



**EL RETABLO DE SAN FERNANDO SITUADO EN LA CALLE CANO Y CUETO,  
LA RECUPERACIÓN DE UNA OBRA ÚNICA.**



**EL RETABLO DE SAN FERNANDO SITUADO  
EN LA CALLE CANO Y CUETO,  
LA RECUPERACIÓN DE UNA OBRA ÚNICA**

Sevilla  
2017

Francisco Granero Martín.  
Arquitecto.

Carlos Núñez Guerrero.  
Restaurador.

La presente publicación ha sido realizada para la web Retablo Cerámico con el objetivo de dar a conocer la singularidad del retablo barroco dedicado a San Fernando que se encuentra en la calle Cano y Cueto de Sevilla a raíz de su restauración propiciada por la rehabilitación del inmueble donde se sitúa. Nuestro agradecimiento a todos los profesionales implicados en su recuperación y a Retablo Cerámico por su interés.

Equipo técnico:

Doctor Arquitecto autor del Proyecto y Director de las Obras: Francisco Granero Martín  
Aparejador-Arquitecto Técnico Director de Ejecución de las Obras: Francisco Orellana Albertos.  
Constructora: MORALES MIGENS. Obras y Servicios S. L.  
Promotor de las Obras: MARGUT S.A.  
Dirección técnica de la Restauración del Retablo: Carlos Núñez Guerrero.  
Ejecución de la intervención: DÉDALO Bienes Culturales S.L.  
Colaboradores: Asociación Amigos de la Cerámica “Nicoloso Pisano”.

Estudio de Arquitectura de Francisco Granero - Dédalo Bienes Culturales SL  
Francisogranero.com - dedalocultura.com

Escrito en Sevilla, a 30 de mayo de 2017, celebrándose la festividad del Patrón de la ciudad, San Fernando.

# HISTORIA, CONSERVACIÓN Y CRITERIOS: LA RESTAURACIÓN DEL RETABLO.

Carlos Núñez Guerrero.

## ANÁLISIS CULTURAL.

### La iconografía: el Santo Rey.

Las acciones heroicas y los milagros que rodearon la conquista de Sevilla condicionaron una especie de catarsis colectiva que motivaría que poco después de su muerte ya el pueblo sevillano sintiese un fervor especial por la figura del monarca Fernando III, cuyos restos, junto con los de su esposa Beatriz de Suabia, descansaban en la primitiva Capilla Real, construcción gótica edificada como cabecera de la vieja mezquita ahora cristianizada. Hasta allí acudían multitud de devotos para depositar sus ofrendas, encender velas e incluso cumplir el rito de besar su espada, que según la creencia poseía la capacidad de curar enfermos.



**01. La rendición de Sevilla. Francisco Pacheco, 1634.** Fernando III, ya nimbado, recibe las llaves de la ciudad gracias a la intercesión divina de la Virgen de los Reyes.

Este culto popular fue incentivado por la Iglesia a través de diferentes Breves Pontificios que reconocían la venerabilidad de don Fernando y concedía indulgencias por los rezos a favor de su alma. Al mismo tiempo, la autoridad eclesiástica sevillana promovía su canonización en un

proceso arduo, infructuoso hasta que la reina regente Mariana de Austria lo apoyase económicamente como parte de un programa político que buscaba la adhesión de todos los estamentos sociales para su hijo, el rey Carlos II. La canonización se dilató hasta 1671, cuando finalmente la Santa Sede reconoció la beatitud del monarca.

Cuando el proceso de canonización de Fernando III entró en su fase final, se hizo necesaria la fijación de un prototipo iconográfico que estableciese la imagen reconocible del nuevo santo acompañado de sus atributos. Fue en 1630, cuando Claude Audran el Viejo plasmó en un grabado la primera visión oficial del Santo Rey, cuya composición partía directamente de la serie “Los Santos Reyes y Nobles”, realizada por el artista italiano Giovanni Batista Crespi para el general de la orden franciscana Fray Francisco de Gonzaga en 1587. De esta forma, la venerable imagen del rey castellano se basó en la ya reconocida de otros santos monarcas, representantes de las principales casas reales de Europa, como eran San Luis de Francia, Santa Isabel de Hungría, San Leopoldo de Austria y San Venceslao de Bohemia. Entre los patronos, cuya santidad fue promovida por Federico I Barbarroja y por intereses reconocida por la orden franciscana, estaba el Emperador Carlomagno y ello a pesar de que, en su momento, las diferencias entre la Curia y el Imperio impidiesen que su canonización por el antipapa Pascual III en 1165 fuera reconocida por la Santa Sede.



02. San Carlo Magno. Los santos nobles. Fray Francisco de Gonzaga, 1587.

03. San Leopoldo. Los santos nobles. Fray Francisco de Gonzaga, 1587.

04. Fernando III. Claude Audran el Viejo, 1630.

En previsión de la inminente canonización de Fernando III de Castilla y León, el Cabildo catedralicio reclamó en 1649 los servicios de Francisco López Caro y de Bartolomé Esteban Murillo con el fin de crear la vera efigie del santo, es decir, una representación física real trazada a partir de la observación de los restos del rey, que fue enviada a la Congregación de los Ritos y que consolidaría a la postre el retrato hagiográfico representativo y verdadero que pasaría a ser venerado.



05. Vera efigie de San Fernando. Bartolomé Esteban Murillo y Matías de Arteaga, 1672. Grabado incluido en la edición de la crónica realizada por Farfán sobre las fiestas celebradas con motivo de la beatificación.

Simultáneamente, siguiendo la atribución del profesor Benito Navarrete, el Cabildo Municipal, entorno a 1560, encargó a Ignacio de Ries el lienzo que se exhibe en el Ayuntamiento de Sevilla, directamente inspirado en la iconografía creada por Claude Audran el Viejo en Roma, confirmando su aceptación oficial aunque con una significativa diferencia, la corona regia.



06. San Fernando, atribuido a Ignacio de Ries- 1655-1665.

No cabe duda de que los versados hagiógrafos de los cabildos de la catedral y del municipio advirtieron que Claude Audran había equiparado la iconografía imperial de Carlomagno y Leopoldo de Austria a la de Fernando III de Castilla, quizás movido a ponderar el apellido Habsburgo de los monarcas que patrocinaban el impulso final de un largo proceso de canonización. Pero en Sevilla se sabía que la corona real de Castilla es corona abierta y que ésta es la que le correspondía al soberano, sin menoscabo de toda su dignidad regia. Así, con corona abierta, se representa al venerado rey tanto en el lienzo atribuido a Ignacio de Ries como en la vera efigie de Bartolomé Esteban Murillo y Matías de Arteaga.

A principios de 1671 el Cabildo de la Catedral de Sevilla se reunió para la lectura del *pliego cerrado y sellado* que desde Roma parecía anunciar la canonización de Fernando III. Sin embargo, aquella expectación se tornó en cierto desanimo cuando se advirtió que el documento tan sólo reconocía su beatificación, lo cual implicaba una notable disminución de los fastos proyectados para el festejo previsto en honor del Santo Rey. Sin embargo, lo que se preveía como algo sencillo ha quedado para la historia como la mayor manifestación religiosa barroca celebrada en Sevilla, cuya grandiosidad fue recogida por Fernando de la Torre Farfán en su famosa crónica.

Aunque el cuerpo incorrupto del monarca centró todo el aparato litúrgico, se hizo necesaria la representación escultórica de su figura, una imagen completa que aunase la egregia condición expresada en el grabado de Claude Audran y la fisonomía real reconstruida por Murillo. La obra de Pedro Roldán evidencia, una vez más, la importancia de los símbolos en la concepción del discurso barroco. Si Roma había aceptado la corona cerrada del Imperio para la iconografía del nuevo rey santo, ésta debía aceptarse como un atributo más de la imagen oficial de Fernando III tal y como habría de ser venerada y desarrollada en posteriores representaciones. Puede que se tuviera en consideración su matrimonio con Beatriz de Suabia y que el hijo de ambos, el monarca Alfonso X el Sabio, cuyos restos reposan junto a los de sus padres en la Catedral de Sevilla, fuese aspirante a la corona del Sacro Imperio Romano Germánico.

La calidad artística y los milagros que de inmediato se atribuyeron a la intercesión del rey santo venerado en esta talla, contribuyeron rápidamente a su reconocimiento popular.



**07. San Fernando, Pedro Roldán, 1671.** Esta obra, que anualmente forma parte del cortejo del Corpus Christi de Sevilla, fue concebida como un simulacro escultórico con el fin de aunar las consideraciones tomadas tras el estudio de la vera efigie. Fue la imagen de referencia para muchos artistas, como Valdés Leal, a la hora de representar al monarca.



La imagen representada en el retablo cerámico sigue los postulados marcados por la escultura de Pedro Roldán, que parte del prototipo de Audran el Viejo y es recogido para su divulgación entre los sevillanos por la representación realizada por Ignacio de Ries para su exhibición en el Ayuntamiento de Sevilla.

En olor de santidad, Fernando III de Castilla y León aparece según el modelo de “Santo Rey” con una iconografía que tiene su origen en la tradicional representación de los santos caballeros, como San Jorge y San Martín, y que está directamente inspirada en la de otros monarcas santos que le precedieron en los altares, como San Luis de Francia y San Venceslao de Bohemia. Como conquistador y defensor de la verdadera Fe se le representa usando armadura, si bien ésta está tomada de los retratos militares de los Habsburgos del siglo XVI. El arnés está compuesto de peto, espaldar y guardabrazos. De la gola, pieza de tela que se colocaba entre el peto y el espaldar, sobresale la golilla o lechuguilla. Por los pies, viste calzas cortas globulares cuchilladas, medias y borceguíes de montar. En la mano derecha blande la espada con las que conquistó para la cristiandad los reinos de Jaén, Córdoba y Sevilla, espada que aún se conserva. Con la izquierda sostiene el globo terráqueo, en alusión al máximo poder y la universalidad de su veneración, promovida por todas las provincias Nuevo Mundo, Oceanía hispana y la Asia Filipina. Su dignidad regia está representada por la capa de armiño y la corona de oro con pedrerías, cerrada por diademas y rematada con cruz sobre globo, corona que será posteriormente adoptada por los Borbones. Finalmente, la santidad se reconoce en el nimbo.

En el análisis de este retablo cerámico, llama la atención la particularidad de lucir en el pecho la Cruz de la Orden de Malta, ya que en la mayoría de las representaciones suele llevar anacrónicamente el Toisón o una medalla de la Virgen, la Inmaculada Concepción en el la obra de Ignacio de Ries o, preferentemente, la Virgen de los Reyes.



**08. Comparativa.** Influencia del grabado de Audran *el Viejo* y la escultura de la catedral de Sevilla en la composición final del retablo cerámico.

La representación de Fernando III luciendo la cruz de la Orden Militar de San Juan de Jerusalén, que vino a llamarse de San Juan, de Acre, de Rodas y de Mata, puede darnos una pista sobre el posible origen de este retablo cerámico en el desaparecido Priorato de San Juan de Acre de Sevilla, que tuvieron colación propia en la ciudad.

La Orden de San Juan de Jerusalén tuvo una decisiva participación en las operaciones de cerco y conquista de la ciudad y en la posterior repoblación del nuevo reino incorporado a Castilla, encomendándosele poblaciones como Lora, Tocina y Alcolea. Fernando III le otorgó a esta orden de caballería un alfoz o islote de casas junto a la muralla, lindando con la puerta que se llamó de San Juan, entre las actuales calles Guadalquivir, Santa Clara y Lumbreras, donde se constituyó el Priorato de San Juan. Este panel cerámico bien puede proceder de aquí, o de cualquiera de las fincas, conventos y hospitales que la orden administró hasta el primer tercio del siglo XIX, cuando vendió lo poco que quedaba de su antiguo rico patrimonio sevillano.

### **Un ejemplar único.**

Los desmantelamientos de los altares públicos impuestos por la autoridad civil en Sevilla durante el siglo XIX han motivado que los retablos cerámicos barrocos se hayan conservado como piezas excepcionales. Pese a esta singularidad, la historiografía especializada no se ha mostrado muy interesada por la cerámica de esta época, siendo muy pocos los estudios que existen sobre la producción fechada entre los siglos XVII y XVIII.

El retablo cerámico de San Fernando puede ser datado a mediados del siglo XVIII según se concluye del análisis de algunas características. Se trata de una pieza realizada con la técnica del azulejo pisano o pintado, compuesto por baldosas cuadrangulares, cuyas medidas rondan indistintamente entre los 13 y 14 cm., como es común en la época. Siguiendo el procedimiento creativo del momento, la composición de la obra resulta claramente deudora del ámbito de la estampación y del grabado: aparece presidido por la figura hierática y frontal del Rey Santo con un esbozo de paisaje en el primer término y levemente al fondo. Estos planos se resuelven con los ocre y azules sobre blanco de influencia talaverana que se mantuvo en la cerámica dieciochesca sevillana, hasta el punto de que los ceramistas que trabajaban entonces en la ciudad eran conocidos como los talaveranos. En el detalle del árbol que da testimonio de existir un paisaje de fondo, se advierte la permanencia de la influencia flamenca de los motivos estilizados motivos vegetales de los azulejos de Amberes y Delft que, a su vez, imitaban las manufacturas chinas del siglo XVI. Finalmente, está enmarcado por una moldura azul con rocallas y roleos ornamentales.

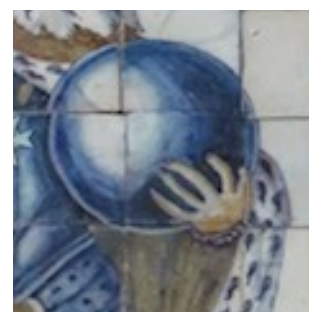
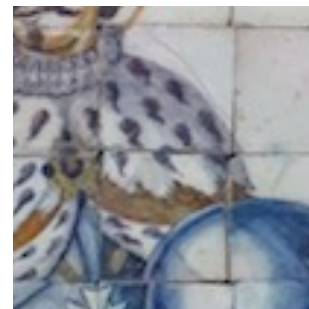


09. El retablo cerámico colocado en la fachada antes de su restauración.



10. Retablo cerámico de San Fernando. Calle Cano y Cueto, Sevilla. Anónimo sevillano, siglo XVIII.

La consideración gremial que entonces tenía el oficio hace que no conservemos firmas y desconozcamos su autoría, de tal forma que sólo sus características nos pueden revelar su posible vinculación a un momento concreto. Existen en Sevilla dos paneles cerámicos que guardan notables analogías estilísticas con éste. En primer lugar, destaca el retablo cerámico también dedicado a San Fernando que se encuentra en la portada lateral del Real Monasterio de San Clemente. En este caso, los paralelismos son evidentes en la postura de la figura y en detalles como el armiño, la armadura, la esfera, los dedos, la corona y el estilo simple y plano con el que se resuelven las formas. En el vestíbulo del Museo de Bellas Artes, un panel procedente de San Felipe Neri nos muestra la escena de Jesús caído con la Cruz a cuestas ayudado por Simón de Cirene. Detalles técnicos y compositivos de esta obra, fechada en 1764, nos llevan a sospechar una posible vinculación con su autor, ya que sorprenden los parecidos que ambos guardan en el marco perimetral, en las colores planos, la sencillez de líneas o en los rasgos paisajísticos, siendo ocre en primer término y azul y blanco en segundo.



**11. Comparativa.** Analogías compositivas entre los retablos del Monasterio de San Clemente y de la calle Cano y Cueto.



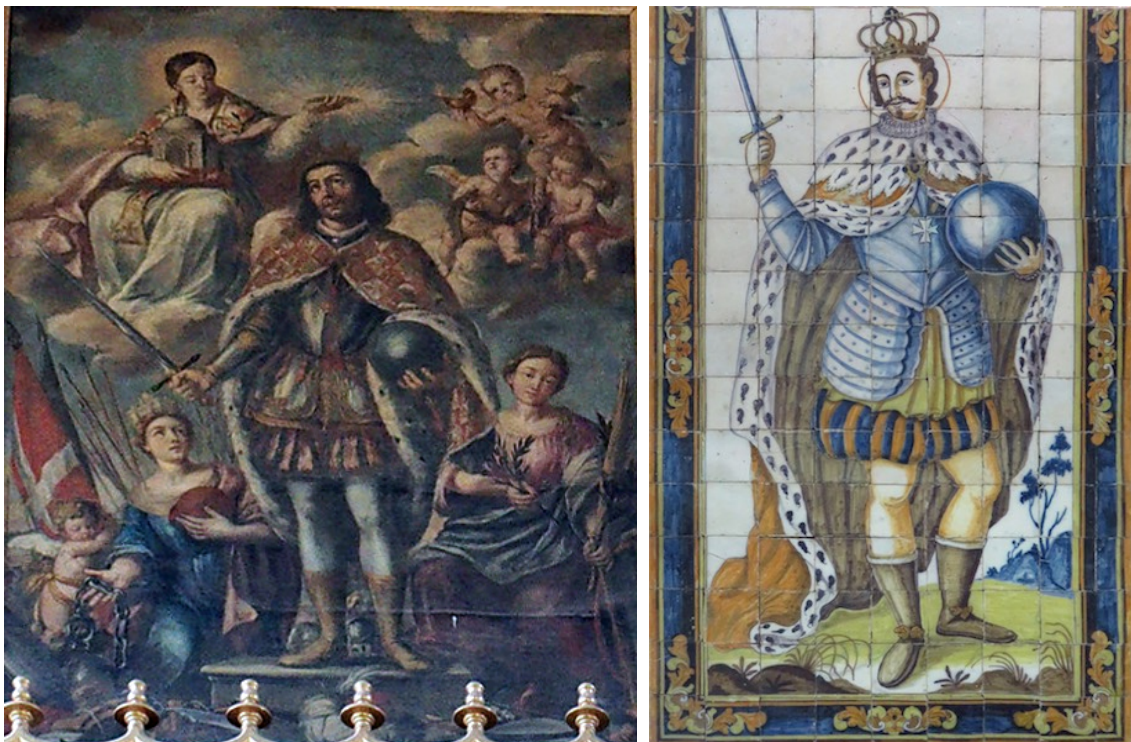
**12. Jesús caído con la Cruz asistido por Simón de Cirene.** Museo de Bellas Artes de Sevilla (procedente de la iglesia de San Felipe Neri). Anónimo sevillano, 1764.

Del mismo modo, tampoco conocemos la procedencia del retablo, pues diferentes señales nos indican que sufrió con anterioridad una extracción para ser reubicado en la fachada donde lo emplazamos hoy. Una tradición popular que se pierde en el tiempo ha explicado su origen en una hipotética pernoctación que Fernando III hiciera en esta casa la víspera de su entrada en Sevilla, el 22 de diciembre de 1248. Lógicamente, la realidad histórica revela que no fue el azulejo fruto de aquella creencia, sino que la leyenda es el resultado de la presencia del retablo.



**13. Fotografías antiguas.** Vistas del retablo cerámico. Sevilla, 1948.

Por su envergadura, es extraño que una pieza así fuese encargada para la arquitectura doméstica, por lo que sabiendo que no fue éste su lugar original, podemos pensar que estuviese incorporado a algún convento sevillano desamortizado en el siglo XIX o bien perteneciera al Priorato de San Juan de Acre, como se ha dicho anteriormente. Otra hipótesis apunta a la posibilidad de que el retablo perteneciese a la casa desde su origen, ya que hasta la desamortización este inmueble fue propiedad del Hospital de los Venerables, cuya iglesia fue dedicada al culto de San Fernando. De este modo, las evidencias de su movimiento tan sólo nos hablarían de un cambio de ubicación al estructurarse la fachada con motivo de la alineación de la calle a finales del siglo XIX tras el derribo del tramo de muralla que discurría por ella.



**14. Comparativa.** Analogías compositivas entre el retablo cerámico y la pintura que centra el ático del retablo del templo del Hospital de los Venerables.

## LA RESTAURACIÓN.

### Un proceso científico.

La rehabilitación del inmueble requería la extracción del panel cerámico para su posterior restitución. El incalculable valor patrimonial que posee y su carácter excepcional nos obligaban a una estrategia que acometiese su recuperación mediante unas labores y procedimientos que garantizaran en todo momento su integridad física y la salvaguarda de sus valores culturales. La extracción se acometió con todas las cautelas de protección previa, pues se trataba de una operación sumamente compleja, que se complicaba aún más al encontrarse deteriorado por el arranque anterior y por las grietas y oquedades ocasionadas por impactos de proyectiles. Esta agresión puede corresponderse con cualquiera de los periodos revolucionarios, tanto anticlericales como antimonárquicos, que se vivieron en Sevilla entre la segunda mitad del siglo XIX y mediados del siglo XX.

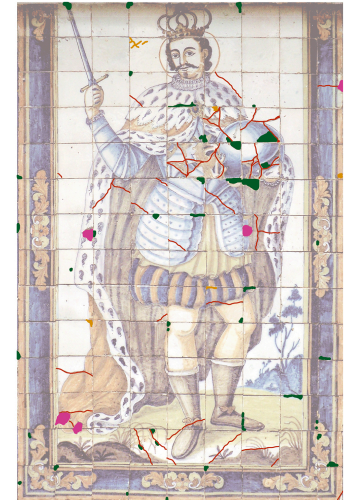
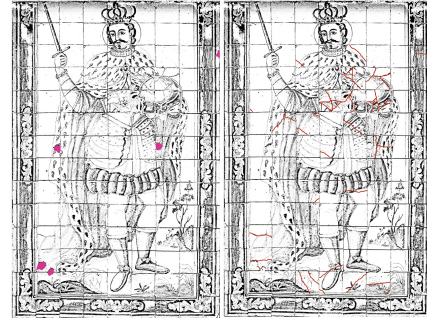
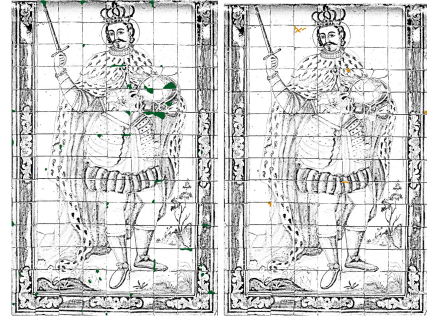
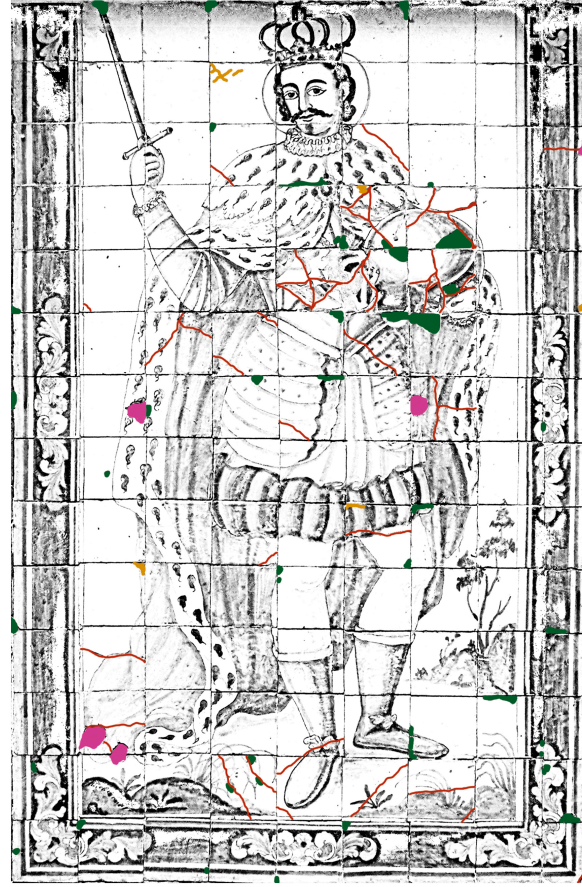
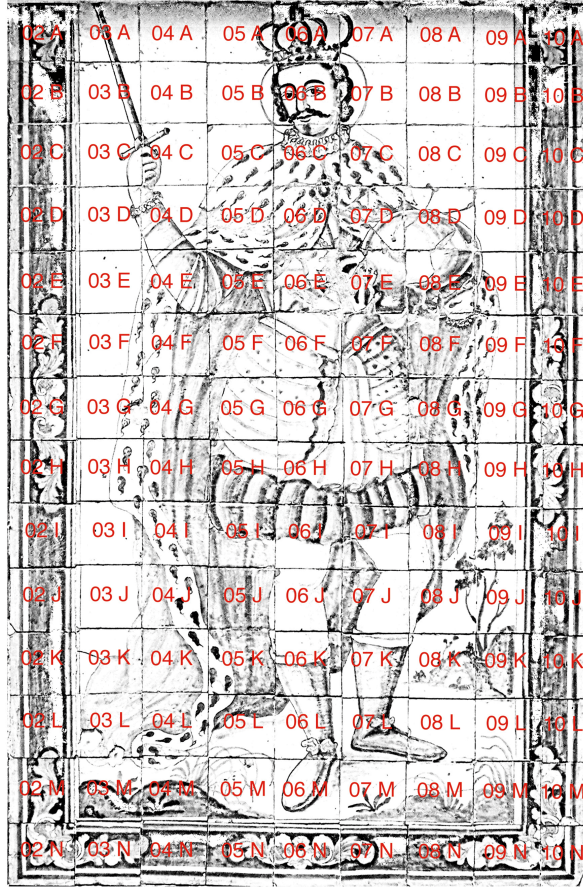
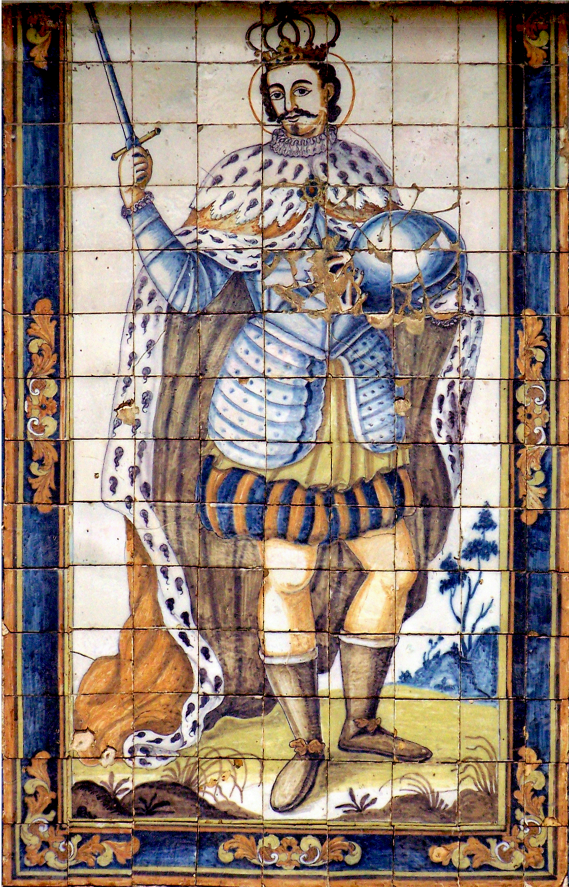


15. Estado del retablo cerámico antes de su extracción.

Una vez en el taller y levantada la cartografía de lesiones, se determinó su diagnóstico exhaustivo, obteniendo un detallado informe de la situación patológica en el que se encontraba. Este reconocimiento posibilitó una actuación específica, actuando concretamente en aquellos puntos que verdaderamente lo necesitaban.



16. Realización de los mapas de lesiones.



**Retablo cerámico de San Fernando. Sevilla. Siglo XVIII.**

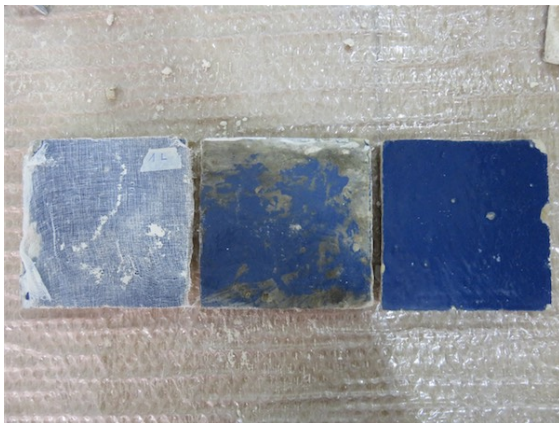
**Mapa de daños: cuadro de patologías.**

- Lagunas.
- Levantamientos.
- Perforaciones.
- Rupturas.



Las baldosas fueron limpiadas pormenorizadamente con varios métodos mecánicos y químicos con el fin de eliminar depósitos residuales asentados sobre los esmaltes y los restos de mortero adheridos en su reverso. Las baldosas fragmentadas fueron unidas en posición vertical dentro de cajas de arena y las lascas separadas restituidas en su ubicación original. Especial atención requirió la zona central dado que estaba conformada por fragmentos originales colocados de forma incorrecta. Tras ensayos y comprobaciones efectuadas mediante transparencias fueron recolocados en su lugar correspondiente, recuperando así la composición primitiva y lógica que se encontraba alterada.

Las lagunas fueron solucionadas con criterio mimético. En primer lugar se recuperó la volumetría con yeso dental, cubriéndose las superficies con colores afines a los originales, de tal forma que quedasen plenamente integrados en el conjunto, pero identificables en un examen detallado. Dentro de esta fase se incluye también la reproducción de la cenefa superior del marco ornamental, que no se conservaba. La restauración culminará con su reposición en la fachada, una labor complicada por la morfología irregular de las baldosas, debido al proceso artesanal de su ejecución, por lo que el encaje cuidará los detalles, primando siempre la continuidad de los trazos.



17. Proceso de desengasado y limpieza de las baldosas.



18. Limpieza y reintegración del bizcocho.



19. Estudios para la reorganización de fragmentos dispuestos erróneamente.



20. Unión de fragmentos colocando las piezas en vertical dentro de las cajas de arena.



**21.** Restitución de fragmentos previa comprobación.



**22.** Restitución de lascas en su situación original.

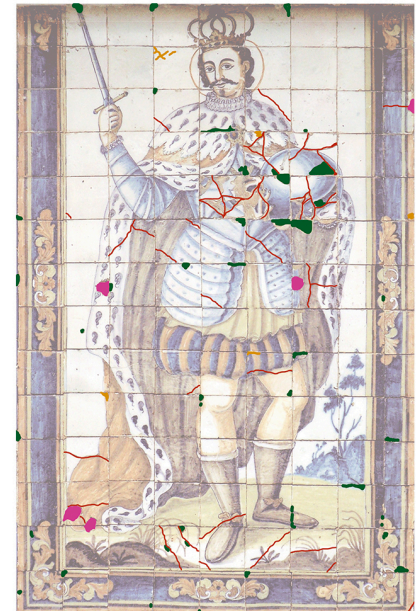
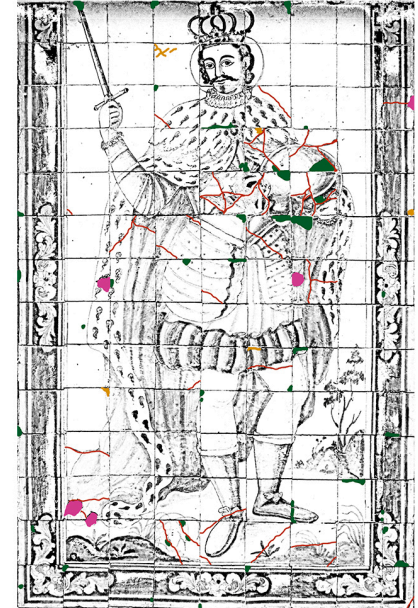
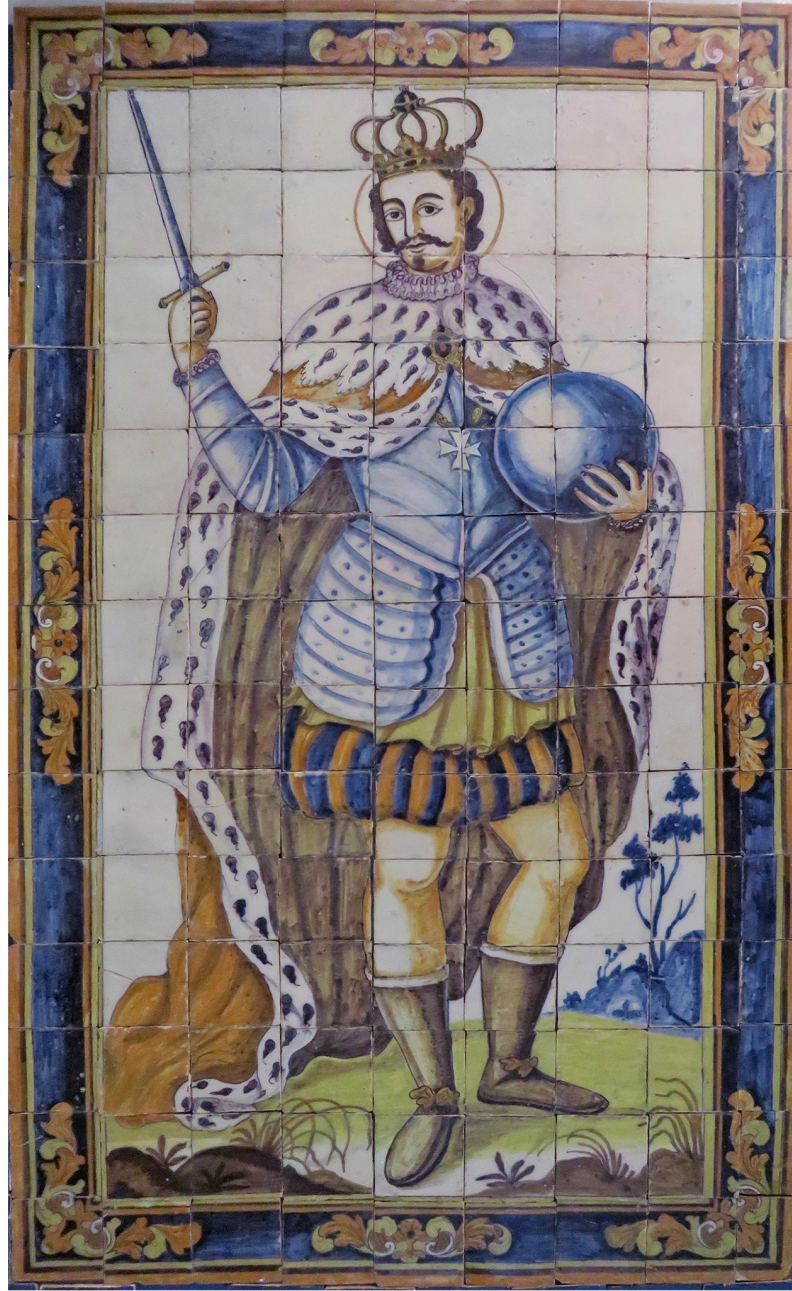
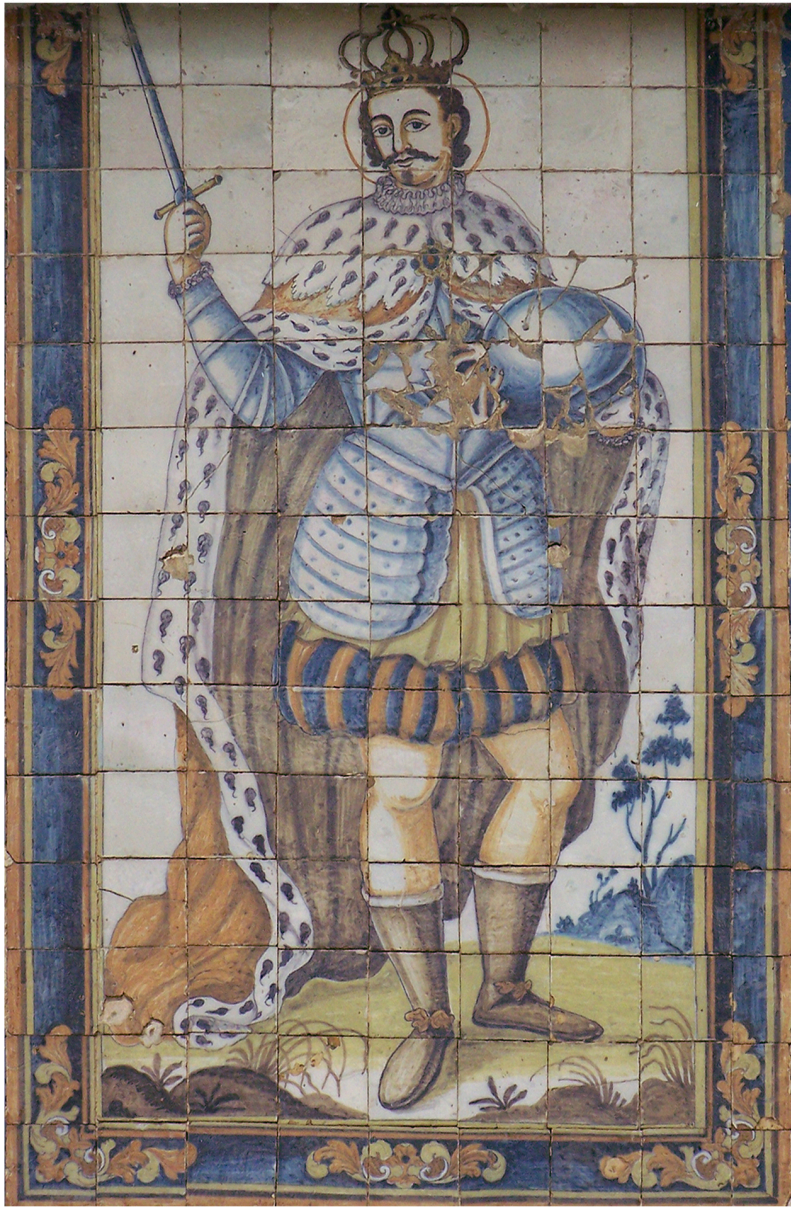


**23.** Reintegración volumétrica.



**24.** Reintegración cromática.

Sin lugar a dudas, la cultura religiosa de la ciudad y la tradición centenaria de la alfarería sevillana están glosadas en la iconografía y técnica de este retablo cerámico, cuya restauración no sólo supone la recuperación de una obra artística única, sino que rescata a su vez ambos valores, ofreciéndonos un rico testimonio de parte fundamental de nuestro pasado histórico. El esfuerzo que esta restauración ha supuesto para los promotores de la rehabilitación del edificio y para los restauradores encargados de la intervención ha quedado recompensado con el esplendor rescatado gracias a la subsanación de sus desperfectos, a la tonalidad viva devuelta a sus esmaltes, a la restitución de partes faltantes y, finalmente, a la colocación en su lugar, donde los sevillanos y visitantes volverán a contemplarlo para evocar aquella legendaria noche en la que el rey Fernando III durmió por primera vez en Sevilla.



# RESTAURACIÓN Y REHABILITACIÓN DE EDIFICIO DEL SIGLO XVII CALLE CANO Y CUETO No 7 DE SEVILLA.

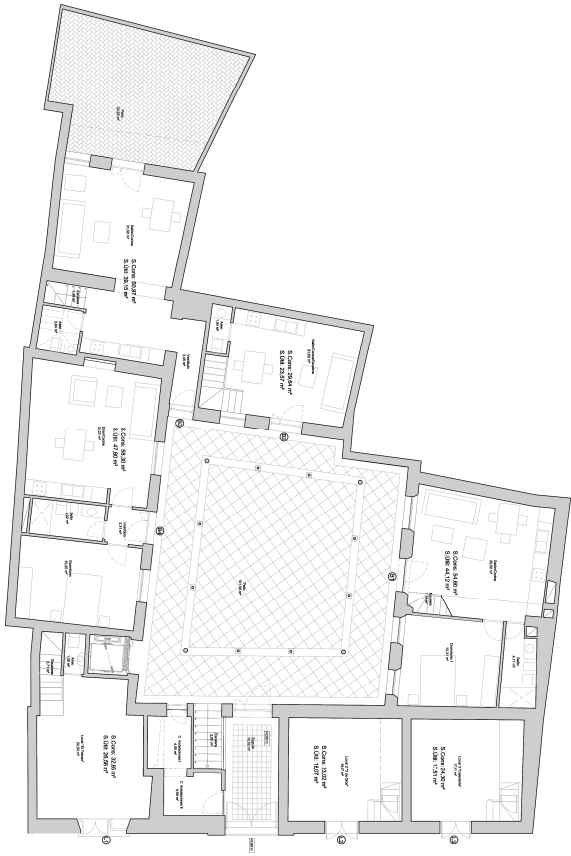
Francisco Granero Martín

## DATOS.

Proyecto:	Francisco Granero Martín, Doctor Arquitecto
Dirección Obras:	Francisco Granero Martín, Doctor Arquitecto Francisco Orellana Albertos, Arquitecto técnico y Aparejador
Coordinador de Seguridad y S. :	Ginés Espín Toscano, Arquitecto técnico
Constructor:	Morales Migens Obras Servicios SL
Promotor:	Transportes Margut S.A.
Edificio:	PGOU Sevilla. Plan Especial de Protección Sector 5 “San Bartolomé”.
Nivel de protección global “B”.	
Superficie de parcela: 454 m <sup>2</sup> .	
Superficie total: 1.330 m <sup>2</sup> .	

## TEORÍA DE LA INTERVENCIÓN.

Recuperación arquitectónica y significación de los elementos del edificio en su estado original: patio y galerías. Puesta en valor del edificio histórico que ha sido transformado y que actualmente sufre afecciones estructurales, sobre todo de su viguería de madera y forjados. Eliminación de los elementos desvirtuadores del patio y apertura de las galerías tabicadas. Recuperación del sistema de cubiertas de teja en galerías con supresión de las placas de fibrocemento actuales, con mantenimiento del sistema de cubierta de tejado a un agua y tejas curvas de cerámica en la primera crujía y otros elementos hacia el patio central. Cubierta de azotea plana transitable en áreas interiores. Recuperación de aspectos formales de la fachada original, centrado en la supresión de elementos distorsionadores en huecos de locales comerciales de planta baja: falsas molduras de recercados de huecos, retejados en vuelos de sus puertas, carpinterías, etc. Por tanto, el proyecto tiene el objetivo encaminado hacia la Restauración del Patrimonio de poner en valor la restauración integral del edificio que posee grado de protección global B, manteniendo todos sus valores históricos arquitectónicos y tipológicos.

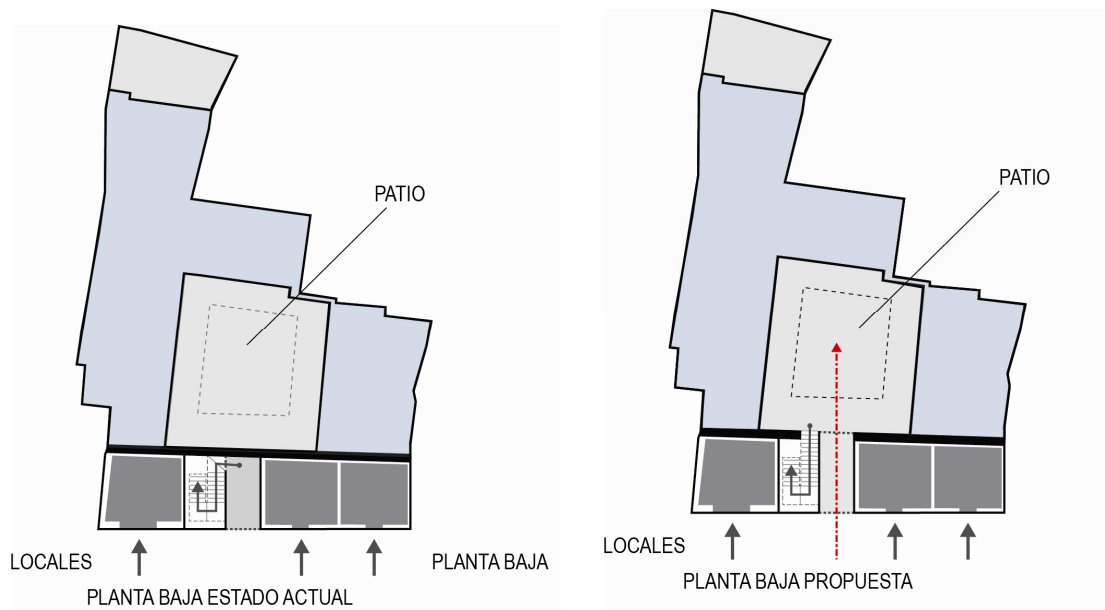


## REVALORIZACIÓN Y RECUPERACIÓN DE ELEMENTOS TIPOLOGICOS ORIGINALES DEL EDIFICIO.

### Zaguán, escalera, galería, patio, entreplanta, cubierta y fachada.

#### Eje principal: Zaguán-Patio-Galería:

El proyecto potencia el eje de las tres piezas características en la tipología de la planta de la casa patio sevillana, así también, pone en relación la escalera principal con el patio, el arranque de la cual se halla en la actualidad desvirtuada quedando más vinculada al zaguán, en relación directa con la calle. Se pone en conexión el arranque de la escalera desde la galería-patio, como es habitual en la tipología citada.



#### A) El zaguán.

El zaguán se define como el lugar de entrada limitado por dos puertas (la segunda en la mayoría de los casos tipológicos es una cancela), una que queda abierta durante el día (el portón), y la otra que reserva el patio y la organización general del edificio. Funcionalmente es ambivalente como articulación entre la calle y la casa. Su forma rectangular, alargada hacia la penetración al edificio, con viguerías que refuerzan dicho sentido. Actualmente la escalera arranca desde el zaguán para comunicar directamente la calle y la planta primera, cuando tanto tipológica, como tradicionalmente y así en este mismo edificio, parece que debiera arrancar desde el patio como se ha citado, una vez solventado el acceso de la segunda puerta (o cancela) y accedido a la galería-patio.

#### B) La escalera.

El proyecto recupera dicha conexión entre el patio y las galerías con la escalera sin alterar lo más mínimo ni su posición, ni su trazado, respetando todos sus valores. Por tanto, el paso de "la calle" a la planta primera del edificio, se realiza a través de la relación zaguán-patio, y no como ahora directamente desde el zaguán, recuperando la relación tipológica. La escalera como elemento de servicio estricto que articula al patio y las galerías y no como elemento de conexión directa del zaguán con la galería (como actualmente ocurre).

En la tipología sevillana, la escalera no aparece como elemento suntuoso como lo es la galería, el patio, incluso a veces el propio zaguán, sino que es un elemento de servicio conexión patio-galería y que goza de la ventilación y apertura hacia el propio patio, situadas en muchos casos, como ocurre en éste, en una posición no significativa.

En este caso y raramente en la tipología, la escalera se sitúa en la crujía de fachada y sin apertura de hueco de ventana en la misma, y tampoco tiene continuidad de zancas entre la planta primera y la segunda, sino que se desplaza lateralmente y deja que la vivienda participe del lienzo de fachada que le podría corresponder.

La comunicación hacia la planta superior ático-azotea, se hace a través de las distintas piezas que sobre dicha planta se asoman, pero no como una intención de origen de conectar todas las plantas entre sí, lo cual se comentará en el apartado de “la cubierta”.

### **C) La galería.**

La galería se configura como pieza contigua que conecta al zaguán con el patio, siendo en la planta baja marcada habitualmente en la tipología, (tenuemente en las casas pequeñas) mediante columnas, machones u otros elementos. En el edificio, aparecen ocho pilares de hierro de forja, muy desiguales en grosores, texturas y alturas, calzados con desiguales peanas de tacos de mármoles diferentes y capiteles de madera reforzados con elementos de hierro, que le dan al patio un aspecto de configuración orgánica a lo largo de la edad del edificio. La gran altura de la galería (próxima a los 6 m) en planta baja han provocado el pandeo por esbeltez de dichos pilares. Uno de ellos ya fue embutido por un doble machón en “L” situado en la esquina sur del patio, como refuerzo para sostenimiento de las plantas superiores. La intervención de apeo cuajado mediante cimbras de perfiles de acero, como se observa en las fotografías y en los informes técnicos de la Gerencia de Urbanismo, es la que ha permitido que todo el conjunto no quede arruinado y derrumbado.

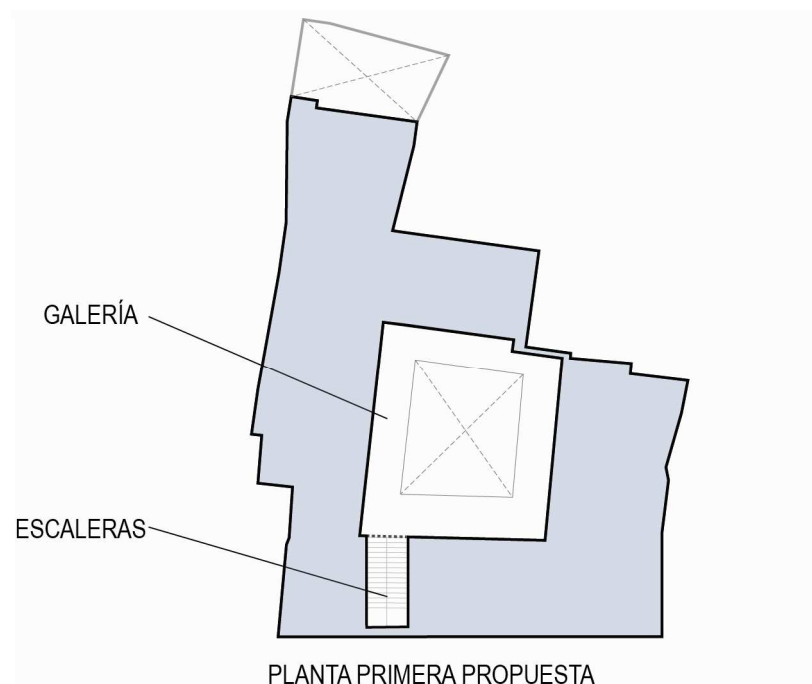
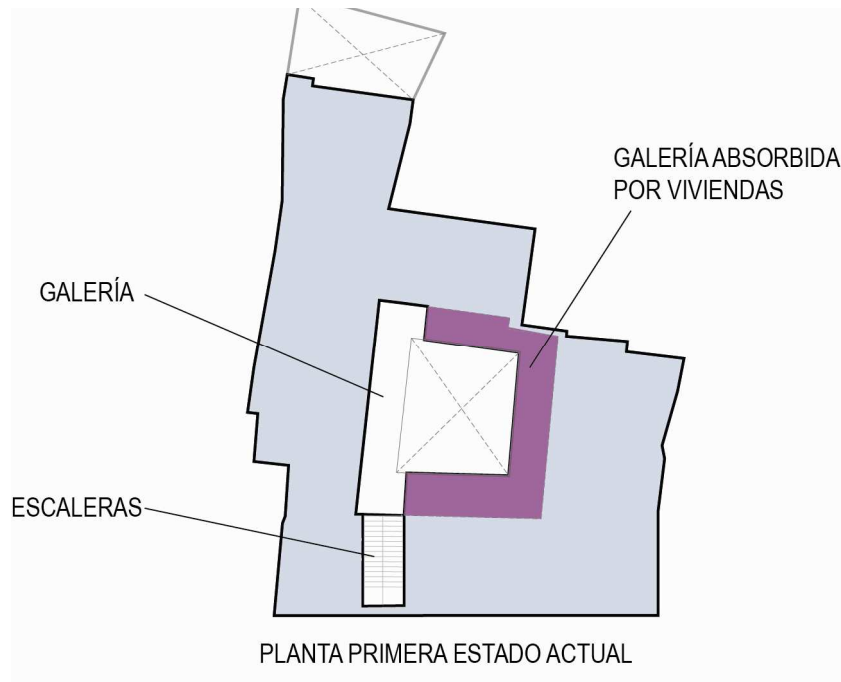
El proyecto contempla el mantenimiento de dichos ocho pilares de forja, ya no solo como elementos dentro de la tipología sino, incluso, recuperando su misión estructural sostenedora de las galerías, ayudados por la inserción de cuatro pilares estructurales cilíndricos de acero en las cuatro esquinas que soportan el mayor peso de las galerías y cerramiento de planta segunda.

Se mantienen las peanas de mármoles para calzar dichos pilares de forja e igualar sus diferencias de altura, asimismo, el proyecto contempla la restauración de los capiteles de madera que conecta la estructura vertical con la horizontal de vigas y forjados de madera. El techo recogido mediante la viga de borde como elemento característico de su definición que otorga la función de circulación cubierta tanto de la lluvia (patio descubierto) como de la regulación de la luz/penumbra – sol/sombra en el ambiente influyente directamente con el patio y la recuperación de los capiteles-zapatillas de madera como elementos de articulación entre la viga de borde y la estructura vertical.

En planta baja, actualmente la galería queda interrumpida por la presencia de una escalera de acceso directo a una de las entreplantas interiores que ventilan hacia al patio central. Dicha escalera puede entenderse con cierto valor etnológico, al contar con una imagen derivada más de la organización posterior del edificio en su transformación plurifamiliar que del posible trazado original de casa señorial, como carácter que el PGOU le otorga. No obstante, el proyecto, siguiendo lo estipulado para los edificios catalogados “B”, pretende recuperar, en lo posible, aquellos elementos del edificio en su estado original, por lo que dicha escalera queda

suprimida y el acceso a la entreplanta se desarrolla desde el interior de la pieza habitable, dejando la galería abierta en sus cuatro lados, lo cual permite la circulación peripatética en todo su perímetro, así como la contemplación de las cuatro fachadas internas al patio central en todos sus ángulos.

La galería en planta primera actualmente se encuentra cerrada en todo el perímetro, parte en galería y parte absorbida por las viviendas. El proyecto recupera las galerías abiertas en sus cuatro lados, manteniendo y recuperando los tochos de madera como pilares estructuradores de la misma, y barandillas permeables.





#### **D) El patio central.**

El patio en la tipología, centrado entre las cuatro galerías perimetrales, es entendido más como gesto de representación, simulación, perfección y teatro a la clásica manera de entender la arquitectura culta o monumental, fuente de luz/aire, ventana para verse asimismo y del paisaje arquitectónico que proporciona y del que participa en sí mismo y recurso pulmonar de las crujías internas del edificio, con capacidad de articular el exterior/interior del mismo. Espacio que conforma el corazón del edificio tanto en su organización interna como ambiental del mismo; productor del control de las luces y el soleamiento tamizado de las piezas a las que a él se abren.

En el caso del edificio que nos ocupa se complejiza en la ascensión en altura: Mientras que en la planta baja el patio coloniza el ámbito de las galerías circundantes, tan solo marcada por el pavimento y la posición los pilaritos esbeltos, en la planta primera la luz solar, al ser más intensa, queda controlada mediante los pilares gruesos de tochos de madera y el paño de baranda, altura de techo de la galería más baja que en la planta inferior (doble altura para las entreplantas, casi los 6 m). La planta segunda no posee galerías, sino que los muros del cerramiento del patio se elevan para proteger del sol directo a las estancias que abren ventanas al patio.

#### **E) La entreplanta.**

La entreplanta se convierte en el edificio en un elemento horizontal intencionado, circundante al patio central, salvo en uno de sus lados. Con ello la altura del techo de la galería de la planta baja alcanza una gran altura de manera que permite que entre gran luz (soleamiento controlado) en toda la planta baja y hacia las piezas que al patio abren huecos. Visto en sección, la introducción de la entreplanta se convierte en elemento de la formalización original del edificio, que produce una doble altura en la galería para el control de la entrada de luz y soleamiento de las fachadas-cerramientos de las viviendas de la planta baja.

En los locales comerciales, la entreplanta se abre hacia la calle y no hacia la galería. En los dos locales de la derecha del edificio (el 3 de Oros y la Calentería), los huecos de la entreplanta quedan disimulados en el hueco de la puerta de entrada haciendo a éste más alto en su concepción original, como se aprecia en la fotografía de principios del siglo XX. La entreplanta sobre el local de El Toboso (izquierda) posee una ventana propia segregada del hueco de la puerta de entrada al local, con elementos que refuerzan su dimensión y enrejado volado de forja.

La entreplanta en el edificio de Cano y Cueto representa un elemento formal y compositivo original incluso para la propia fachada, más que como elemento horizontal con entidad propia (como en otros casos y edificios) simulada en la planta baja a la cual eleva otorgándole carácter de gran portón a la entrada del edificio, el cual ya de por sí elevado respecto la cota de la calle supera los 6 m de altura hasta la simple cornisa que separa la planta primera.

#### **F) La cubierta .**

El edificio combina dos tipos de cubiertas: la inclinada de tejado y la azotea plana visitable. Ambas se mantienen en el proyecto como valores arquitectónicos del edificio.

La **cubierta inclinada** cubre los elementos representativos del edificio: la primera crujía hacia la calle y las cuatro vertientes de las galerías de planta primera. Así también, en la actualidad

poseen cubiertas inclinadas muy desvirtuadas las construcciones auxiliares sobre la azotea, de chapas de fibrocemento y metálicas onduladas sobre estructuras de elementos metálicos y algunos rollizos de madera en estado muy descompuesto atacado por pudrición y hongos.

Las cubiertas inclinadas de las cuatro galerías de la planta primera son inclinadas, de chapa de fibrocemento impermeabilizadas con pintura al caucho. El proyecto prevé su sustitución y recuperación de faldones de tejado de teja cerámica curva, como entendemos debería ser su estado original.

El proyecto prevé la recuperación del canalón metálico en la cornisa de fachada que tenía antiguamente el edificio, para evitar el vertido de aguas pluviales directas a la calle y preservación del paño de la fachada, así como los bajantes vistos hasta la planta segunda para embutirse, posteriormente, en el muro (véase la fotografía de principios del s. XX adjunta). La incorporación de canalones y bajantes fue producto de la Ordenanza municipal del siglo XIX que no permitía el vertido libre de pluviales a la calle, como había sido habitual hasta entonces.

La **cubierta plana azotea** se presenta en el edificio como habitual en las casas sevillanas, recurso de estancia de actividades familiares de soleamiento y de carácter más privativo, así como para dependencias auxiliares de lavaderos, tenderos, trasteros, con pavimento cerámico de ladrillo prensado.

La colonización de la altura como mirador del paisaje urbano hace que la cubierta plana se establezca como lugar de estancia vividera y adquiera valores que nunca se alcanzaron hasta la incorporación de las instalaciones en las comunicaciones verticales (ascensores) que facilitan el acceso, generalmente relegado a escaleras de peldaño difícil de tabicas muy altas y huellas escasas, de tableros de madera, o mesetas compensadas, como las que se observa en las fotografías del reportaje.

El proyecto prevé la comunicación vertical de ascensor, así como la estancia vividera de la azotea para el soleamiento, mirador del paisaje urbano de cubiertas y como recurso de plataforma de retranqueo de los volúmenes que, cumpliendo con lo así establecido en el PGOU en cuanto sus superficie y altura, restituyen cuerpos dependientes de las planta inmediata inferior. Se mantiene el pavimento de ladrillo cerámico 14x28 cm como lenguaje de material clásico. Las construcciones sobre la planta azotea se cubren con cubierta plana no transitable y terminación con pavimento ladrillo prensado para preservar el aspecto exterior del citado paisaje de cubiertas general.

### **G) La fachada.**

La fachada está estructurada en tres cuerpos superpuestos separados por simples cornisas. Habida cuenta del arbolado (naranjos de gran porte) próximos a la fachada, así como al submundo de toldos, sombrillas, etc., que acompañan a la seriación de bares que en toda la línea de la calle se ubican, no resulta posible tener una visión general completa de la fachada del edificio, y muy distorsionada de su planta baja.

La planta superior, desde cierta distancia al edificio queda apreciable parcialmente, como se observa en las fotografías. La planta primera, prácticamente inapreciable en su conjunto, salvo en escorzo forzado y solo visible por tramos parciales de la fachada.

La fachada de planta baja, de gran altura, recoge los huecos de las entreplantas y queda rematada inferiormente por el zócalo, el cual absorbe la ligera pendiente de la calle. Posee cuatro huecos verticales de puertas, tres para los locales comerciales y uno centrado para el acceso general del edificio que cuenta con dos peldaños, cuyas huellas de mármol gris se prevén mantener en proyecto como elementos de carácter más bien etnológico del edificio.

La puerta principal se enmarca con molduras simples y anchas, a modo de pilastras planas que recogen la moldura del balcón volado de la planta primera, mediante unos baquetones toscanos. Un par de elementos de fundición hacen de guardavivos de la mocheta de la puerta de acceso.

El portón, de gran altura, de madera de duelas rectas claveteadas posee un postigo en su hoja derecha. Todos los citados elementos serán objeto de restauración y puesta en servicio en el proyecto como elementos propios del lenguaje que marca la fachada.

Los huecos de los locales de la derecha de la fachada son homogéneos y ambos recogen a los de sus entreplantas respectivas. El de la "Calentería" posee un azulejo sobre el dintel que reproduce, a menor escala, el situado en el tercer cuerpo del edificio. Su puerta mantiene la estructura original de duelas verticales claveteadas, con enrejado de forja en la ventana de su entreplanta.

Un quinto hueco aparece en el cuerpo bajo del edificio: La ventana de la entreplanta sobre el local de la izquierda. Dicha ventana de proporciones verticales, posee reja volada de forja, cubierta por faldoncillo de fábrica enfoscada y molduras de cornisas. Es un elemento que entendemos como original del edificio y figura en la fotografía antigua que se posee.

El proyecto prevé el mantenimiento y restauración de cada uno de los elementos componentes de los huecos: cerrajería, portón y recercado de la puerta de entrada. Asimismo, se pretende "limpiar" de elementos distorsionadores y "kitsh" que se han ido incorporando en la fachada de la planta baja, a lo largo de los últimos años y que descomponen el conjunto, vinculados a los locales comerciales: dos bares y calentería. Por ello se propone eliminar los falsos recercados de las puertas, tanto en pintura (calentería), como con azulejería (contemporánea y sin valor), tejaroces falsos con minitejas, etc., más propios de un leguaje de mesones kitsh que de la simpleza y sobriedad de los huecos que poseía el edificio observable en la fotografía histórica. Asimismo, se eliminará el zócalo revestido de plaquetas de ladrillo pintado y se prevé disponer un zócalo de chapa de fundición modulado según los huecos y macizos, como peana que realce al conjunto.

La fachada de planta primera, enmarcada entre las dos simples cornisas, queda en el proyecto recuperada en su aspecto original, con la restauración de los elementos de forja de los paños de barandas de los dos balcones y de los dos cierres enrejados algo volados, así como de sus respectivos cubrepolvo acornisados, con restauración de las molduras. Huecos verticales, de aristas sobrias. Carpintería de madera, con palillería entre la división de los vidrios.

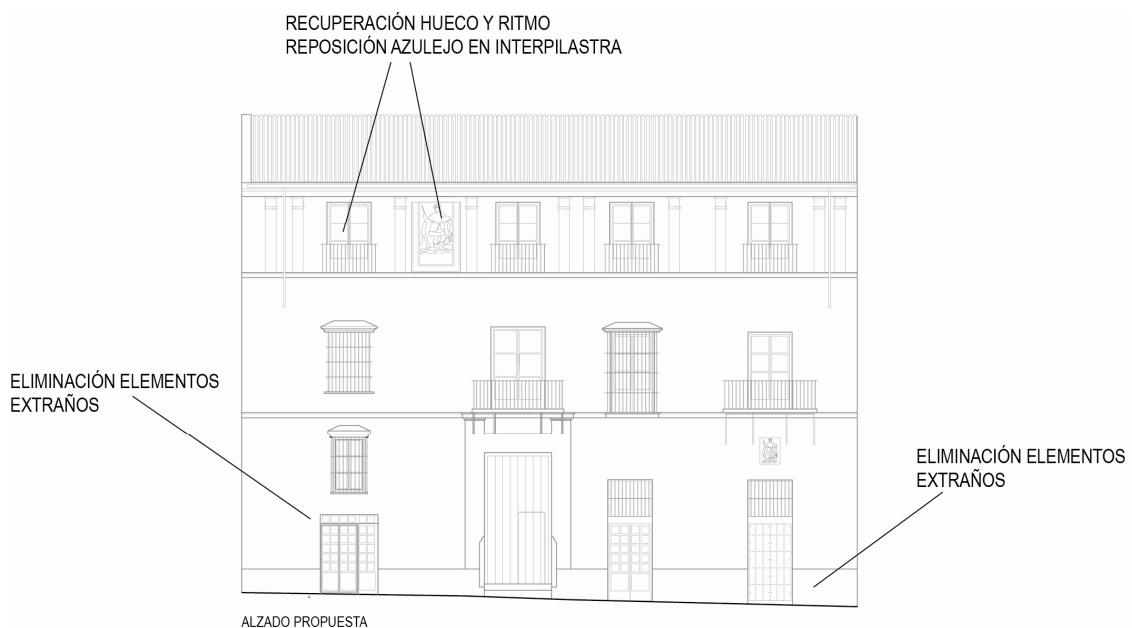
La fachada de planta segunda se compone con un ritmo más movido y menudo de elementos que se configura a modo de remate superior del edificio. Presencia de pilastras pareadas con remates toscanos sosteniendo la cornisa superior en vuelo y bacones de forja con huecos verticales de menor altura que en la planta primera.

A lo largo de su historia ha tenido alguna intervención que ha desvirtuado su estado original. Se trata del cegado de uno de los huecos (el de la izquierda) y supresión del balcón, para la

colocación de un azulejo con la figura de San Fernando, el cual, como puede apreciarse en las fotografías, ha sido amputado en su parte superior para poder adaptarse al hueco que la fachada le permitía. A su vez, la vivienda que abría hueco a la fachada, para ventilar, hubo de abrir huecos a la caja de escalera (como se aprecia en el reportaje fotográfico que se adjunta en la Memoria – foto I.01-).



ALZADO ESTADO ACTUAL



El proyecto prevé la reposición del citado azulejo que ya se convierte en un elemento compositivo más de la fachada, al interpilastrado siguiente, donde cuadra mucho mejor compositivamente en el conjunto, y permite la recuperación de la apertura del hueco cegado y la reposición del balcón de forja, similar al resto de los huecos de la misma planta, con un resultado que entendemos mucho mejor compuesto, organizado y restitutivo de su origen, sin la pérdida de ninguno de sus valores actuales. Carpintería de madera en todos los huecos.

Asimismo, se prevé recuperar la presencia de un canalón metálico (cobre oxidado) que refuerza la línea de la cornisa superior y del alero del tejado, impidiendo el vertido libre de las aguas a la calle, y sus dos bajantes que se embutirían en el muro de la planta segunda.

### **Color de fachadas actuales**

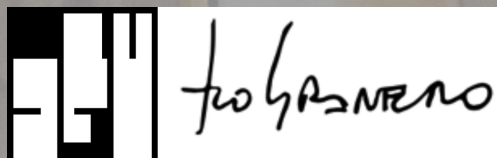
Fachada a calle: Actualmente: El color general de los muros de la fachada es blanco con las molduras y cornisas en ocre. Carpintería de puertas de balcones en esmalte blanco. Cerrajería negro forja.

Fachada a patio: Actualmente: Las fachadas al patio son de color blanco y carpinterías en esmalte blanco. Cerrajería en colores heterogéneos. En la vigería principal del patio predomina el color verde. El color de la vigería de los forjados es heterogénea, en función de cada vivienda.

### **H) Cautela arqueológica.**

#### **Estudio paramental:**

El proyecto prevé la actuación arqueológica mediante catas y estudio paramental, de manera que con ello se obtengan datos sobre la constitución muraria y sus pigmentaciones originales y modificaciones posteriores. De dichos resultados dependerá el color final de los paramentos y elementos. A priori, a falta de otros dato sustanciado y fundamentado se repondrían los colores que actualmente posee el edificio en general. No obstante, hay que analizar que en la fotografía (blanco y negro) que se posee de principios del siglo XX de la fachada del edificio, se desprende que la fachada tenía color oscuro (tal vez calamocho, o almagra) con las molduras y cornisas en blanco, o sea ofrecía un aspecto inverso al actual. El proyecto tratará de recuperar la imagen del edificio original, por lo que resulta importante el estudio paramental citado.



[www.retabloceramico.net](http://www.retabloceramico.net)