

# UN EPISODIO EN LA CONFIGURACIÓN DE LA CIUDAD HUMANISTA DE ÉCIJA (SEVILLA) DURANTE EL QUINIENTOS. JUAN DE OCHOA Y EL PROYECTO DE LA FUENTE DE LAS NINFAS

## AN EPISODE IN THE CONFIGURATION OF THE HUMANIST CITY OF ÉCIJA (SEVILLA) DURING THE 16<sup>TH</sup> CENTURY. THE PROJECT OF THE FOUNTAIN OF THE NYMPHS BY JUAN DE OCHOA

Juan Luque Carrillo  
*Universidad de Córdoba*  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8705-0307>  
[juanluque317@gmail.com](mailto:juanluque317@gmail.com)

---

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:  
Luque Carrillo, J. (2023). Un episodio en la configuración de la ciudad humanista de Écija (Sevilla) durante el quinientos. Juan de Ochoa y el proyecto de la Fuente de las Ninfas. *Imafronte*, 30, pp. 62-74.

---

### RESUMEN

En 2010 el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico restauró uno de los documentos más relevantes custodiados en el Archivo Municipal de Écija (Sevilla): el dibujo con el proyecto de la desaparecida Fuente de las Ninfas que, desde 1606 y hasta 1866, presidió la Plaza de España de la localidad sevillana, junto a las casas consistoriales y otros edificios del gobierno local. El documento corresponde a una copia del modelo original diseñado por el maestro de cantería Juan de Ochoa, donde queda de manifiesto su fisonomía, tipo de composición y rico programa iconográfico de orientación mitológica. La reciente revisión de los protocolos notariales ecijanos confirma la intervención del citado arquitecto y el desarrollo de la monumental fábrica en los años finales del Quinientos y principios de la centuria siguiente.

**Palabras clave:** Fuente de las Ninfas/Juan de Ochoa/Écija/siglo XVI/Humanismo.

### ABSTRACT

In 2010, the Andalusian Institute of Historical Heritage restored one of the most interesting documents kept in the municipal archives of Écija (Sevilla): the drawing with the project of the disappeared Fountain of the Nymphs which, since 1606 until 1866, presided over the town square of Spain, next to the town hall and other government buildings. The document corresponds to a copy of the original model designed by Juan de Ochoa, where its physiognomy, type of composition and rich mythological iconographic program can be appreciated. The recent review of the Écija archive documents the intervention of the architect and the development of the monumental work at the end of the 16<sup>th</sup> Century and the beginning of the 17<sup>th</sup> Century.

**Keywords:** Fountain of the Nymphs/Juan de Ochoa/Écija/16<sup>th</sup> Century/Humanism.

## 1. EL SIGLO XVI Y LOS INTENTOS DE NUEVOS SUMINISTROS DE AGUA A ÉCIJA

Durante el siglo XVI numerosas ciudades de la Península Ibérica fueron sometidas a profundas transformaciones y ampliaciones urbanas, especialmente aquellas que lograron explotar sus sistemas y recursos económicos y enriquecieron, por tanto, sus patrimonios civiles y religiosos, al amparo de una febril actividad de mecenazgo propiciada por la burguesía, principales miembros del clero y las noblezas locales. Mediante una serie de intervenciones puntuales, pero de notable importancia y valor simbólico, se propusieron abundantes actuaciones acordes con los ideales de la cultura humanista del momento, logrando superar los tradicionales esquemas urbanos heredados de los siglos del Medievo. Entre las operaciones de renovación emprendidas destacan aquellas que tuvieron que ver con el suministro de aguas, entendido como servicio público y expresión de un acertado interés por la higiene y sanidad, aún sin descuidar el factor estético, por cuanto permitía la construcción de monumentales embalses, fuentes, presas y aljibes con los que era posible racionalizar el complejo entramado urbano de siglos anteriores e imprimir la nueva imagen de la ciudad moderna, decididamente ordenada y con una mayor conciencia artística (Lleó, 1979).

En este proceso de renovación urbana desempeñaron un papel fundamental las instituciones civiles y miembros de los concejos municipales, quienes promovieron numerosas construcciones y sufragaron emblemáticos monumentos gracias a sus mentalidades humanistas, al modo de los ilustres mecenas en la Florencia *quattrocentista* y de los influyentes patrocinadores del resto de Italia -romanos y venecianos, sobre todo- del siglo XVI (Chastel, 1982: 210). Estos concejos civiles y sedes de ayuntamientos fueron indudablemente la expresión más eficaz y decidida, preocupados constantemente por cuidar el bienestar y *confort* de sus vecinos, pretendiendo de igual modo ennoblecer los esquemas urbanos y dotarlos de una exquisita y simbólica ornamentación (Martín y Morales, 1993: 455-468).

Concretamente este fue el caso de la localidad de Écija, en Sevilla, cuyo proceso de modernización urbana durante el Quinientos superó con creces las reformas emprendidas en otras villas y municipios del antiguo reino hispalense. Hasta ese momento, su abastecimiento de aguas se hacía a través de la denominada Fuente de los Cristianos, localizada en las inmediaciones de la población, junto al cruce de los caminos de Marchena y Sevilla. Sin embargo, entre 1520 y 1525 este abastecimiento comenzó a resultar insuficiente, motivo por el que el concejo municipal solicitó una serie de informes de expertos para valorar la posibilidad de traer el agua desde otras presas y embalses, y para ello requirió la presencia de algunos de los principales ingenieros hidráulicos y maestros canteros andaluces del momento, dando inicio de este modo a uno de los principales episodios en el histórico conjunto de actuaciones urbanas que terminaron configurando la trama moderna de la localidad, según los conceptos y modas artísticas italianizadas de orientación humanista (Hernández, Sancho y Collantes de Terán, 1951: 353).

A partir de estas fechas fueron frecuentes, por tanto, los acuerdos capitulares que aconsejaban la adecuación del abastecimiento y necesidad de obtener recursos económicos para llevar a cabo los trabajos de mantenimiento, reparación y conducción subterránea, insistiendo constantemente en la necesidad de renovar y modernizar los sistemas de canalización y mejorar sus conducciones<sup>1</sup>. Tras un primer proyecto frustrado del ingeniero napolitano Mariano Azaro (1510-1594), consistente en la traída de agua desde el río Genil, el ayuntamiento ecijano decidió en julio de 1565 pregonar la obra de dos norias en las azudas de las aceñas propiedad del concejo, existentes en el término de la Vadera, con las cuales se pretendía traer el agua a la Plaza Mayor y a otros lugares del municipio (García, 1990: 58).

Tres meses después, el ayuntamiento contactó con el arquitecto Hernán Ruiz II (1514-1569), maestro mayor de la Catedral de Córdoba, para que visitase la localidad e ideara su posible traída de aguas. Este célebre maestro andaluz del siglo XVI había trabajado años antes

<sup>1</sup> Archivo Municipal de Écija (en adelante AME), *Secretaría*. Leg. 199, doc. 2, s/f.

en Écija, supervisando las obras del puente sobre el río Genil y dando traza de la puerta de entrada principal a la localidad, razón por la que probablemente ya conocería el problema de las conducciones de agua (Morales, 2011: 293). En su informe, el arquitecto citó la existencia de algunas obras previas, con fábricas muy deterioradas, entre ellas unas aceñas para extraer el agua del río por medio de dos grandes norias, conduciéndola hasta la ciudad por medio de un canal de acequias. Asimismo, Hernán Ruiz advirtió de los principales inconvenientes de este sistema, particularmente de su fragilidad y temporalidad ya que, por un lado, la zona era muy propensa a las avenidas del río, y por otro, dicha agua de la Vadera resultaba a menudo insuficiente para el abastecimiento de la ciudad. Por este motivo trató de localizar un nuevo punto desde el que fuera posible la extracción directamente del río Genil, en función de los accidentes geográficos y desniveles naturales, según deseos e indicaciones de los caballeros veinticuatro del concejo encargados de supervisar la operación (García y Martín, 2019: 280).

Acompañado de varios albañiles ecijanos designados por el propio concejo, Hernán Ruiz inspeccionó el terreno y estudió sus principales características, barajando la posibilidad de iniciar la nueva acometida de agua desde un nuevo batán que diseñaría en un nivel más elevado respecto a la plaza, para salvar de este modo el cauce y asegurar su conducción. Esta acequia iría en dirección suroeste, salvando el arroyo del Salado por medio de puentes hasta alcanzar el llamado cortijo de Casas Albillas, a partir del cual el arquitecto buscó el máximo desnivel para favorecer la circulación del agua. En este punto, las acequias tomarían dirección norte y atravesarían el camino de Osuna y el arroyo -aún llamado- de Argamasilla, por medio de alcantarillas y puentes en dirección a la ciudad, por la ermita de san Benito y el camino de la Fuensanta, llegando a las primeras casas de la población a la altura de la desaparecida ermita de santa Quiteria (Luque, 2020: 168).

Para la conducción del agua por la ciudad, Hernán Ruiz aplicó las condiciones formuladas meses antes por los maestros ecijanos Juan Barrasa y Gregorio Tirado, quienes propusieron la entrada de las cañerías por la calle Fulgencio, o bien por la calle Victoria (según elección del cabildo), hasta llegar a la Puerta de Osuna. Desde este enclave, y hasta la Plaza Mayor, también existían otras dos posibilidades: una, a través de la calle Benito Aguilar, y la segunda, por la de Cintería, hasta desembocar en el escenario de la Plaza Mayor. Junto a la barrera de Santa María, los maestros idearon el arca del agua, en el solar que ocupó tiempo atrás la cárcel masculina. No obstante, se terminó ubicando en la calle de los Niños de la Doctrina, a la misma altura que la indicada por Barrasa y Tirado, aunque en el lado opuesto de la Barrera. Dichas condiciones también informan sobre la cantidad pactada, 6.000 ducados, debiendo correr los materiales de trabajo a costa del maestro de la obra (Rosas, 2003: 26-34).

Sin embargo, por motivos económicos, este proyecto de Hernán Ruiz II nunca se llegó a ejecutar, de modo que el problema del abastecimiento de aguas a Écija continuó sin solución durante los dos primeros tercios del siglo XVI, hasta que en 1572 el maestro albañil Francisco de Montalbán presentó un nuevo informe centrado en la ejecución de una presa en el Guadalquivir. Este maestro, que conocía muy bien la anterior propuesta de Hernán Ruiz II, aprovechó el recorrido e itinerario subterráneo planteados por el arquitecto cordobés, e indicó en cada tramo los problemas que obstaculizaban la circulación del agua. En su texto, Montalbán insistió en la poca capacidad para enviar agua desde la acequia, dadas las propiedades del terreno y la tendencia de la tierra a erosionarse, lo que impedía salvar el cauce de muchos arroyos. Ello obligaría a destruir la acequia y construir, en determinados puntos, acueductos, a pesar de la cercanía entre el batán y el Genil. No obstante, la propuesta quedó nuevamente frustrada, a pesar de su urgente necesidad y los beneficios que traería consigo para los habitantes de la ciudad, además de su liviano coste y rápida ejecución, según especificó el propio Montalbán (Martín, 1990).

Con esta serie de dificultades, la centuria del XVI rozaba ya sus décadas finales y el problema del abastecimiento de agua seguía sin resolverse en la localidad sevillana, seguramente por falta de liquidez ante los novedosos proyectos y monumentales empresas constructivas sufragadas por el concejo del gobierno local. Sin embargo, tras nuevas inspecciones, trazas y pliegues de condiciones, el problema inició su lenta, pero ahora sí, definitiva solución.

Corría el mes de agosto de 1583 cuando el arquitecto cordobés Juan de Ochoa fue

contratado por el ayuntamiento de la localidad para viajar a Écija y presentar un nuevo proyecto de conducción de aguas, arcas y fuentes para el abastecimiento de los vecinos. Ochoa insistió en aspectos ya sugeridos por sus predecesores, y a la vez incluyó otros planteamientos inéditos, destacando la construcción de cuatro fuentes en cantería en otras tantas plazas de la localidad, entre ellas la de las Ninfas<sup>2</sup> (Santofimia Albiñana, 2011: 2019-234). Pregonadas las obras durante días, finalmente fueron rematadas en Hernán Ruiz III, iniciándose los trabajos en febrero de 1584 y, con ellos, varios pleitos y demandas judiciales contra el hijo de Hernán Ruiz II, que provocaron su encarcelamiento y el cambio en la dirección de la obra, recayendo en el maestro ecijano Francisco Fernández de Medellín (Camacho, 1986: 81-94).

Este proyecto de Ochoa incluyó la construcción de las presas, acueductos y cañerías necesarias para conducir el agua desde el río Genil hasta unos depósitos distribuidores construidos en distintos puntos de la localidad. Con la edificación de las cuatro fuentes el arquitecto pretendió, por un lado, garantizar el suministro de agua a los vecinos de los distintos barrios y collaciones, y por otro, ennoblecer la imagen de la Plaza Mayor y exornar de un modo semejante las tres puertas principales de la villa.

De este inesperado modo, y a pesar de todos los inconvenientes y proyectos frustrados descritos, el concejo municipal de Écija logró concluir y ejecutar su plan de abastecimiento de aguas y con él, uno de los episodios sin duda más destacados y problemáticos en la historia de su urbanismo, del cual queda como testimonio sorprendente el dibujo que analizaremos a continuación, con la mencionada Fuente de las Ninfas, para la recreación ideal de su monumental fábrica y riquezas decorativa e iconográfica; un testimonio que evidencia la intuición y genio artístico del maestro cantero Juan de Ochoa, y su particular sensibilidad expresada en proyectos relacionados con labores de ingeniería hidráulica y fábricas de fuentes.

## **2. CONCLUSIÓN DEL CENTRO DEL GOBIERNO LOCAL: GERMEN DE LA FUENTE DE LAS NINFAS. RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA**

La ejecución de la Fuente de las Ninfas se integró dentro del proceso de modernización llevado a cabo en Écija durante el Quinientos, con el cual se pretendió imprimir una nueva imagen urbana, armoniosa y decididamente intelectual, al modo de las célebres repúblicas mercantiles italianas inspiradas en la culta y próspera Florencia del *Quattrocento*. Responde, por tanto, a ese afán racionalista de ordenar el trazado urbano heredado de la Edad Media, confusamente distribuido en una compleja red de callejuelas, plazoletas, callejones y recodos sin salida, con escasos sistemas de abastecimiento de aguas y sencillos métodos para canalizar los líquidos residuales. Sin embargo, las obras del siglo XVI no se centraron tanto en la remodelación específica de su trama urbana, sino en la construcción de nuevos edificios -civiles la mayoría- que se erigieron en las plazas y lugares donde tradicionalmente se habían centralizado las actividades comerciales y administrativas, y que ahora quedaron revalorizados mediante un nuevo contenido simbólico (Lleó: 1979).

Quizá de un modo muy particular, las dos esculturas principales que remataron el cuerpo superior de la fuente, aportaron una gran significación al nuevo cambio fisionómico y urbano de la Plaza Mayor, debido a su contenido simbólico; la más importante, como comprobaremos seguidamente, fue concebida como una personificación de la propia Écija, triunfante y vencedora. Además, al estar situada frente a las casas consistoriales, dicha escultura quedó orientada hacia el sol naciente, adquiriendo una mayor connotación simbólica dada su dirección hacia el amanecer que trae consigo el nuevo día y su luz. Junto a ella, una segunda imagen representaba al dios Neptuno, cuya presencia en el conjunto aludía de manera directa a las aguas del río Genil, sobre el que se alzaba victoriosa la figura femenina de la personificación de la localidad, portadora de un tridente y tocada con una diadema solar. Su mensaje iconográfico resulta evidentiísimo, aunque probablemente desconocido para muchos de la época por su modo de representación y figuras alegóricas: el triunfo de Écija frente al problema de su abastecimiento de aguas, ahora felizmente encauzadas y dominadas (Gestoso, 1984: 240).

<sup>2</sup> AME. *Protocolos Notariales*. Alonso Dávila (el Viejo). 1584, leg. 3.568, s/f.

Al mismo tiempo, en cada una de las tres puertas principales de la ciudad<sup>3</sup>, se erigieron otras fuentes para acoger a los viajeros y caminantes, aunando de este modo el sentido estético y el funcional pues, al mismo tiempo que imprimían monumentalidad a la traza urbana, servían para abastecer de agua a los vecinos de las collaciones inmediatas. Para ello, además de las labras de estas nuevas fuentes, se decoraron aún más sus arcos, pilares y principales elementos compositivos, contribuyendo también de este modo a la fijación del nuevo paisaje de la urbe moderna (Villar, 1998: 101-120).

Un aspecto interesante que también influyó en este cambio urbanístico fue la proliferación de fuentes exentas, frente a los tradicionales surtidores y pilas adosadas que carecían, en la mayoría de los casos, de consideración estética. Las fuentes exentas, sin embargo, se erigieron de manera aislada con un tratamiento cada vez más monumental y, a menudo, incluyeron materiales nobles y metales fundidos, convirtiéndose por tanto en elementos relevantes dentro de la nueva ordenación urbana. Dispensadoras de agua, por un lado, junto a su función social y decorativa, a veces planteaban ciertos mensajes de tipo político, alegórico e histórico, con interesantes referencias al mundo clásico y a sus principales episodios y pasajes protagonizados por dioses, héroes y personajes míticos, como ocurrió en la propia Fuente de las Ninfas y en otras muchas obras de este tipo repartidas por la geografía andaluza occidental del momento (Simoncini, 1974: 228).

Tradicionalmente la Fuente de las Ninfas se abasteció del arca situada en la calle de los Niños de la Doctrina, situación que se mantuvo, al menos, hasta 1683. Tiempo después se produjo un cambio y, en lugar de continuar con este abastecimiento, comenzó a surtirse del agua procedente de una taquilla en las casas del señor de Castril, en la calle Santa Lucía, actual Juan de Angulo. Más adelante, en 1784, a raíz de las predicaciones del misionero capuchino fray Diego José de Cádiz, el cabildo ecijano ordenó que se picasen las esculturas de las cuatro ninfas, o amazonas, que dieron nombre a la fuente, para que no distrajeran al religioso durante sus prédicas y homilías. Sin embargo, más que picarlas, o rasparlas, lo que se hizo fue eliminar sus ricas policromías originales. De este modo, quedaron al descubierto el naturalismo plástico y las propiedades pétreas de las cuatro figuras semidesnudas que, indudablemente, debieron impactar al religioso, aunque no precisamente por su categoría artística. Lógicamente, esta actuación se debió al espíritu profundamente decoroso de la época en que vivió el fraile capuchino, aunque no por ello la Fuente de las Ninfas respetó su programa iconográfico y siguió maravillando a los viajeros y visitantes que frecuentaban a menudo la ciudad, como queda de manifiesto en algunos de los documentos originales de finales del siglo XVIII y principios del XIX (Durán, 2003).

No obstante, en 1863 el cabildo municipal ecijano inició los trámites para una nueva reforma urbanística en la plaza principal de la ciudad, centrada en la supresión de un paseo elevado rodeado de balaustradas y con bancos de piedra, en el cerramiento occidental del emplazamiento (López, 2016: 162). Tras varias reuniones a las que asistió el maestro mayor de obras municipal con su equipo de oficiales, los miembros del concejo decidieron dismantelar la fuente, aprovechando algunos de sus materiales como piezas de acarreo para otras construcciones civiles y enterrando el resto bajo el nuevo pavimento de la plaza<sup>4</sup>. Al respecto, indica García León que esta destrucción de la Fuente de las Ninfas fue solo uno de los primeros atentados que durante el siglo XIX se llevaron a cabo contra el patrimonio artístico de Écija, apoyando las opiniones y duras críticas formuladas años atrás por otros historiadores y cronistas (García, 1989: 153-164). Acertada o no, la investigación aún no ha demostrado científicamente los motivos exactos que propiciaron esta drástica decisión, sin reparar en la posibilidad de su extracción y colocación en otra plaza o espacio público de la localidad pues, repartidas sus piezas sin una relación formal de conjunto, pierden su significado y quedan descontextualizadas, al menos *a priori*, en construcciones de nuevos planteamientos, esquemas compositivos y fábricas.

3 Estas eran: Puerta de Osuna, Puerta de Palma del Río y Puerta Cerrada.

4 Esta actuación fue duramente criticada por Francisco Rodríguez Marín en su Edición, Prólogo y Notas de la obra *El diablo Cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara. Madrid, 1969: "No hay consideración para exhumar la Fuente pero, ¡si la hubo para inhumarla!, repare en ello, por su honra, la Ciudad del Sol ¡Es una vergüenza tener enterrado este monumento! [...]", p. 120.

### 3. UN MODELO DE FUENTE RENACENTISTA PARA UNA URBE DEL HUMANISMO

Pregonadas las obras para la construcción de las presas, acueductos, cañerías, arcas y fuentes diseñadas en 1583 por Ochoa, el ayuntamiento ecijano finalmente confió el trabajo al arquitecto también cordobés Hernán Ruiz III, maestro mayor de su catedral, quien firmó las condiciones de trabajo el 16 de febrero de 1584. En el Archivo Municipal de Écija se conserva un interesantísimo dibujo de la desaparecida fuente pintado en 1592, una copia del modelo diseñado por Ochoa donde aparecen detallados sus principales elementos ornamentales, esquema compositivo y programa iconográfico, de modo que su valor testimonial es realmente excepcional. Esta copia fue dibujada por el pintor granadino Simón Martínez para aportarla al expediente de incoación de un pleito contra Hernán Ruiz III que se originó durante el desarrollo de las obras, interpuesto ante la Real Chancillería de Granada, y del cual desconocemos su origen. Según el informe de restauración del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, institución encargada de su intervención en 2010, en el dibujo aparecieron restos de grafito y sanguina utilizados en el encaje del dibujo (AA.VV.: 2011, 19). También se advirtió tinta gris en los contornos y, en menor cantidad, restos de aguada, destinada a intensificar los volúmenes y crear las sombras. El dibujo fue realizado sobre un papel de fabricación artesanal de 422 x 287mm. y se trata -sin duda- de uno de los documentos gráficos más importantes que custodia el archivo ecijano (AA: VV., 2011: 325). Tras recuperar su aspecto original, dicho dibujo permite al investigador

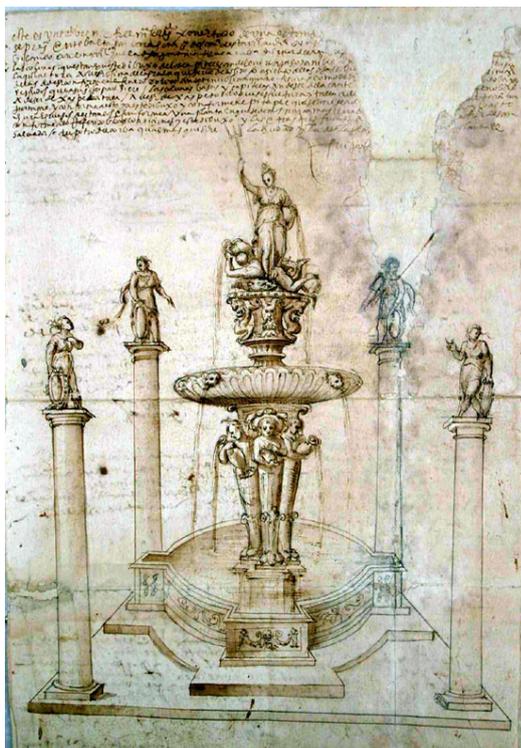


Figura 1. Dibujo de la fuente de las ninfas. Simón Martínez, 1592. Archivo municipal de Écija, Sevilla. Secc. Obras y urbanismo, leg. 832, Doc. 1, S/f.

imaginar el calibre y monumentalidad de la desaparecida fuente; una imponente obra en cantería que responde a los modelos y característicos esquemas de fuentes renacentistas, compuesta en este caso por un amplio mar mixtilíneo en cuyo centro se alzó un pilar al que se adosaron cuatro figuras hermafroditas portadoras de cántaros que siguen la tradición de los *hermes* de las construcciones religiosas griegas de los periodos clásico y helenístico.

Por encima de las cabezas de estas figuras mitológicas, se colocó una taza gallanada sobre la que continuaba el pilar, decorándose ahora con mascarones y monstruos, para concluir con el grupo escultórico protagonizado por la personificación de Écija, el dios Neptuno y algunos delfines. La obra se completó con cuatro grandes columnas toscanas que ennoblecieron las esquinas de la plataforma cuadrada sobre la que se asentaba el mar con su estanque y, sobre ellas, campearon las cuatro imágenes de las ninfas con cartelas en sus manos (FIGURA 1).

En su composición, esta Fuente de las Ninfas recoge influencias de modelos cronológicamente anteriores, aunque también de

obras contemporáneas que remiten a los principales monumentos de la Francia de este momento, donde era muy habitual el uso del mar formado por líneas rectas y curvas, así como el de un gran fuste o pilar central que sirve de eje a la composición y sobre el que gira todo el aparato decorativo. Es por ello que advertimos ciertas similitudes entre dicha estructura y los modelos de fuentes diseñados por el arquitecto parisino Jacques Androuet du Cerceau (1510-1584), célebre maestro que, junto a Pierre Lescot, Philibert Delorme y Jean Bullant, introdujo en el segundo tercio del Quinientos la corriente renacentista en la capital gala (FIGURA 2).

Concretamente debemos anotar el gran parecido que muestra con algunos de los modelos recogidos en el *Second Livre d'architecture* del mencionado tratadista francés, editado por André Wechel en 1561, muchos de los cuales se conservan en la Biblioteca Nacional de París y fueron reproducidos, en edición facsímil, por Naomi Miller en 1977 (Miller, 1977: 419).

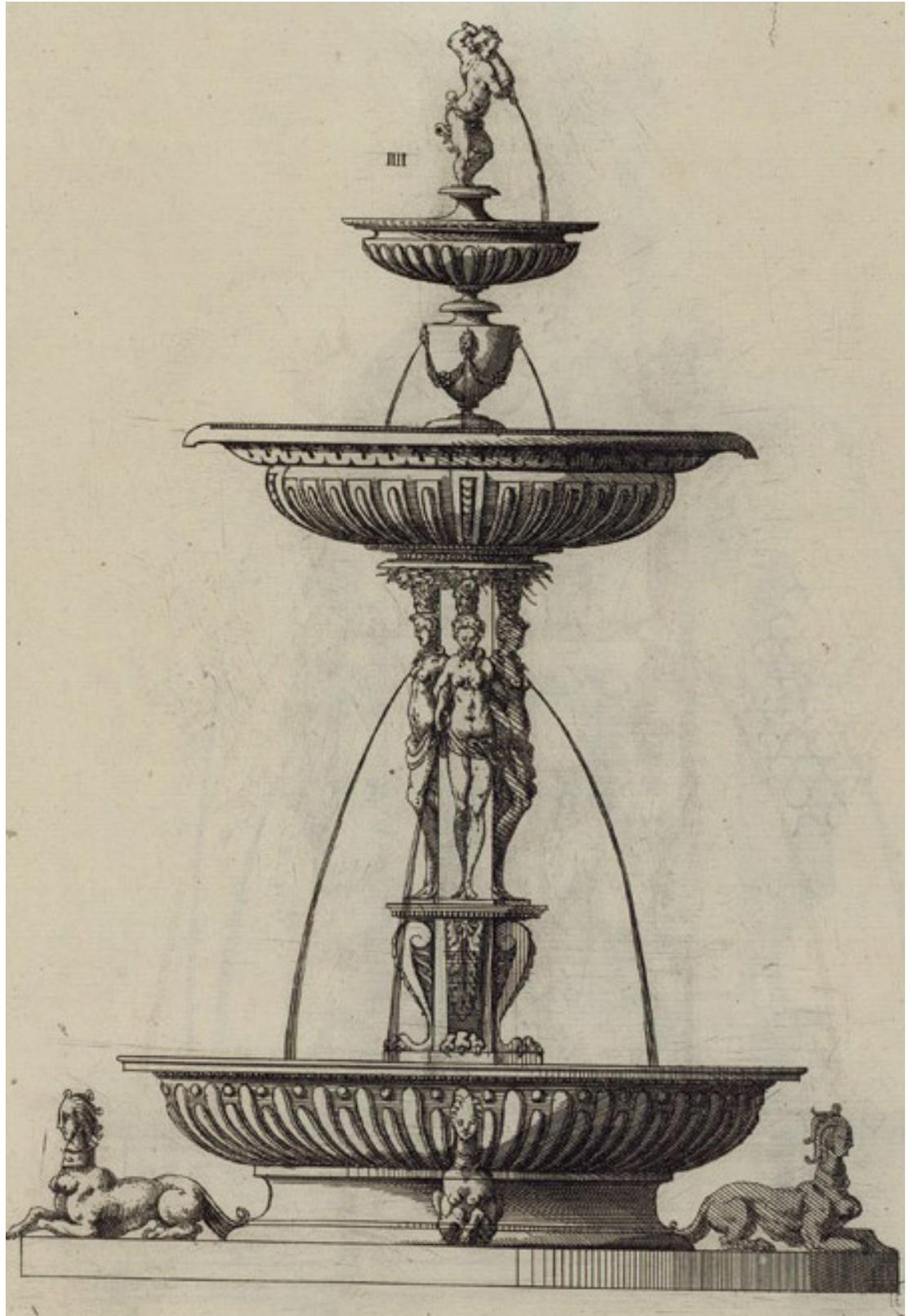


Figura 2. Diseño de fuente renacentista. Androuet du Cerceau, 1561. París, Biblioteca Nacional.

En cuanto a su decoración escultórica, numerosos autores han advertido un gran paralelismo entre la figura de la personificación femenina de Écija en la cúspide de la fuente, y la escultura original de la Fe pensada para rematar la Giralda de la catedral sevillana. Este parecido no debe resultar extraño dado el interés que despertó la escultura diseñada por Luis de Vargas hacia 1568, y su proyección en el ambiente artístico de la capital, también extensible a las principales villas y condados de su demarcación e incluso fuera de las fronteras del antiguo reino sevillano (Sanz, 2007: 111-120).

De igual modo, debemos indicar el gran paralelismo que encontramos en los diseños de las dos columnas erigidas en Sevilla en 1574 para sostener las esculturas de Hércules y Julio César, a la entrada de la famosa Alameda de Hércules, y las cuatro columnas con las imágenes de las ninfas en la desaparecida fuente. Tales elementos, cuya relación con la antigüedad romana resulta evidente, se convirtieron en un recurso muy habitual durante el siglo XVI, especialmente en monumentos triunfales de carácter efímero erigidos para conmemorar acontecimientos históricos, y obras de ingeniería hidráulica en escenarios rurales, como podemos observar en un dibujo de la época conservado en el *Metropolitan Museum* de Nueva York, donde aparecen cuatro grandes columnas flanqueando el estanque de una fuente, atribuido por N. Miller al dibujante francés Leon Davent (Miller, 1977: 419), (FIGURA 3).

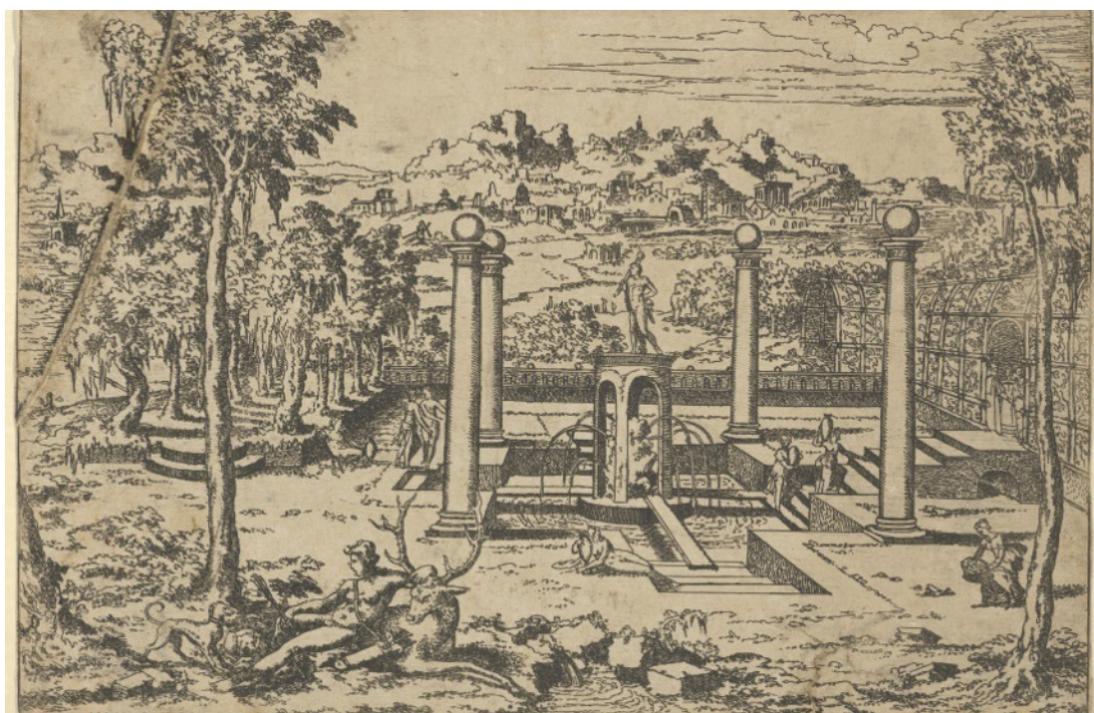


Figura 3. Vista rural con estanque. Leon Davent. Circa 1545. Nueva York, *Metropolitan Museum*.

En cuanto al proceso constructivo de la fuente ecijana, son muy abundantes las referencias que se han conservado sobre su historia y fábrica. En primer lugar, se sabe que fue Juan de Ochoa quien redactó las condiciones de la obra y diseñó su genial modelo para ser ejecutado íntegramente en cantería (mármol), salvo algunos detalles decorativos fundidos en bronce. Concretamente, la escritura notarial informa en una de sus condiciones sobre la extracción de jaspe de la cantera de la localidad cordobesa de Carcabuey, al pie de la Cordillera Subbética, destinado a la taza, estanque y columnas. Este tipo de mármol, según Jesús Rivas, se caracteriza por su especial calidad, marcadas vetas y particular color rosáceo que comparte, de modo semejante, con otros puntos de extracción en distintos pueblos de la Subbética cordobesa como Cabra, Priego de Córdoba y Puente Genil (Rivas, 1990). Respecto a las esculturas que conforman el programa iconográfico y sus principales elementos ornamentales, el documento no especifica el tipo de mármol, ni su procedencia<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> AME. *Protocolos Notariales*. Alonso Dávila (el Viejo). 1584, leg. 3.568. s/f.

De todas las cláusulas contenidas en el contrato, resulta de gran interés precisamente la última, donde Ochoa se muestra gran conocedor del panorama artístico andaluz del momento y, en concreto, del campo escultórico, más allá de su formación como cantero y maestro en ingeniería. Eran los años en que el escultor jienense Andrés de Ocampo casó con Catalina Ponce, hija de Hernán Ruiz II, y fijó su residencia en Córdoba. Emparentados probablemente tras el matrimonio de Ochoa con María de Gibaja, también hija de Hernán Ruiz II, ambos artistas debieron tener buenas relaciones e intereses familiares comunes, motivo por el que Ochoa sugiere en el documento que sea el escultor Ocampo quien se encargue de la talla de las figuras y, de no poder llevarse a cabo dicha colaboración, acudir entonces a otros escultores andaluces de la época, entre los cuales cita a Jerónimo Hernández, Juan Bautista Vázquez, Gaspar Núñez Delgado y Gaspar del Águila, máximos exponentes del panorama escultórico andaluz del último tercio del Quinientos<sup>6</sup>. No obstante, ninguno de ellos, ni siquiera Ocampo, colaboraron en el proyecto, desconociéndose los motivos que impidieron dicha intervención y la posterior elección del escultor Alonso González Bailén, en quien finalmente se remataron los trabajos (Marías, 1989: 453).

Firmadas las condiciones, se comenzaron inmediatamente los trabajos de extracción y abastecimiento del material y montaje de andamios. La primera noticia relevante sobre el desarrollo de la obra data de marzo de 1585, un año después de la extensión del documento notarial. Se trata de la obligación contraída por Hernán Ruiz III y Alonso González Bailén para la labra de la taza principal. No obstante, meses después de la firma del concierto, la labor quedó paralizada ante el encarcelamiento del arquitecto cordobés. Cobra entonces la obra un nuevo giro y, aun siguiendo las instrucciones de Ochoa, el encargo pasó a manos de Francisco Fernández de Medellín, maestro de obras de Écija que relevó oficialmente a Hernán Ruiz en junio de 1586. A partir de este momento, y sin conocerse la causa principal, se inició un largo proceso judicial contra Hernán Ruiz III y sus fiadores, que se dilató durante varias décadas, debiendo financiar precisamente dichos fiadores los gastos originados por las obras concertadas hasta el momento (Carmona, 2017: 83-112).

Terminada la labra de la taza y preparadas las piezas del estanque, las primeras referencias acerca de las figuras del pilar central aparecen en 1593. Se trata de un pago autorizado al maestro González Bailén, que a la sazón se encargaba de su ejecución. Sin embargo, más allá de esta referencia tan específica, no se han localizado otros datos sobre las restantes figuras y adornos que completaron el programa iconográfico de la fuente, concluida según la documentación municipal para principios del año 1606 (Peláez y Rivas, 1979: 216).

Alonso González Bailén, maestro cantero natural de la localidad de Priego de Córdoba, fue el fundador de una de las principales dinastías cordobesas de canteros en época moderna -los González Bailén-, representante de una temprana especialización en el corte de jaspes y mármoles, al abrigo de la riqueza natural de las citadas sierras Subbéticas. La producción de Alonso González se centró fundamentalmente en pueblos de la comarca, caso de Luque, Lucena y Priego de Córdoba, localidad esta última donde fijó precisamente su taller. Su especialización en el mármol fue continuada por su hijo Luis, que residió y trabajó en Cabra, aunque también ejecutó algunas obras en otros pueblos de la demarcación provincial, Córdoba capital, e incluso Sevilla (Galera, 2011: 354).

Tras la firma del contrato, por tanto, Juan de Ochoa delegó el trabajo en Hernán Ruiz III, ayudado por Alonso González Bailén en las tareas de la talla de las esculturas. A partir de este momento, el maestro dejó de figurar en la documentación relacionada con la fábrica de la fuente, salvo en un documento redactado en 1606 en Córdoba, meses después de su fallecimiento, donde su albacea testamentario (Blas de Masavel) enumera las deudas contraídas por el testador y entre las cuales especifica la cantidad de 400 reales pendientes de abonar al concejo de Écija, en concepto de una multa de la que no se especifica la causa<sup>7</sup>. Afortunadamente, la multa fue saldada a tiempo y se detuvo el proceso de incoación contra el maestro, sin llegar a pleitear ni a abrir expediente contra sus herederos (Luque, 2021: 57-74).

6 *Ibíd.*

7 Archivo Histórico-Provincial de Córdoba (en adelante AHPC), *Protocolos Notariales*. Oficio 5. Francisco Rodríguez de la Cruz, 15872-P, pp. 286-288.

Sin embargo, volviendo al estudio del dibujo de 1592, éste muestra ciertas diferencias entre el diseño original de Ochoa y las esculturas que finalmente se tallaron. En el boceto, las figuras de los *hermes* aparecen apoyadas sobre basas en forma de garras animales; no obstante, éstas terminaron adquiriendo aspecto de verdaderas ninfas, recordando las realizadas por Jean Goujon (1510-1567) para la parisina Fuente de los Inocentes, de hacia 1555. Este cambio quedó recogido en un auto capitular con fecha de 25 de mayo de 1594, donde se detalla un abono de cien ducados realizado a González Bailén en concepto de la demasía por la talla final de “las cuatro figuras que estan en el pie de la fuente con piernas [...]”<sup>8</sup>, y por otras obras de reforma que incluyeron el aumento de las dimensiones del mar de la fuente, su posterior solado, y el de las gradas sobre las que se alzaba la estructura<sup>9</sup>.

Otra alteración sustancial en el resultado final de la fuente, respecto al modelo original, radicó en las cuatro columnas pensadas para colocar las imágenes de las amazonas, pues es muy probable que nunca llegaran a labrarse, por cuanto no existen datos ni referencias sobre ellas, más aún cuando ni siquiera aparecen mencionadas en ninguna de las descripciones históricas de la fuente, ni en crónicas sobre los principales sucesos y acontecimientos históricos de la localidad sevillana. Este es el caso, por ejemplo, de la novela de 1641 *El Diablo Cojuelo*, del ecijano Luis Vélez de Guevara, donde el autor indica la ubicación de la fuente y describe las cuatro amazonas gigantes que derraman lanzas de cristal, sin hacer mención a las cuatro columnas que, en el caso de incluirlas -dadas sus dimensiones-, seguramente habrían impresionado al escritor y las habría citado (Vélez, 1969: 120).

Algunos años después, en 1659, el escritor francés François Bertaut (1621-1701) visitó Écija y en su diario de viaje hizo referencia a la fuente, situándola en el centro de la Plaza Mayor de la localidad y destacando en ella dos estatuas marmóreas exquisitamente talladas, sin mencionar a las cuatro amazonas protagonistas de la obra, lo que hace pensar que el autor hubo de ver la fuente simplemente de pasada, sin prestar demasiada atención a su fisonomía y programa decorativo (Bertaut, 1959: 609), todo lo contrario al testimonio de 1851 ofrecido por Juan María Garay y Conde, historiador sevillano que describe minuciosamente el estado de la fuente del siguiente modo:

“Una hermosa fuente de piedra. Su mar es un gran polígono de nueve varas de diámetro y una de profundidad. Cuatro ninfas de altura más que natural y de buena escultura, que dicen las Amazonas, dan un caño de agua por medio de un cantarillo, y este lindo grupo sostiene un gran tazón de jaspe de una sola pieza, con dos varas y media de diámetro y cuatro caños a su borde. Del centro arranca un bonito pedestal de mármol en forma de jarrón, con medios relieves de rostros alados, que también están preparados para verter agua por cuatro puntos diferentes, sirviendo por último de coronación una estatua de Neptuno [...]. Por lo demás es esta obra un buen monumento artístico y llamaría la atención de todos si llegasen a correr sus diez y seis caños, y se quitara el emplastado de oro y pintura con que se ha oscurecido no poco su mérito. El todo de los grupos de ninfas y estatua de Neptuno se eleva nueve varas sobre la superficie [...]” (Garay y Conde, 1851: 437).

Esta descripción cobra un especial interés por el momento en que fue precisamente redactada, en los últimos años antes de la transformación arquitectónica de la plaza mayor y posterior desaparición de la fuente, según votación de los miembros del concejo de gobierno municipal. Sin duda, un capítulo de especial consternación para muchos vecinos de la localidad que, admirados por la belleza particular de la obra, fueron testigos en 1866 de su desmontaje, bajo previo inventario de sus piezas en una relación formulada por el maestro mayor de obras de Écija, donde se cita en primer lugar la estatua de Neptuno, seguida de su pedestal, una pieza con cuatro caños, otra de menores dimensiones que servía de base a la anterior, la gran taza, las cuatro ninfas, cuatro marmolillos para los caños y, por último, veintiséis piezas que formaban la estructura del estanque.

De este modo, la Fuente de las Ninfas quedó desmontada y, parte de su estructura, enterrada bajo el pavimento de la plaza, recuperándose tiempo después algunos de sus

<sup>8</sup> AME, Libro 31, fol. 122 vto.

<sup>9</sup> *Ibid.*

principales elementos, repartidos hoy en diferentes lugares de la localidad, como es el caso de las esculturas -mutiladas- de las cuatro ninfas, que decoran precisamente los salones del restaurante “Las Ninfas”, en la localidad, junto al Museo Municipal (FIGURA 4)<sup>10</sup>. No todas las piezas corrieron, sin embargo, la misma suerte de las cuatro amazonas pues, algunas de ellas, al ser desmanteladas, quedaron profundamente fragmentadas y destrozadas (López, 2016: 244).

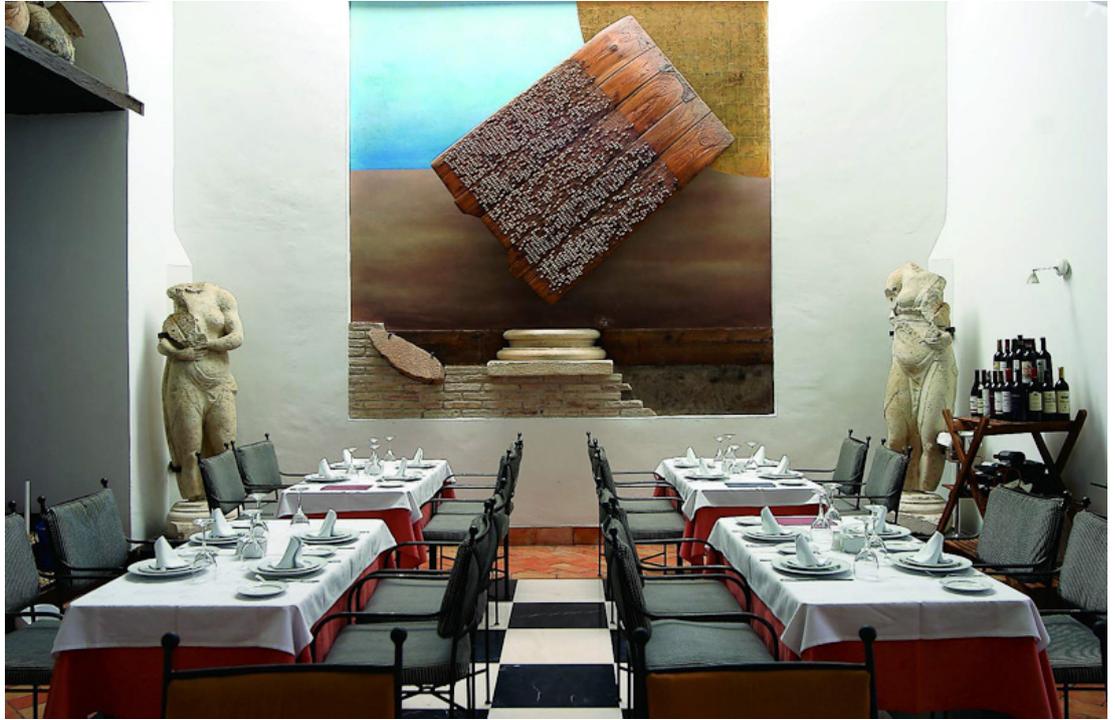


Figura 4. Vestigios de dos de las ninfas originarias de la desaparecida fuente. Restaurante “Las Ninfas”, Écija, Sevilla.

Para finalizar, a modo de conclusión, queremos referirnos nuevamente a la reconstrucción ideal del monumento ecijano gracias a las referencias extraídas tanto de los protocolos notariales de la localidad, como a las descripciones y datos facilitados por los diferentes autores que, a lo largo de nuestro estudio, hemos referenciado. Ahora bien, nuestro particular interés en el dibujo de 1592 pretende, sin embargo, esclarecer el proyecto hidráulico del arquitecto Juan de Ochoa en la villa sevillana de Écija, con el cual demostró a las principales élites sociales andaluzas del momento su genio y capacidad intuitiva en temas relacionados con las conducciones y canalizaciones de agua; un feliz episodio en la historia de la Écija humanista que puso fin, entre otros avatares, al grave problema de sus suministros de agua y contribuyó de igual modo, al ennoblecimiento de su nueva imagen urbana y estampa renacentista, según los modernos ideales culturales derivados de Italia a partir de mediados del siglo XV. Si bien el final de la emblemática obra no fue el más deseado, su historia, referencias documentales y material gráfico dejan suficiente constancia de su importancia e interés que aún sigue suscitando entre los historiadores y estudiosos del arte, tanto en el conjunto del estudio de las manifestaciones arquitectónicas e ingenieriles modernas en Andalucía, como en la narración específica de la obra y catálogo artístico del maestro cantero del siglo XVI Juan de Ochoa.

<sup>10</sup> En los cuatro casos, las imágenes carecen de cabezas y brazos, mostrando solamente una de ellas (en la imagen, a la izquierda) gran parte del desarrollo de las articulaciones superiores.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2011). *Memoria Anual 2011*. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.
- AA. VV. (2011). *Memoria final de intervención "Dibujo de la Fuente de las Ninfas"*. 1592. Simón Martínez. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.
- Bertaut, F. (1959). Diario del viaje a España. En García Mercadal, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. T. 2. Madrid: Ediciones Aguilar.
- Camacho Martínez, R. (1986). Aportaciones al estudio de Hernán Ruiz III. En *Apotheca*, 6, 81-94.
- Carmona Carmona, F. M. (2017). Obras y proyectos del gran cantero Luis González Bailén. En *Anales de Historia del Arte*, 27, 83-112.
- Chastel, A. (1982). *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Cátedra.
- Durán López, F. (2003). *Tres autobiografías religiosas españolas del siglo XVIII: Sor Gertrudis Pérez Muñoz, fray Diego José de Cádiz y José Higuera*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Fernández Martín, M. y Morales, Alfredo J. (1993). Hernán Ruiz II y el abastecimiento de aguas a Écija. En *Actas del III Congreso de Historia de Écija en la Edad Media y Renacimiento*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 455-468.
- Galera Andreu, P. (2011). Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento. En AA. VV. *Proyecto Andalucía: artistas andaluces y artífices del arte andaluz*, V. 37. Sevilla: Ediciones Hércules.
- Garay y Conde, J. M. (1851). *Apuntes histórico-descriptivos de la ciudad de Écija*. Écija: Imprenta de la Constitución.
- García León, G. (1989). La Fuente de las Ninfas de Écija. En *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 221, 153-164.
- García León, G. y Martín Ojeda, M. (2019). Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII. Sevilla: Excma. Diputación Provincial.
- García Tapia, N. (1990). *Ingeniería y arquitectura en el renacimiento español*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Gestoso y Pérez, J. (1984). *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables*, T. 3. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.
- Hernández Díaz, J.; Sancho Corbacho, A. y Collantes de Terán, F. (1951). *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*, T. III. Sevilla: Excma. Diputación Provincial.
- Lleó Cañal, V. (1979). *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial.
- López Jiménez, C. M. (2016). *Más allá de la ciudad barroca: la morfología urbana de la Écija contemporánea*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial.
- Luque Carrillo, J. (2020). *El arquitecto Juan de Ochoa. 1554-1606*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial.
- Luque Carrillo, J. (2021). Nuevos datos para la biografía de Juan de Ochoa, maestro cantero cordobés del Quinientos. En *Accadere, Revista de Historia del Arte*, 2, 57-74.
- Marías Franco, F. (1989). *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Editorial Taurus.
- Martín Ojeda, M. (1990). *Ordenanzas del Concejo de Écija (1465-1600)*. Écija: Ayuntamiento.
- Miller, N. (1977). *French Renaissance Fountains*. Nueva York: Editorial Taylor&Francis.
- Morales, A. (2011). Hernán Ruiz "el Joven". En AA. VV. *Proyecto Andalucía: artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. V. 37. Sevilla: Editorial Hércules.
- Peláez del Rosal, M. y Rivas Carmona, J. (1979). *Priego de Córdoba: guía histórica y artística de la ciudad*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad.
- Rivas Carmona, J. (1990). *Arquitectura y policromía: los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros.
- Rosas Alcántara, E. (2003). Hernán Ruiz II, el miembro clave de la dinastía de arquitectos. En *Arte, arqueología e historia*, 10, 26-34.
- Santofimia Albiñana, M. (2011). Intervención en el Arca Real del Agua de Écija, Sevilla: el sistema histórico de abastecimiento de agua de la ciudad. En *Actas de las IX Jornadas de*

*Protección del Patrimonio Histórico de Écija: Intervención y conservación del Patrimonio mueble e inmueble ecijano.* Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 209-234.

- Sanz, M. J. (2007). El Giraldillo, la mujer guerrera, y su relación con la pequeña escultura. En *Laboratorio de Arte*, 20, 111-120.
- Simoncini, G. (1974). *Cittá e società nel Rinascimento*, T. 1. Turín: Einaudi.
- Vélez de Guevara, L. (1969). *El diablo cojuelo*. Madrid: Imprenta Real.
- Villar Movellán, A. (1998). Esquemas urbanos de la Córdoba Renacentista. En *Laboratorio de Arte*, 11, 101-120.