lo cual

la cual se le distinguió como «Académico de Mérito» en 1774.¹⁹ Fue a partir de la concesión de dicha prerrogativa cuando Tomás comenzó a desarrollar su actividad como académico destacado. Primero como colaborador de Ventura Rodríguez, Antonio Plo o Francisco Sabatini;²⁰ a partir de 1780 como arquitecto del Infante Don Luis;²¹ como sustituto de Juan de Villanueva en la clase de Geometría de la Academia;²² como miembro de la Comisión de Arquitectura en varias de sus juntas²³ y como arquitecto a lo largo y ancho del territorio nacional. Los méritos reunidos hasta la fecha y la confianza de la Academia propiciaron que en febrero de 1790 Tomás se trasladara a Córdoba²⁴ para ocupar el puesto de director de Arquitectura de la Escuela de Dibujo promovida por el obispo Antonio Caballero y Góngora,²⁵ quien tomó posesión de su cargo el 19 de diciembre 1789.²⁶ Dicho nombramiento, que determinó el establecimiento permanente del arquitecto catalán en Córdoba,²⁷ significó también su designación como maestro mayor de obras del Obispado de la diócesis cordobesa²⁸ y, un año más tarde, como

coincide con lo expuesto en una escritura del 17 de julio de 1790 en la que se menciona a Ignacio Tomás como «hijo legítimo de Domingo Tomás y de doña Josefa Fabregat». Archivo histórico provincial de Córdoba (en adelante AHPC). Protocolos notariales. Libro 14418, fol. 1054r-1055v.

19. Como se refleja en GARCÍA SEPÚLVEDA, M^a Pilar; NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza. *Relación de miembros pertenecientes a la Real Academia de San Fernando (1752-1983, 1984-2006)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, p. 415. No obstante los detalles de su nombramiento se especifican en las Actas de la Junta ordinaria del 6 de marzo de 1774: «El señor Conde presentó los diseños de un Panteón magníficamente adornado por invención y ejecución de D. Ignacio Tomás (...) los profesores hallaron en ellos un mérito mui singular recomendaron mucho la aplicación aprovechamiento y buenas calidades del suplicante, y el Señor Conde lo propuso para Académico de mérito en la Arquitectura. Se votó como manda el estatuto, y de veinte y un vocales, que había entonces, pues ya el señor Duque de Osuna se había retirado, veinte estuvieron a favor, y uno en contra; por lo que quedó promovido como académico de mérito». ARABASF. Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. Libro 3-83, fol. 257v-258r.
20. SAMBRICIO, Carlos. 1986, ob. cit., p. 423.
21. SAMBRICIO, Carlos. 1985, ob. cit., p. 262.
22. MOLEÓN GAVILANES, Pedro. *La Arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*. Madrid: Colegio oficial de Arquitectos, 1988, p. 139.
23. Como en el caso de las juntas del 10 de agosto y el 9 de noviembre de 1786, así como la del 15 de enero de 1790. ARABASF. Libros de actas de las sesiones celebradas por la Comisión/Sección de Arquitectura. Libro 139-3, fol. 40r, 45r. y 134r.
24. *Ibidem*, fol. 136r.
25. La Escuela de Dibujo de Córdoba ha sido objeto de estudio en ARANDA DONCEL, Juan. «Un proyecto ilustrado en la Córdoba del siglo XVIII: la escuela de Bellas Artes del obispo Caballero y Góngora», *Apotheca*, 1986, n^o 6, pp. 33-49.
26. Archivo de la Catedral de Córdoba (en adelante ACC). Actas Capitulares. Libro 92, s/f.
27. Nos consta un documento de arrendamiento de una vivienda propiedad de Joaquín M. Fernández de Córdoba y de Hoces (Marqués de la Puebla de los Infantes) a Ignacio Tomás en la plaza de las Bulas o de los Armentas por tiempo de un año. Un documento datado el 17 de julio de 1790, en el que también se advierte que ya por aquel entonces el arquitecto de Cervera era vecino de la collación de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad, a la que también pertenecía la vivienda arrendada en la mencionada fecha. AHPC. Protocolos notariales. Libro 14417, fol. 999r-999v.
28. RIVAS CARMONA, Jesús. «Notas para el Neoclásico cordobés», *Imafronte*, 1986, n^o 2, pp. 45-48.

maestro mayor de obras de la Catedral de dicha ciudad.²⁹ El asentamiento estable de Tomás permitió a la Real Academia de San Fernando disponer de un arquitecto de su confianza en el Reino de Córdoba, cuyos límites distaban mínimamente de la ciudad de Écija. Teniendo en cuenta la trayectoria de Tomás, la importancia del proyecto y la cercanía entre Córdoba y Écija, se comprende por qué la Comisión recomendó concretamente al arquitecto de Cervera para planificar la nueva iglesia de Santa Bárbara. A lo que añadimos la voluntad de los comisionados por evitar la intervención en la obra de los maestros alarifes y arquitectos sevillanos, que no contaban con la aprobación de la Academia.³⁰ Un acontecimiento que señala el inicio del proceso introductorio de los preceptos academicistas en la arquitectura ecijana.

Tras la intervención de la Academia, el 19 de mayo de 1790 el Arzobispado de Sevilla encargó la ejecución de nueva planta y diseños de la iglesia de Santa Bárbara a Tomás, quien no entregó los mismos hasta el 28 de octubre de dicho año.³¹ La lentitud en la ideación del proyecto de Tomás chocó directamente con las necesidades de los responsables parroquiales, que esperaban comenzar la obra con la mayor celeridad. Éste fue el motivo por el que Jose María Arroyo, mayordomo de la fábrica de Santa Bárbara, pidió a la Academia que diera los dibujos del arquitecto por aprobados sin inspeccionarlos, a fin de excusar los perjuicios y atrasos de enviarlos a Madrid.³² Arroyo, que interpretaba que Tomás había sido nombrado por la Academia, entendía que el proceso burocrático impuesto por la Comisión de Arquitectura estaba demorando el inicio de las obras de Santa Bárbara en exceso. La respuesta de los miembros de la Comisión ante la demanda fue negativa. La junta consideraba que dicha solicitud podía suponer un precedente para otras peticiones que, «contra el decoro del cuerpo», pretendieran acelerar el procedimiento de examen de los proyectos y así incurrir en deliberadas irregularidades.³³ Este caso ejemplifica la tardanza en el examen y en la

29. ACC. Cuentas de Fábrica. Libro 4042, s/f.

30. Del mismo modo que los arquitectos sevillanos no permitieron a los académicos intervenir en los proyectos constructivos de la ciudad de Sevilla. Ni siquiera en aquellas obras examinadas y aprobadas por la Comisión de Arquitectura. Este es el caso de la iglesia de San Ildefonso de la capital hispalense, en la que la intervención del arquitecto sevillano José Echamorro implicó que fuera concebida bajo unos preceptos estéticos dispares a los promovidos por la Academia madrileña a pesar de ser diseñada inicialmente por uno de sus miembros. Sobre la intervención de los académicos en la Arquitectura sevillana de finales del siglo XVIII, la lucha contra los gremios y los conflictos con los maestros alarifes sevillanos véase OLLERO LOBATO, Francisco. *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. Sevilla: Obra Social Caja San Fernando, 2004, pp. 31-47, 181-201.

31. Correspondiente a las fechas de encargo y entrega de los diseños realizados por Ignacio Tomás para la reedificación de la iglesia de Santa Bárbara de Écija son los documentos recogidos en AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 116r y 121v.

32. ARABASF. Libros de actas de las sesiones celebradas por la Comisión/Sección de Arquitectura. Libro 139-3, fol. 148r.

33. Concretamente la resolución de la Junta del 22 de septiembre de 1790 concluyó: «viendo la irregularidad de la demanda, y los inconvenientes que podrían seguirse de este ejemplar contra el decoro del cuerpo, acordó responder que no había lugar lo pedido». *Ibidem*.

aprobación de gran parte de los proyectos remitidos a la Comisión de Arquitectura, así como la demora a la hora de plantearlos por parte de los arquitectos académicos.³⁴ Uno de los motivos por los que, en ocasiones, se prefería encomendar ciertas obras a maestros alarifes sin la aprobación de la institución encargada de regular la creación artística.

Como ya se ha señalado anteriormente, el 28 de octubre de 1790 fue enviado desde Córdoba un documento al Arzobispado hispalense en el que Tomás elabora una pormenorizada descripción del proyecto de la nueva iglesia de Santa Bárbara. Tras mencionar que él mismo pasó a reconocer los terrenos de la iglesia y la antigua construcción antes de llevar a cabo el proyecto, comienza recalcando uno de los aspectos más importantes de su plan: el buen uso de los recursos económicos.³⁵ Para Tomás, el adecuado gasto y aprovechamiento de los medios disponibles para la construcción era parte esencial de su proyecto, de ahí que en las primeras líneas del documento éste advirtiera del empleo de elementos pertenecientes a la antigua construcción.³⁶ Otra preocupación que marcó la totalidad del proyecto llevado a cabo por Tomás fue la adecuada ocupación del solar disponible, así como la relación del nuevo edificio con su entorno, dada su privilegiada situación urbanística. Este fue uno de los motivos por los que el segundo apartado de su informe se centrara en los inconvenientes e imperfecciones del proyecto elaborado por Figueroa, a quien achacaba que sólo se preocupara de colocar la nueva construcción en el mismo sitio que ocupaba la antigua sin adaptarse a las nuevas circunstancias del citado solar.³⁷

Apoyándose en los motivos por los que la Academia rechazó el proyecto de Figueroa, Tomás se concentró en remarcar ciertos defectos concretos del mismo para

34. GARCIA MELERO, Jose Enrique: «Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 1991, n.º 4, pp. 284-285.

35. El fomento de la sencillez formal y del ahorro de caudales públicos ocupó gran parte de las decisiones tomadas por la Comisión de Arquitectura. De este modo los académicos pretendían asegurarse la instauración de sus ideales y la obstaculización de los excesos estéticos de los maestros alarifes sin tener que desembolsar grandes cantidades de dinero y así convencer a los correspondientes organismos municipales, provinciales o eclesiásticos. Consúltase lo expuesto en GARCIA MELERO, Jose Enrique. «Las cárceles españolas de la ilustración y su censura en la Academia (1777-1808)», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 1995, n.º 8, pp. 241, 256-257.

36. De especial relevancia es lo dicho por el académico Benito Bails sobre el aprovechamiento de los materiales y su uso en las diferentes partes de la edificación, correspondiendo con el modelo de economía que Tomás quería llevar a cabo en su construcción. Concretamente expone: «Por no hacer cosa alguna á medias, informará puntualmente á los Señores de obra, por lo tocante á la cantidad y calidad de los materiales, de lo mejor y de lo menos bueno, de lo superfluo y de lo bastante. Se opondrá con entereza á ciertas economías despreciables, que si bien conducen á escusar un leve aumento de gasto quando se fabrica la obra, no dexan de ocasionar despues mayores dispendios. No se encargará de dependencia alguna como no esté en su mano gastar materiales de buena calidad y en cantidad correspondiente». BAILS, Benito. *Elementos de Matemática. Tomo IX. Parte I. Que trata de la Arquitectura Civil*. Madrid: Imprenta de la viuda de D. Joaquín Ibarra, 1783, p. 137.

37. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 116r -116v.

demostrar su imperfección y contraponerlos a las virtudes que otorgaba a su propia idea. Las deficiencias que Tomás imputó a la planificación de Figueroa se centraban en la colocación de la sacristía tras el altar mayor,³⁸ que según el académico hubiera mermado la concepción espacial del templo. Este factor implicaba dificultades para llevar a cabo procesiones en el interior de la iglesia, una acusada escasez espacial para la colocación del órgano sobre la puerta principal³⁹ y la circunstancia de que la fuente de luz del altar mayor provendría de las casas adyacentes, dada la disminución proporcional del espacio destinado a la iglesia.⁴⁰ Las consecuencias implícitas en el proyecto de Figueroa resultaban intolerables para Tomás, quien planteó los fallos del mismo como contraposición a su idea, a fin de ensalzar su argumentario. Tales discrepancias no sólo ejemplifican la existencia de un debate meramente arquitectónico, sino que también evidencian un conflicto de intereses a escala nacional entre los arquitectos académicos y los maestros alarifes a finales del siglo XVIII.⁴¹ Concretamente, este fue el primer episodio de un enfrentamiento bilateral que condicionó la arquitectura de la ciudad de Écija durante la última década de la citada centuria.

Una vez expuestos los errores del proyecto anterior, y con el objetivo de enmenarlos, Tomás desarrolló su idea mencionando la disposición de tres diseños acompañados de una minuciosa descripción.⁴² El primero de los dibujos⁴³ mostraba la planta del edificio,⁴⁴ el segundo «el perfil y elevación que corta la iglesia por su longitud» y el tercero «el perfil y elevación por su latitud» y la fachada principal.⁴⁵ En la planta

38. Sobre la colocación de la Sacristía, y en relación con la crítica de Tomás, San Carlos Borromeo advierte que: «De la capilla o altar mayor esté separada tanto que el sacerdote que haga solemnemente el sacrificio de la Misa, pueda marchar ordenadamente en procesión desde allí hasta el altar (...) Pero constrúyase de modo que con la construcción de aquella no se quite luz a la misma capilla mayor». BORROMEIO, Carlos: *Instrucciones de la fábrica y ajuar eclesiástico*. México: UNAM, 1985, pp. 77-78.

39. Para comprender el emplazamiento de los órganos en las iglesias conviene revisar JAMBOU, Louis. *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII*. Oviedo: Universidad, 1988, vol. 1, pp. 94-98.

40. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 116v-117r.

41. GARCIA MELERO, José Enrique. «El arquitecto académico a finales del siglo XVIII», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 1997, nº 10, pp. 216-161.

42. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 117r.

43. Sobre otros diseños concebidos para obras ubicadas en el contexto del antiguo Reino de Sevilla con anterioridad, contemporaneidad y posterioridad al proyecto que nos ocupa véase LUNA FERNÁNDEZ-ARAMBURU, Rocío y SERRANO BARBERÁ, Concepción. *Planos y Dibujos del Archivo Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación, 1980; MOYANO CAMPOS, Juan José. *Planos y dibujos de arquitectura del siglo XVI al XX de la catedral de Sevilla*. Tesis doctoral inédita. Sevilla: Universidad, 2015.

44. Conocemos la existencia de esta planta por HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco. Ob. cit., lámina 321. También conocemos una copia de dicha planta, realizada por el arquitecto astigitano José Díaz de Acevedo en SANCHO CORBACHO, Antonio. Ob. cit., lámina 213. Además de ello, y en relación con el resto de los diseños presentados por Ignacio Tomás al Arzobispado de Sevilla en 1790, también tenemos constancia de las ventanas, la planta de la capilla bautismal, el dibujo de una basa y la fachada principal de la iglesia de Santa Bárbara. Todos ellos realizados por Ignacio Tomás y contenidos en GARCÍA LEÓN, Gerardo. Ob. cit., pp. 176-179.

45. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 117r.-118v.

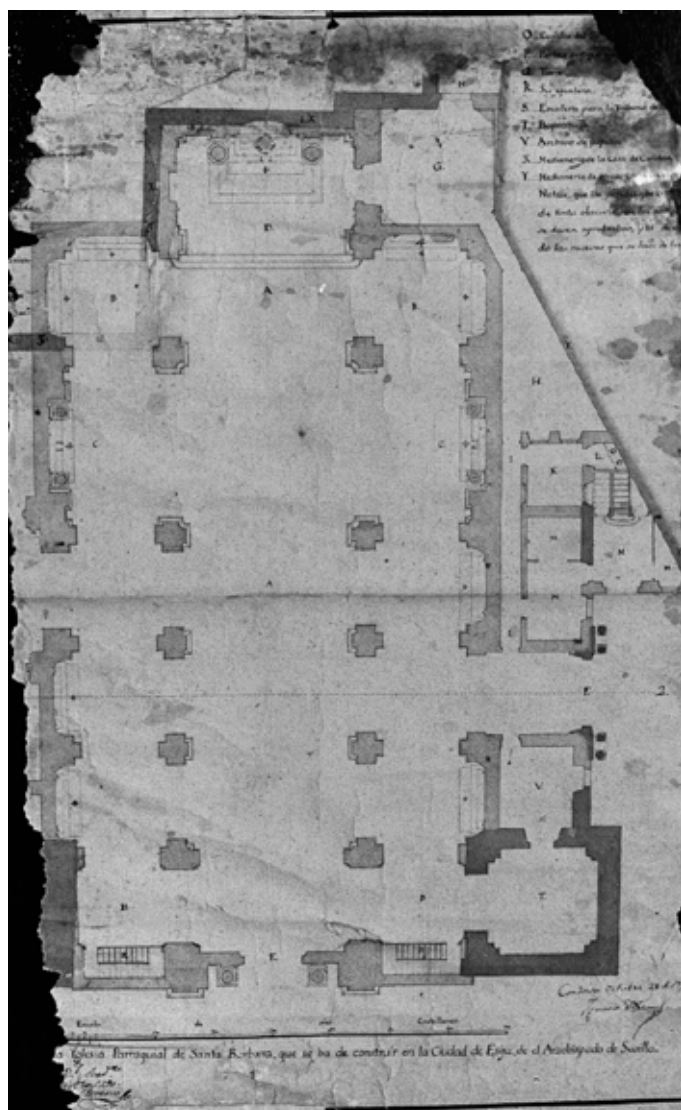


FIG. 1. Planta de la iglesia de Santa Bárbara ideada por Ignacio Tomás. Imagen cedida por Gerardo García León.

del templo (FIG. 1), el diseño más ampliamente reseñado por Tomás, se evidencia la principal diferencia con respecto a la que propuso Figueroa: la ubicación de la sacristía. Esta dependencia, que se situaría entre el lado norte del presbiterio rectangular –sobresaliendo de la nave central– y el muro occidental de la nave de la epístola sería contigua a otras dos salas con las que estaría comunicada. La primera de ellas, destinada a la colocación de las arcas de los sacerdotes, debía de servir de «desahogo» de la sacristía y conexión de ésta con el acceso norte de la iglesia, a fin de evitar el excesivo discurrir de los clérigos por el templo durante «los días de Grande Concurso»; y la segunda, como dependencia dedicada al sacristán la iglesia.⁴⁶ Igualmente, se planteó demoler una pequeña parte de la anexa Casa de la Caridad, lo que permitió añadir en el lado suroeste una última capilla a la nave del evangelio.⁴⁷ Gracias a ambas iniciativas, no sólo se consiguió una visión armoniosa de los espacios más próximos al altar mayor, sino que se solucionó el problema de amplitud que planteaba el proyecto de Figueroa, quien no dispuso tomar los espacios correspondientes al edificio y al callejón anexos para dotar al templo de la profundidad espacial y la simetría⁴⁸ que sí ambicionó Ignacio Tomás en su proyecto.

Conjuntamente con la planta, las secciones del proyecto determinaban estructuralmente una iglesia de tres naves (FIG. 2) divididas por dos danzas de arcos de seis intervalos –a los que añadimos el del presbiterio, que sobresale como séptimo tramo de la nave central–, como sustentos de las dos bóvedas baídas del presbiterio (FIG. 3), la cúpula principal que marcaría el crucero en el tramo más destacado –ubicada entre dos tramos de bóveda de cañón situados a ambos lados del transepto– y la bóveda de cañón con lunetos que cubriría los cuatro intervalos de la nave principal. Asimismo, cada una de las capillas ubicadas en las naves laterales quedarían definidas por una bóveda baída cuya clave debía coincidir con la de los arcos de la nave principal. No obstante, Tomás fue consciente de que la fisonomía interior de la construcción no dependía únicamente de la estructuración del edificio, sino que la forma de los retablos

46. La colocación de estas dependencias, que marcan uno de los condicionantes más destacados en contraposición con el proyecto de Figueroa, viene influida por el aprovechamiento del callejón que rodeaba el muro occidental de la iglesia según GARCÍA LEÓN, Gerardo. Ob. cit., p. 175. La nueva ubicación de la sacristía y las observaciones al respecto aparecen contenidas y desarrolladas en AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 117v.

47. En la planta del edificio puede apreciarse como queda señalado el espacio agregado de la anexa Casa de la Caridad –parte superior izquierda del mismo– que permitió al arquitecto añadir un último tramo a la nave del evangelio. La información referente a la adhesión de este espacio aparece contenida en AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 118r.

48. Siendo este uno de los aspectos decisivos para la puesta en marcha de las medidas adoptadas por Tomás, dada la importancia de la simetría como característica fundamental de la arquitectura academicista a partir de las enseñanzas promulgadas por Vitrubio y tres años antes difundidas por Ortiz y Sanz en su edición de 1787. Sobre la simetría de los templos según Vitrubio véase el capítulo «De la composición y simetría de los templos». ORTIZ Y SANZ, Joseph Francisco: *Los diez libros de Architectura de M. Vitrubio Polion, traducidos del Latín y comentados*. Madrid: Imprenta Real, 1787, libro III, capítulo I, pp. 58-64.



FIG. 2. Vista del interior de la iglesia de Santa Bárbara desde el presbiterio. Imagen cedida por Julio Ojeda Pérez.

distribuidos por las diferentes capillas también jugarían un papel fundamental al respecto.⁴⁹ Esto determinó que en las citadas secciones —el segundo y el tercero de los diseños, que no se conservan— no sólo se ilustrara el perfil y la elevación de la estructura del edificio antes mencionada, sino también los altares que para el mismo había ideado. Con el fin de justificar la inclusión en el proyecto de dichos retablos, Tomás incidió en la necesidad de que éstos guardaran proporción y simetría con el edificio, además de servir de ejemplo frente a la «barbarie y mal gusto» de los conjuntos

49. La ideación de todos los aspectos del edificio por parte de quien lo proyecta es parte fundamental de la labor teórica de quien lo diseña, de ahí que Tomás pusiera un extraordinario hincapié en la correcta elaboración de los retablos. Theodoro Ardemáns se refiere a la actividad del arquitecto, a diferencia del maestro de obras, como director, proyectista, planificador y supervisor de todas las partes de las diferentes edificaciones en los siguientes términos: «Maestro de obras es, el que a un mismo tiempo las sabe disponer y manejar; y Arquitecto lo es, el que generalmente traza; y dispone con propiedad en todas materias, como son albañilería, piedra, madera, metales, y todo esto, que corporalmente dispone, debe también representar en una superficie, cuerpo, donde no hay para los teatros, altares y monumentos que se les pueden ofrecer». ARDEMÁNS, Theodoro: *Ordenanzas de Madrid, y otras diferentes que se practican en las ciudades de Toledo y Sevilla, con algunas advertencias a los alarifes y particulares, y otros capítulos añadidos a la perfecta inteligencia de la materia que todo se cifra en el gobierno político de las Fábricas. Dedicado a la M. N. L. y Coronada Villa de Madrid*. Madrid, 1754, pp. 180-181.



FIG. 3. Cúpula principal y presbiterio de la iglesia de Santa Bárbara. Fotografía del autor.

lignarios erigidos en la ciudad de Écija hasta la fecha.⁵⁰ La crítica a los retablos barrocos se hace patente en las declaraciones de Tomás, que los descalificaba por su extravagancia y capricho, así como por significar un despilfarro de trabajo, madera y dinero para dorar dichas fábricas retablísticas.⁵¹ El arquitecto académico instaba en su proyecto a realizar retablos conformados principalmente por dos columnas de orden gigante, un sencillo entablamento y un destacado frontón, siguiendo un modelo que él mismo utilizó para la construcción de las portadas de la iglesia, que se analizarán más adelante conjuntamente con los mencionados retablos. Sin embargo, si atendemos a la planta, observaremos que sólo vienen figuradas las parejas de columnas del retablo principal

50. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 118r.

51. Sobre la debida concordancia de los retablos con la apariencia general de los edificios y como crítica a los alarifes barrocos Diego de Villanueva señala: «Lo primero es para ofrecer en ellas el Santo Sacrificio de la Misa; luego es necesario construir un Altar, y colocarlo en el lugar mas aparente: Lo segundo es para predicar la palabra de Dios, y assi la Tribuna consagrada para esta funcion debo ser muy visible, y muy considerable, unida con la Iglesia con toda solidez, como todo lo demás, y no una maquina de madera postiza, la que tendria apariencia de haverse añadido despues de construida la Iglesia: Este obgeto debe ser ligado, y corresponder con la decoracion general, de un modo que aumente la magnificencia, y la magestad de la Iglesia, como un sitio destinado à un acto de los mas serios de nuestra Religion, que es la predicacion del santo Evangelio». VILLANUEVA, Diego de. *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura, remitidos por un professor de este Arte fuera del reyno a uno establecido en nuestras Provincias*. Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1766, pp. 142-143.

y las de los dos que ocupan sendos extremos del transepto. Esta circunstancia nos permite deducir que o Tomás tenía previsto habilitar las capillas laterales con marcos –coronados por un arco de medio punto y adaptados a las bóvedas baídas de las naves laterales– preparados para la colocación de pinturas, o dejó libres las capillas para que fueran ocupadas con posterioridad, o excepcionalmente dispuso para ellas retablos sin columnas exentas.

La descripción de los procedimientos y los materiales dispuestos para la construcción de la obra ocupa la mayor parte del texto firmado por Ignacio Tomás, así como sobresale por la minuciosidad con la que detalla las instrucciones para llevar a cabo los cimientos, la estructura o las portadas⁵² del templo. El primero de los temas a destacar en este apartado es el referente a los cimientos de la construcción, que Tomás comparó con los de la fábrica original y para los que sorprendentemente tomó como referencia los dispuestos por Figueroa para la Capilla del Sagrario de la misma iglesia. Concretamente, dictó que la profundidad de los cimientos debía ser de 15'5 pies (4'5 m), «poco mas o menos hasta el piso del sagrario, que es la altura en que debe quedar el piso de la iglesia», al igual que ejecutados en mampostería hasta el piso antiguo con «mezcla de argamasa y guijo bien macizo y apisonado» y «lo restante de albañilería, hecha con misma mezcla y mejor ladrillo».⁵³ En paralelo, Tomás instaba a la inclusión de diferentes retallos y zarpas⁵⁴ para reforzar los cimientos del edificio. De modo que en cada una de las capillas laterales se dispusiera medio pie (15 cm) de zarpa en el interior y un pie (30 cm) en el exterior, así como medio pie (15 cm) en el interior y un pie y medio (45 cm) en el exterior de las fachadas principales.⁵⁵ Por otro lado, Tomás instaba a incluir retallos de una vara (0'83 m) que sobresalieran de los machos en la dirección de los arcos apoyados sobre los mismos.⁵⁶ De esta forma, Tomás disponía cierto margen en el ancho de los cimientos de todo el edificio, ya fueran los del muro exterior o los de aquellos pilares que debían sostener las arcadas y reforzar las paredes del templo. Un conjunto de instrucciones sobre los cimientos que responden a la preocupación del

52. El diseño de la fachada constituye uno de los cuatro dibujos que llevó a cabo Tomás para el proyecto de la obra, que si bien no viene desarrollado después de la descripción de la planta y la sección ya analizadas, aparece contenido como parte de la exposición dedicada a los procedimientos y materiales. El diseño de la fachada aparece expuesto en este artículo y publicado originariamente en GARCÍA LEÓN, Gerardo. Ob. cit., p. 181.

53. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 118v.

54. Recordemos el significado de zarpas y retallos según el diccionario de Benito Bails. Una zarpa se define como «lo que se da de anchura al cimiento de una pared más que a la pared misma». Un retallo responde a «cualquiera de los escalones que hay en una pared retallada», siendo retallar en este caso «labrar una pared a manera de escalones, de modo que forma una o muchas zarpas, unas encima de otras». BAILS, Benito: *diccionario de Arquitectura Civil*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1802. pp. 91 y 114.

55. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 118v.

56. *Ibidem*.

arquitecto de Cervera por asegurar la solidez del edificio, cuestión que centraba gran parte de los esfuerzos de los arquitectos académicos a la hora de planificar una obra.

Con respecto a la elevación del templo, el proyecto dictaba que tanto los muros como los machos se levantarían de nueva fábrica y albañilería, siendo los arcos torales de la nave principal y los formeros –iguales éstos a los que conformaban las naves laterales y enmarcaban las capillas– de ladrillo de rosca,⁵⁷ con 2'5 y 2 pies (75 y 60 centímetros) de dovela respectivamente.⁵⁸ Por otro lado, las bóvedas debían estar constituidas por ladrillos tabicados y doblados a fin de añadirles uno o varios «gruesos»,⁵⁹ con diferentes variantes. Los ladrillos que conformarían los tramos de la bóveda de cañón de la nave principal debían ser doblados una única vez para constituir dos gruesos, con la salvedad de los ubicados sobre la tribuna, cuyos ladrillos y aquellos que conformaban las bóvedas baídas de las capillas debían tener tres; así como los correspondientes a la bóveda «baída principal» cinco, y los de las bóvedas adyacentes a ésta cuatro gruesos.⁶⁰ Con este tipo de material se planteaba el aligeramiento de las bóvedas,⁶¹ especialmente en el caso de la cúpula principal y los tramos de cañón adyacentes a la misma. La minuciosa descripción del empleo de estos pobres materiales y su aprovechamiento para levantar la estructura del edificio, reflejan las dificultades económicas a las que tuvo hacer frente Tomás para componer la monumental iglesia que se había propuesto

57. Cuya inclusión, advierte Antonio Plo y Camín –con el que colaboró Ignacio Tomás tras ser nombrado académico de mérito– implicaba que las paredes que sostuvieran dichos arcos debían de tener un grosor correspondiente a la séptima parte del diámetro de los mencionados arcos. Igualmente aseguraba que los estribos de los arcos debían de estar constituidos por un grosor de un tercio de diámetro respecto a los mismos. PLÓ Y CAMÍN, Antonio. *El Arquitecto práctico, civil, militar y agrimensur*. Madrid: Imprenta de Pantaleón Aznar, 1767, p. 455.

58. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 118v-119r.

59. El procedimiento y las razones de Tomás para planificar esta composición de los muros puede explicarse a partir de la publicación póstuma del tratado de su contemporáneo Juan de Villanueva sobre albañilería: «Si el tabique ha de ser doblado, esto es, si ha de tener dos gruesos de ladrillo, entonces según se van subiendo las hiladas sencillas, se va doblando con otra, y para esto se unta el plano y los cantos de ladrillo á fin de pegarle y unirle con los otros, ó se echa el yeso contra el tabicado sencillo, al cual se pega y ajusta el ladrillo para doblarle. De cualquiera modo que sea, se debe tener gran cuidado con las trabazones; y con que las juntas de unos ladrillos queden cubiertas con los planos de los otros. Esta obra es de tal fortaleza, que demolida salen los tépanos del tamaño que se quieren; todo consiste en el yeso, por cuya razón se debe tener gran cuidado en que sea de buena calidad, y en que los yeseros no le adulteren mezclándole con una tierra que suele hallarse del mismo color. VILLANUEVA, Juan de. *Arte de albañilería, o instrucciones para los jóvenes que se dedique á él, en que se trata de las herramientas necesarias al albañil, formación de andamios, y toda clase de fábricas que se puedan ofrecer para su mayor inteligencia*. Madrid: oficina de Francisco Martínez Dávila, 1827, p. 58

60. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 119r.

61. Si bien se ha desestimado su influencia sobre los arquitectos académicos, Fray Lorenzo de San Nicolas representó una de las referencias constructivas más notables entre los alumnos de la Academia, cuyos miembros no compartían la forma de sus edificios pero estimaban su capacidad para componer las edificaciones. Es en su tratado sobre la Arquitectura –que formaba parte de la biblioteca de la Real Academia de San Fernando– donde San Nicolás hace hincapié en la utilidad del ladrillo y de sus gruesos asegurando que «su buelta buscaras a mas provecho, para que lleve menos peso». SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de. *Arte y uso de Arquitectura*. Tercera Impresión. Madrid: por Manuel Román, 1737, fol. 118r.

llevar a cabo. Problemas que padecieron la mayoría de los arquitectos académicos repartidos por la geografía española, dado que la Comisión de Arquitectura les instaba a economizar los gastos de sus proyectos para así poder divulgar más fácilmente la «Nueva Arquitectura» en un Estado con crecientes dificultades económicas.⁶²

Coronando la cúpula principal y aquellas que cubrían las capillas laterales, Tomás dispuso en su proyecto linternas sobre cada una de ellas para completar el sistema de iluminación natural que debía esclarecer el interior de la iglesia. Para ello el arquitecto propuso abrir un anillo en la clave de las mismas a partir de una sucesión curva de ladrillos en sardinel⁶³ unidos por una mezcla de argamasa y yeso, cuyas terminaciones debían formar una escocia que debía caracterizar a cada uno de los citados anillos.⁶⁴ Sobre los mismos se asentarían las correspondientes linternas, rematadas con sendas cúpulas llevadas a cabo de «la misma fábrica» que las bóvedas baídas anteriormente mencionadas, así como reforzadas en su arranque por un anillo de hierro⁶⁵ en cada uno de los casos –de dos dedos y medio (46 mm) y un dedo y medio (27 mm) de grosor en el caso de la linterna principal y de las secundarias respectivamente– a fin de ceñirlas para asegurar su construcción.⁶⁶ Para rematar cada una de las linternas, Tomás instó a colocar una barra de hierro que sustentara una veleta y una cruz en el caso de la linterna principal y únicamente una cruz en el caso de las linternas secundarias, cubiertas todas ellas exteriormente por emplomado o tejas embarnizadas, además de sus correspondientes bolas de metal dorado.⁶⁷

La labor descriptiva de cada uno de los aspectos que conformaban la estructura de la iglesia concluía con un pequeño apartado dedicado a la exposición de los materiales que constituirían las cubiertas exteriores del edificio. En primer lugar, Tomás indicó que los aleros se realizarían de fábrica de ladrillo, como era costumbre –según su entender– en la localidad de Écija.⁶⁸ Para sostener las cubiertas instaba a que fueran de tijeras, reforzadas en su parte inferior con tabiques horizontales –con el objetivo ceñir

62. Sobre dichas dificultades económicas, las directrices de la Comisión de Arquitectura y la labor de los arquitectos académicos repartidos por la geografía española véase GARCÍA MELERO, Jose Enrique. «Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 1991, t. 4, pp. 283-348.

63. Sobre las ventajas del uso de ladrillos dispuestos en sardinel en determinados casos y su correspondiente empleo véase lo apuntado por Juan de Villanueva: «Esta cinta ó cuerpo así formado es de mas resistencia que una hilada horizontal, y por esto se acostumbra echar en peldaños, para guarnecer y rematar una pared descubierta, para una faja o importa volada, y para un gociolator o álero». VILLANUEVA, Juan de. Ob. cit., pp. 50-51.

64. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 119v.

65. Sobre dicha inclusión de anillos de hierro en el arranque de las linternas de las cúpulas cabe señalar lo advertido por Joaquín Bérchez: «Sabemos que la práctica de zunchar con fuertes cadenas de hierro los anillos de las cúpulas fue frecuente a finales del siglo XVII y principios del XVIII». BÉRCHÉZ, Joaquín. *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia*. Valencia: Domenech, 1987, p. 61.

66. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 119v.

67. Ibidem.

68. Ibid.

y cargar el peso del tejado sobre las bóvedas— encima de los cuales se colocarían las vigas sopandas; y sobre éstas unos cuartones de cinco dedos de ancho (9'2 cm) y dos y medio (3'7 cm) de grueso, que bajarían desde el caballete en línea recta para cargar el peso en las paredes,⁶⁹ colocados en «proporcionada distancia» para ubicar entre ellos los canales del tejado.⁷⁰ Dichas instrucciones fueron concluidas con una reflexión del propio Tomás, en la que manifestó su predilección por este sistema de cubiertas por su ligereza y economía,⁷¹ cuyas virtudes eran desconocidas por parte de los maestros alarifes sevillanos según insinuaba el propio arquitecto académico, quien aseguraba además que el citado procedimiento era común en Cataluña.

Uno de los aspectos más interesantes de la construcción, a pesar de la brevedad con la que fue referido en el informe de la construcción del templo, es la descripción de los materiales de la fachada principal. Tomás estimaba que los zócalos, basas, pilastras, impostas, capiteles, triglifos del friso y arquivadas de la «fachada principal» debían estar realizados «de cantería labrada, y todo lo restante de ladrillo visto»;⁷² pues si bien aseguraba que era costumbre en la ciudad astigitana componer la totalidad de las fachadas empleando el ladrillo, los elementos de ésta responderían a una mayor perpetuidad y nobleza si se realizaban en piedra.⁷³ No obstante, la verdadera trascendencia de la descripción radicaba en la especificación de los materiales que debían componer la portada cobijada bajo el gran arco principal de la fachada (FIGS. 4 Y 5). Una portada que debía ser configurada a partir de la combinación de elementos de nueva fábrica con otros reutilizados. En el informe se especificaba que los fustes, las jambas y el dintel de la misma debían de aprovecharse de la iglesia antigua, así como las basas,

69. Dicho modelo de armadura aparece descrito e ilustrado por Juan García Berruguilla, quien declara que se trata de «la armadura mas antigua, y hasta hoy la mas segura, pues no empuja a parte alguna». GARCÍA BERRUGUILLA, Juan. *Verdadera practica de las resoluciones de la geometria, sobre las tres dimensiones para un perfecto architecto, con una total resolución para medir, y dividir la planimetría para los agrimensores*. Madrid: Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, 1747, pp. 111-112 y lám. 13.

70. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 119v-120r.

71. A pesar de las virtudes que Tomás atribuía a este sistema, se descubrieron problemas de impermeabilidad de las cubiertas durante la década de los años ochenta del siglo XX, corregidos entre 1988 y 1990 según el proyecto de reparación contenido en PARDILLOS RODRÍGUEZ, José Luis. «Iglesia de Santa Bárbara. Écija. Sevilla» en MARTÍNEZ MARTÍN, Alicia; ESPINOSA DE LOS MONTEROS CHOZA, Lucas Manuel (ed.). *Conservación y Restauración de Bienes Culturales en Andalucía. Primeras Experiencias*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2000, pp. 156-157.

72. En este sentido, advertimos que el resto de elementos que componen la fachada no fueron realizados en ladrillo en su totalidad, como comprobaremos a continuación. Más bien se puede interpretar que los realizados en ladrillo serán los elementos estructurales como el arco solio que envuelve la fachada. Véase AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 120r.

73. Sobre esto Rieger recalca la importancia en la elección de los materiales: «En la elección de la materia deberá preferirse la más durable a la menos durable. Así deben preferirse las piedras a las maderas». RIEGER, Christiano. *Elementos de toda la arquitectura civil, con las mas singulares observaciones de los modernos impresos en latín por el P. Christiano Rieger de la Compañía de Jesús, al presente Cosmopographo Mayor de S. M. y de su Consejo en el Real y Supremo de Indias, Maestro de Matemáticas del Colegio Imperial. Los quales, aumentados por el mismo, da traducidos al castellano el P. Miguel Buenamente, Maestro de Matemáticas en el mismo Colegio*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1763, p. 218.

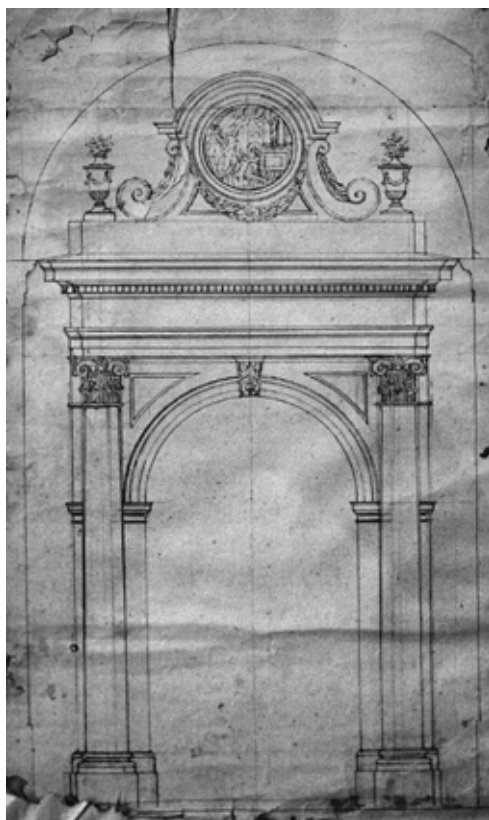


FIG. 4. Diseño de la portada de la fachada principal de la iglesia de Santa Bárbara, trazada por Ignacio Tomás. Imagen cedida por Gerardo García León.

capiteles y medallón –con un bajo relieve representando a Santa Bárbara– que remataría el conjunto, realizados en piedra blanca.⁷⁴ En el caso de los elementos aprovechados de la iglesia original, cabe señalar que si bien el edificio anterior respondía a una construcción medieval, sabemos que, al menos los fustes de las columnas, provenían de edificaciones romanas asentadas en el entorno de la iglesia que nos ocupa.⁷⁵ Ello nos indica que dichos fustes fueron igualmente reutilizados en una etapa anterior de la construcción de este edificio, ya fuera durante el periodo medieval o posteriormente.

Como conclusión de este apartado el arquitecto académico indicó que debía aprovecharse la portada noroccidental del templo «no tanto por su bondad, como está

74. GARCÍA LEÓN, Gerardo. Ob. cit., p. 176-177.

75. Dichos fustes, realizados en granito, están conformados por un diámetro inferior de 65 cm y una altura de 4'9 metros. Información, que junto con su procedencia romana conocemos gracias a FELIPE COLODRERO, Ana M^a: «Estudio de los fustes de granito de la colonia Augusta Firma Astigi (Écija)», *Rómula*, 2008, n^o 7, p. 119.



FIG. 5. Portada de la fachada principal de la iglesia de Santa Bárbara en la actualidad. Fotografía del autor.



FIG. 6. Portada lateral de la iglesia de Santa Bárbara. Fotografía del autor.

dicho, sino por tener la recomendación de estar labrada».⁷⁶ Una portada que, si bien en la planta viene marcada en un color algo más oscuro que el resto del edificio a fin de señalar su particularidad –véanse las columnas pareadas que flanquean la portada– no corresponde con la actual (FIG. 6), cuyas características pertenecen al modelo de fachada y retablo que el propio arquitecto académico repitió en diversas ocasiones. Por tanto, cabe pensar que, a pesar de no corresponder con ninguno de los planos publicados por Gerardo García León referidos con anterioridad, se trata de una obra proyectada por Tomás con posterioridad a la elaboración del informe constructivo que nos ocupa, dadas las coincidencias formales que entroncan esta portada con su propia producción arquitectónica.⁷⁷ A dicha relación formal sumamos el parentesco de los materiales empleados en la portada noroccidental con los de la situada en la fachada principal de la propia iglesia, puesto que los fustes de ambas aparecen diferenciados

76. Advertimos que en la planta trazada por Tomás aparece repintada. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 120v.

77. Véanse las obras realizadas por Ignacio Tomás en Córdoba, reseñadas en RUIZ CARRASCO, Jesús María. Ob. cit., pp. 109-120.



FIG. 7. Retablo principal de la iglesia de Santa Bárbara. Imagen cedida por Julio Ojeda Pérez.

del resto de elementos del mismo modo: siendo éstos de granito y de origen romano⁷⁸ y las demás piezas de piedra blanca de nueva fábrica. Igualmente, el modelo de capitel compuesto que esta fachada presenta es repetido por Tomás en muchas de sus obras conocidas, al igual que el frontón partido en su lado inferior y la composición general de la portada, marcada por las dos citadas columnas de orden gigante. Todo ello parece corresponder con un programa arquitectónico que debía marcar la estética de la iglesia y que la define en la actualidad.

El mencionado parentesco entre las obras atribuidas y documentadas de Tomás, permite elaborar una relación formal entre las mismas que ha ayudado al esclarecimiento de la autoría de la portada noroccidental del templo. Igualmente, y para recalcar la más que aceptada proyección de la citada portada a pesar de no estar documentada, se puede establecer una relación entre ésta, la principal y los retablos que componen la iglesia. Apoyada inicialmente en la inclusión del altar principal y los dos ubicados en

78. Solo diferenciados de los anteriores en que su diámetro inferior es de 61 cm y los de la portada principal de 64 cm, teniendo en ambos casos 4'9 m de altura. FELIPE COLODRERO, Ana M^a. Ob. cit., p. 119.

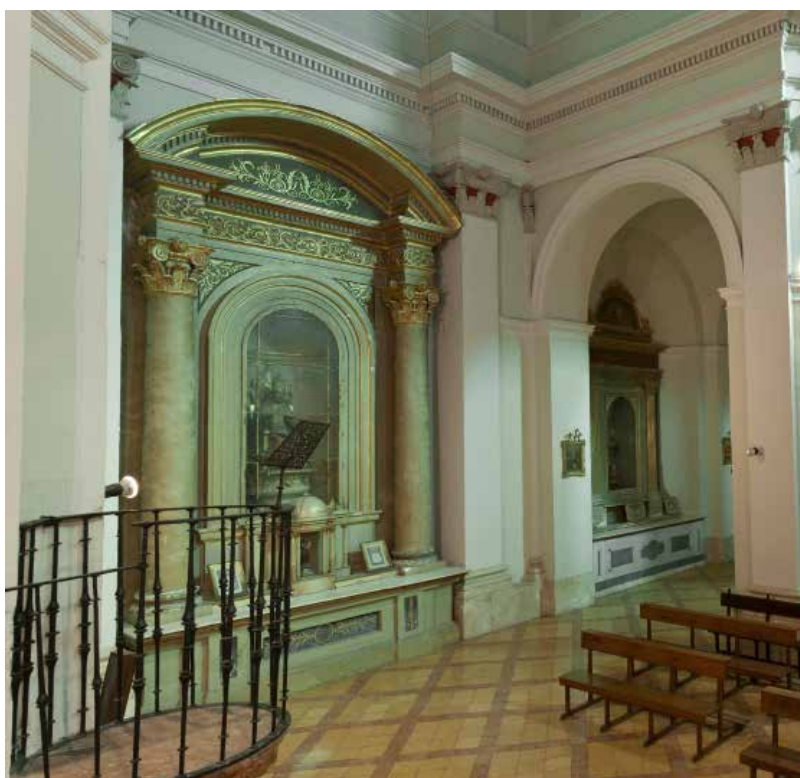


FIG. 8. Vista de los retablos ubicados en el extremo norte del transepto y en la capilla de la nave lateral contigua al mismo. Imagen cedida por Julio Ojeda Pérez.

cada uno de los extremos del transepto en la planta y en las secciones del proyecto –que no se conservan pero que aparecen descritas en el informe– concebido por Tomás para el templo y en las aspiraciones de otorgar una homogeneidad formal al conjunto del edificio especificadas en su informe y reseñadas con anterioridad; la teoría de que los retablos fueran concebidos por este arquitecto cobra fuerza si hacemos referencia a las citadas similitudes formales en cada una de sus partes, especialmente evidentes en el caso del retablo mayor (FIG. 7). Sustentado sobre un banco, dicho retablo sigue las mismas directrices arquitectónicas que la fachada noroccidental de la iglesia: dos grandes columnas que sostienen un entablamento clásico y un frontón partido en el lado inferior del triángulo que lo compone proyectado a su vez en profundidad para albergar casetones en su interior. Salvo los capiteles compuestos de dicho retablo, que siguen el mismo esquema que los ubicados en la portada principal del templo –véanse las guiraldas

que sustituyen a las hojas de acanto en ambos casos—,⁷⁹ las evidentes similitudes entre la portada noroccidental y el retablo mayor⁸⁰ certifican la ideación de un estilo formal imprimido a la iglesia por el propio Ignacio Tomás. Asimismo, los retablos ubicados en sendos extremos del transepto (FIG. 8), si bien difieren del principal en el frontón curvo que los corona, parecen ser obra de Tomás, teniendo en cuenta la composición general de los mismos, los capiteles compuestos repetidos por el arquitecto en gran parte de sus obras, las características del entablamento y el adelantamiento del perfil del frontón, que igualmente aparece partido en su lado inferior. No obstante, y subrayando las características formales anteriormente citadas, no cabe duda que estamos ante unos retablos ideados por Ignacio Tomás pero erigidos por artífices que no tuvieron en cuenta las preferencias del arquitecto en cuanto a la elección de los materiales, ya que difícilmente un académico de finales del siglo XVIII hubiera dorado total o parcialmente un retablo de estas características.⁸¹

Por otro lado, y haciendo referencia a las dudas expresadas anteriormente en el texto sobre los retablos de las capillas laterales (FIG. 9), si bien parece difícil creer que éstos correspondan con el proyecto de Tomás —dado que no tienen similitudes manifiestas con su producción conocida— cabe señalar que todos responden a una misma tipología formal. Esta circunstancia coincide con una de las últimas sentencias expuestas por el arquitecto en su informe,⁸² quien insiste en haber dejado preparados unos diseños para los retablos de las capillas laterales en el caso de que éstas quisieran ser completadas posteriormente, y así conjugar el templo como una unidad estética. Una coincidencia que invita a no descartar completamente la posibilidad de que

79. Dichas Guirnaldas recuerdan a las introducidas en los capiteles compuestos ideados por Torcuato José Benjumeda —arquitecto contemporáneo a Tomás— para algunas de sus obras sacras, tales como las iglesias de San José de Cádiz y de San Juan Bautista de Chiclana. Capiteles que, si bien no formaron parte de la iglesia gaditana de Nuestra Señora del Rosario y del oratorio de la Santa Cueva, representan uno de los distintivos de la producción de Benjumeda. Sobre dicho arquitecto consúltese FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *Torcuato Benjumeda y la arquitectura neoclásica en Cádiz*. Cádiz, Diputación, 1974.

80. Una relación y una autoría del retablo principal que ya fue supuesta en RECIO MIR, Alvaro. «El peso inmenso de la Historia: Neoclasicismo e Historicismo» en HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco y RECIO, Alvaro. *El Retablo Sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2009, p. 406.

81. Recordemos la segunda de las medidas adoptadas en los Reales Decretos firmados el 23 de noviembre por el conde de Floridablanca, en los que se especifica el deseo del monarca de no emplear madera en la construcción de retablos, tanto para prevenir el riesgo de incendio como para poner fin al gasto que suponía la labor de dorado de dichos retablos. GARCÍA MELERO, Jose Enrique. «Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 1989, nº 2, p. 225.

82. Textualmente señala: «lo que he añadido, lo primero por parecerme necesario, y lo otro por que aun quando no se quisiese hacer ningún retablo de nuevo, aprovechando los malos que tienen, custodiando los diseños hagan, para quando se ofrezcan hacer alguno, o todos de nuevo, la idea o forma que deben tener: los que formarían un todo grave y armonioso con los demás del edificio». AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 121v.



FIG. 9. Ejemplo de retablo ubicado en una de las capillas laterales de la iglesia de Santa Bárbara. Imagen cedida por Julio Ojeda Pérez.

dichos retablos laterales estuvieran basados en el esquema propuesto por el arquitecto de Cervera, pero que tampoco justifica su atribución al mismo, dadas las diferencias conceptuales entre los mismos y los retablos concebidos por Ignacio Tomás u otros arquitectos académicos a finales del siglo XVIII.

En relación con el cambio de parecer de Tomás respecto a la fachada noroccidental y su realización posterior, se tiene constancia de que el arquitecto académico consideró inicialmente mantener la antigua capilla bautismal del templo,⁸³ que fue sustituida por la que actualmente se conserva. Concebida a partir de una planta circular que aprovecha la ubicación dejada por la anterior capilla y que queda articulada por medio de ocho medias columnas, el espacio ideado por Tomás responde a un modelo

83. Según queda especificada en la planta, donde se señala dicha capilla en un color más oscuro que el resto, al igual que en el caso de la fachada noroccidental. Véase lo expuesto en GARCÍA LEÓN, Gerardo. Ob. cit., pp. 177-180.

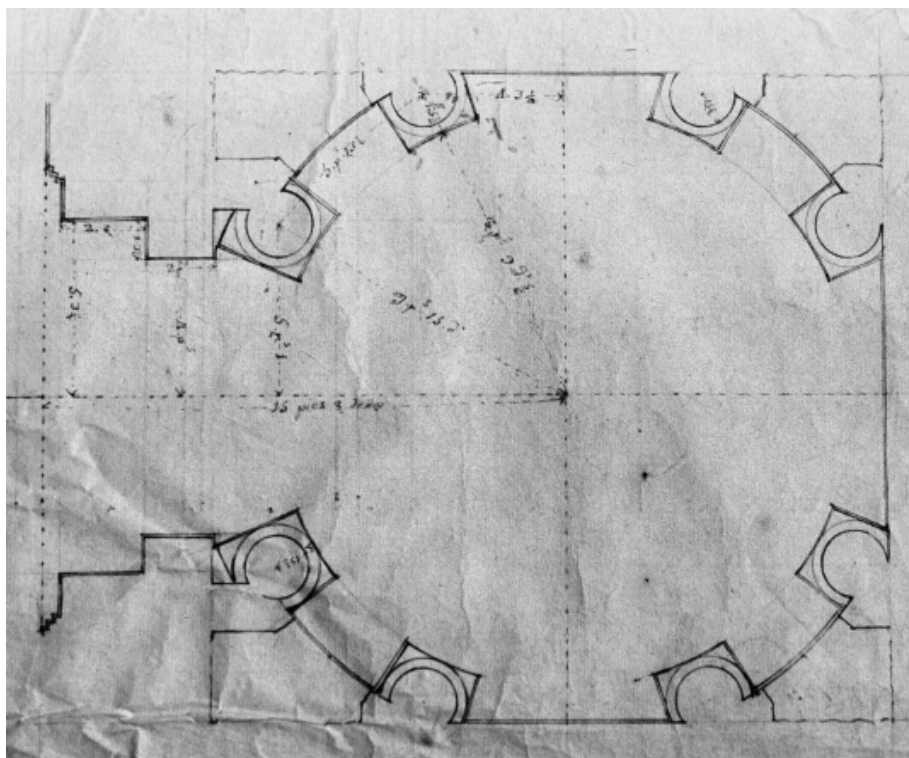


FIG. 10. Planta de la capilla bautismal de la iglesia de Santa Bárbara, trazada por Ignacio Tomás. Imagen cedida por Gerardo García León.

planificado a partir de un eje longitudinal y otro transversal de igual longitud, tal y como se puede apreciar en la planta (FIG. 10). De este modo, y alternando los entrantes y salientes, el muro de la capilla queda configurado por ocho tramos convexos originados por las columnas, cuatro tramos cóncavos derivados del espacio creado entre las columnas impares y pares, y tres espacios rectilíneos que corresponden a los ejes longitudinal y transversal del espacio (FIG. 11). Una configuración que si bien da una sensación academicista por su sencillez monocroma, proviene de un modelo arquitectónico importado directamente del barroco italiano.⁸⁴ Para rematar el conjunto, Tomás ideó un entablamento típicamente academicista sobre capiteles compuestos, correspondientes a la producción habitual de este arquitecto. Con la salvedad de que

84. Véanse algunos de los ejemplos proporcionados por Andrea Pozzo en su tratado sobre arquitectura, que sabemos que formaba parte de la biblioteca personal del propio Ignacio Tomás gracias a la publicación SERRA MASDEU, Anna Isabel. Ob. cit., p. 135. Concretamente véase POZZO, Andrea. *Perspectiva Pictoricum et Architectorum*. Roma: typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem, 1693, fig. 45.

en este caso la cornisa del mismo sobresale con respecto al arranque de la cúpula que corona el conjunto, culminada con la correspondiente linterna.

El último de los apartados de la descripción del proyecto de la iglesia de Santa Bárbara se dedicó a especificar los materiales que debían componer los elementos de la decoración interior. En el mismo se establecía que todas las bóvedas, cornisas y molduras se jaharrearan de yeso negro y cal bien fratasada,⁸⁵ acabándolos con maestras hechas del citado yeso.⁸⁶ Los «capiteles encasetonados» se harían a partir de vaciados de yeso negro, blanqueados al secarse por medio del uso del yeso blanco.⁸⁷ Por último, Tomás insistía en que las maderas empleadas para la realización de las puertas y ventanas debían de ser de pino del Segura o de Flandes, aunque sería aceptada cualquier tipo de madera que se acondicionara a las necesidades de la construcción, sin especificar cuales.⁸⁸ No obstante, el arquitecto instaba a que se extrajeran todos los restos de maderas nobles que quedaran de la antigua construcción para poder emplearlas en la nueva, con el fin de ahorrar en materiales. Concluyendo la exposición de su proyecto, Tomás incidió de nuevo en la comparación con los diseños de Figueroa, recalando que, si bien algunas de las partes de su proyecto resultarían más costosas que el anterior, el total de la misma acabaría siendo mucho más barato, al igual que más apropiado en las formas y en el empleo de los materiales.

Una vez fue plasmado y enviado el proyecto al Arzobispado de Sevilla, éste remitió los diseños y el informe de la construcción de esta iglesia a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La Comisión de Arquitectura de dicho organismo aprobó el

85. El uso de la mezcla de cal y yeso, así como el uso del yeso negro en el enlucido del interior de los edificios, viene especificado por Fray Lorenzo de San Nicolás: «El jaharro es con que se enlucen o adornan todos los edificios por la parte que se han de habitar, dejándolos no sólo vistosos por igual los tesos y hoyos, sino también fortifica la fábrica. La materia de que se hace es de cal y de yeso (...) El yeso es en una de tres formas, que es moreno o negro, color que le causa el participar de tierra gredosa, y esto se llama en algunas partes de España sapero (...) De estos materiales de cal y yeso se hacen tres diferencias de jaharros o enlucidos, uno es con yeso, otro con cal, y otro con cal y yeso, que comúnmente sirve este postrero para partes húmedas, y es muy seguro». SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de. Ob. cit., p. 121.

86. Siendo maestra «La faja de jaharro o enlucido que se pone a trechos en una superficie para dejarla toda bien igual». BAILS, Benito. 1802, Ob. cit., p. 64.

87. Textualmente Tomás nos dice: «deben guardar proporción y simetría con el edificio y lo otro, porque si hay necesidad de reformar la barbarie y mal gusto de los edificios no se necesita menos en la de los retablos; porque aquellos retablistas echan en ellos tal fárrago de ridiculeces sin más fundamento que el que les suministra su estravagante capricho; que parece que la ignorancia y la barbarie ha llegado al mayor colmo, lo que además de causar un efecto malísimo cuesta infinidad de trabajo, madera y dinero y lo mismo para sus dorados, de modo que con una tercera o quarta parte de lo que están podrán hacerse muy buenos y en particular quando las partes del edificio son graciosas, pues con un par de columnas y su cornisamiento y alguna otra friolera y los particulares con un buen cuadro y marco bien adornado, sus gradas y mesa de altar al tenor de cómo va demostrado formara uno y otro un todo grave y armonioso a poca costa». AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 120v.

88. Conocemos que José de Hermosilla dio testimonio que las maderas más empleadas en España eran la de pino, nogal, roble, haya, olmo, álamo blanco y encina. Tal y como nos informa LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ M^a Virginia: *Estética y teoría de la Arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1994, p. 692.



FIG. 11. Interior de la capilla bautismal de la iglesia de Santa Bárbara. Imagen cedida por Julio Ojeda Pérez.

proyecto en la junta del 1 de diciembre de 1790 una vez examinado el mismo.⁸⁹ Ésta remitió un informe firmado el 8 de diciembre de dicho año por José Moreno y Antonio Ponz al Arzobispado hispalense indicando las correcciones necesarias y su veredicto final.⁹⁰ Conviene señalar que en general el proyecto de Tomás fue alabado por los académicos, quienes destacaron su dignidad, sencillez, decoro, comodidad y economía con respecto al anterior proyecto realizado por Figueroa.⁹¹ A pesar de ello, la Comisión incidió en el análisis de determinados aspectos del proyecto para su corrección, sobre todo aquellos relacionados con la simetría en el interior del edificio.⁹² Los miembros de la junta lamentaban que la puerta de la capilla del sagrario no correspondiera con

89. ARABASF. Libros de actas de las sesiones celebradas por la Comisión/Sección de Arquitectura. Libro 139-3, fol. 152v.

90. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 122r-124v.

91. Con anterioridad hemos citado la importancia de la súplica que los académicos mandaron el 10 de agosto de 1777 a la Corona para hacer efectivo el control de la Arquitectura. En relación a lo dictado por la Academia en esta sentencia Jose Enrique García Melero especifica que: «El racionalismo, el orden, el decoro y la economía adecuada, por su calidad de postulados propios del resucitado nuevo clasicismo, eran comparados en la solicitud del 10 de agosto de 1777 con las ideas frenéticas, los despropósitos y borrones, el gran desorden, los objetos indecorosos y ridículos, el desenfreno y licencia y el despilfarro de ese barroco ornamental, no del estructural. Véase GARCÍA MELERO, Jose Enrique. 1998, Ob. cit., p. 336.

92. La simetría era obligatoria en todos los ámbitos del edificio según el ideal academicista, según confirma y recalca MONTES SERRANO, Carlos. «El problema del estilo en la Arquitectura madrileña del siglo XVIII. A propósito de una colección de dibujos de Juan de Villanueva» en SAMBRICIO, Carlos (Coord.). *Carlos III, Alcalde de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento, 1988, p. 466.

el tramo de muro del lado del evangelio situado frente a la puerta lateral de la iglesia orientada hacia la plaza mayor.⁹³ Seguidamente se advirtió que la puerta de acceso a la sacristía tendría «mejor uso», y dejaría «más desahogado el presbiterio» si se ubicaba en el tramo del muro occidental correspondiente a la última arcada de la nave del evangelio.⁹⁴ Uno de los aspectos más interesantes propuestos por la Comisión, a raíz de la anterior sugerencia, fue la supresión del retablo previsto en el lugar de la citada puerta y del situado en el lado opuesto al mismo, con el fin de reemplazar este último por una puerta fingida, buscando así la simetría con la entrada a la sacristía. Correcciones que, como se puede apreciar en la actualidad, no fueron atendidas durante las distintas fases de la construcción de la iglesia de Santa Bárbara.

En relación a la anterior recomendación académica también se propuso la demolición de algunas partes señaladas de la medianería de la Casa de la Caridad, puesto que la Comisión estimaba que serían un «padrastro para la construcción de la fábrica nueva».⁹⁵ Una medida que ya había adoptado el arquitecto catalán en su proyecto inicial, siendo la objeción de la Academia un permiso y una ratificación para llevarlo a cabo más que una recomendación en sí misma. La Comisión también especificó que, en la bóveda, los cinchos debían realizarse a plomo y del mismo ancho de las pilastras, disminuyendo el tamaño de los casetones, estimados demasiado grandes por parte de los miembros de la citada junta.⁹⁶ La última objeción al proyecto por parte de la Academia instaba al arquitecto a disminuir la altura de las linternas situadas sobre las capillas laterales a fin de hacerlas más proporcionadas.⁹⁷ Unas capillas que, teniendo en cuenta el resultado final de la obra, cuentan con unos 7'5 metros de altura, en contraste con los 13'6 de la nave central y los 14'5 de la cúpula principal. El examen del proyecto por parte de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia concluía con

93. Siendo éste uno de los primos aspectos señalados en la resolución de la Comisión sobre este proyecto en la citada junta del 1 de diciembre de 1790. ARABASF. Libros de actas de las sesiones celebradas por la Comisión/Sección de Arquitectura. Libro 139-3, fol. 152v.

94. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 124r.

95. ARABASF. Libros de actas de las sesiones celebradas por la Comisión/Sección de Arquitectura. Libro 139-3, fol. 152v.

96. Tomás no hace referencia a ningún tipo de casetones en el informe de su proyecto, así como sí lo hace a la inclusión de los citados cinchos, por lo que desconocemos con qué sentido realizó la Comisión dichas objeciones, ya que estas se refieren al segundo de los diseños, que no podemos consultar. Todo ello se expresa en la carta remitida por la Comisión al Arzobispado. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 124r.

97. Benito Bails plasmó una importante aportación sobre la configuración de las linternas: «Los Antiguos dejaban en la cumbre del casquete un ojo ò vano redondo por qual entraban la lluvia y la nieve. Los modernos han quitado este inconveniente plantando encima del ojo una linterna adornada por afuera, la qual hace un remate tan vistoso como socorrido. La proporción de estas linternas es que se levanten sobre su diámetro, tanto como la cúpula sobre el suyo; lo mejor es hacerlas sin columnas, porque repugna ver estas asentadas sobre un fundamento tan endeble como un casquete, el qual no es al cabo mas que una cubierta y un verdadero tejado. La linterna ha de ser de construcción tan ligera como se pueda, conforme lo da à entender el sitio sobre el que está». BAILS, Benito: 1783, Ob. cit., p. 847.

la recomendación de que se llevaran a cabo dichos ajustes en la obra si fuera posible, así como se instaba a que la obra fuese dirigida por el autor del proyecto.⁹⁸ Éste fue dado por resuelto y tramitado el día 7 de febrero de 1791, cuando Tomás firmó un documento en el que estimó que el coste total de la obra, incluyendo el precio de los materiales y jornales, rondaría los 830.000 reales de vellón.⁹⁹

Tras un largo periodo en el que su construcción sufrió un gran número de vicisitudes adversas, la nueva iglesia de Santa Bárbara fue consagrada el 22 de marzo de 1855.¹⁰⁰ Un lapso de tiempo en el que, si bien fueron seguidas la mayoría de las pautas indicadas en los planos y en el informe elaborados por Ignacio Tomás, se modificaron ciertos aspectos contenidos en el proyecto del mismo. Entre todos estos cambios destacan los dictados por Fernando Rosales en un informe elaborado por éste en 1798, donde además de señalar que ya se encontraban concluidas las dos portadas de la iglesia, se instaba a suprimir las linternas de cada una de las capillas, restando entradas de luz al total de la iglesia para asegurar la fábrica de la misma.¹⁰¹ Esta declaración apoya la teoría desarrollada en este artículo sobre la portada noroccidental: aquella hipótesis que sostiene que la misma se debe a un proyecto íntegramente desarrollado por Tomás del que no tenemos constancia, realizado con posterioridad al informe que aquí se ha analizado y ejecutado con anterioridad a la inspección de Rosales que nos ocupa. Sin embargo, el informe del arquitecto sevillano no aclara la inexistencia del medallón que debía coronar la portada principal según el diseño original de Tomás, que probablemente haya desaparecido por cualquier otra circunstancia. Asimismo, cabe destacar que posteriores modificaciones no documentadas propiciaron la ocultación de la linterna de la cúpula principal del templo. Medida que, sumada a las dictadas por Rosales, han empeorado notablemente el sistema de iluminación planteado por Ignacio Tomás originalmente para el interior de la iglesia, que actualmente cuenta con escasas entradas de luz natural. Una construcción que significa el primer hito de la arquitectura academicista en la ciudad de Écija, así como una de las construcciones sacras más importantes de cuantas fueron examinadas por la Comisión de Arquitectura para los reinos andaluces entre 1786 y 1808.

98. ARABASF. Libros de actas de las sesiones celebradas por la Comisión/Sección de Arquitectura. Libro 139-3, fol. 153r.

99. AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 124r.

100. Tanto las señaladas dificultades como la fecha de bendición aparecen contenidas en GARCÍA LEÓN, Gerardo. Ob. cit., pp. 172-175.

101. Informe contenido en su totalidad en AGAS. Justicia. Pleitos Ordinarios. Caja 10319. Expediente 2, fol. 238r-239v.