

EL RETABLO MAYOR DE LA MERCED CALZADA DE ÉCIJA

THE MAIN ALTARPIECE OF THE MERCED CALZADA IN ÉCIJA

POR GERARDO GARCÍA LEÓN
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. España

El retablo mayor de la Merced Calzada de Écija fue construido en esta ciudad, entre 1608 y 1615, por los escultores Juan de Ortuño, Pedro Freile de Guevara y Felipe Vázquez Ureta, vinculados al círculo artístico cordobés, bajo la supervisión de Juan de Oviedo, maestro mayor del Arzobispado de Sevilla. Aunque de inspiración plenamente manierista, constituye una muestra notable de la escultura protobarroca de Andalucía y justifica la importancia de Écija, como destacada encrucijada artística entre los reinos de Sevilla, Córdoba y Granada.

Palabras claves: Convento de la Merced, Écija, Siglo XVII, Retablo, Manierismo.

The main altarpiece of the Merced Calzada of Écija was constructed by Juan de Ortuño, Pedro Freile de Guevara and Felipe Vázquez Ureta in this city between 1608 and 1615. These sculptors, linked to the artistic circle around Cordoba, worked on the altarpiece under the supervision of Juan de Oviedo, the major architect of the Archbishopric of Seville. Although the altarpiece is completely manierista inspired, it constitutes a notable sample of the protobarroca sculpture of Andalusia and justifies the importance of Écija as an out-standing artistic crossroads among the kingdoms of Seville, Cordoba and Granada.

Key words: Convent of the Merced, Ecija, 17th century, altarpiece, Manierismo.

1. EL CONVENTO DE LA MERCED CALZADA DE ÉCIJA.

El Convento de Nuestra Señora de las Mercedes de Écija fue erigido el día 25 de marzo de 1509, en un lugar conocido como Mesón de Foronda, situado extramuros de la ciudad, entre los caminos de Córdoba y Guadalcazar. La fundación se debió a la generosidad de Luis Portocarrero, primer conde de Palma, que contó con la colaboración de fray Alonso de Godoy, comendador del convento mercedario de Huete (Cuenca), siendo general de la Orden de la Merced fray Juan de Urgel¹.

¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. SANCHO CORBACHO, Antonio. COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla, III*, Sevilla, 1951, p. 173. VÁZQUEZ, fray Guillermo. *Breve reseña de los conventos de la Orden Mercedaria*. Roma, 1932, p. 36.

En la *Descripción brevísima de la fundación del muy religioso convento de Nuestra Señora de la Merced de la ciudad de Écija*, manuscrita en 1655 por el padre comendador fray Matías Tamariz, se nos asegura que, poco tiempo después de 1509, “en aquel sitio labrose edificio y iglesia con los socorros y limosnas que cada día ofrecía la singular devoción con que era frecuentada, con reberença, la imagen milagrosa de Nuestra Señora; y que, hasta el tiempo en que fue comendador el reverendo Padre fray Juan de Rojas, estaba la capilla llena de milagros y, como se doró, se quitaron, sin atender que no era contrario lo uno a lo otro”². Prosigue esta crónica apuntando que, “para la fábrica de dicha iglesia y convento, con mano franca, dieron grandes socorros los señores Condes de Palma que a la sazón abitaban sus casas de Écija”³.

Pero la proximidad de aquel paraje a la orilla del río Genil fue determinante para la historia del nuevo convento; en 1543 una inundación arrasó la mayor parte del convento, conservándose únicamente una parte de la iglesia. El padre Tamariz narra el suceso con estas palabras: “perseveró con grandes créditos de virtud y letras mi sagrado convento en el sitio de la puente 34 años, hasta que el de mil quinientos y quarenta y tres se explotó Genil tan furioso, que dio en tierra con el convento y edificios vesinos, siendo nuestra casa, de el naufragio, la que más experimentó sus furias, pues sólo la iglesia y coro dexó, en que se guardó el Santísimo, Nuestra Señora, las reliquias, y salvaron las vidas los religiosos. Por esta causa, el año inmediato de 544 el maestro fray Diego de Góngora, comendador a la sazón de la inundación y tránsito, trasladó el Santísimo al altozano que oy ocupamos”⁴.

Nada más conocemos sobre el primitivo asentamiento mercedario ecijano, generosamente costado por los condes de Palma; cómo pudo ser su edificio, la milagrosa imagen de la Virgen, el retablo dorado en el que se veneraba, los exvotos, la identidad de sus frailes... Ello se debe al desastre de la riada y, sobre todo, a los devastadores efectos de la excomunión del siglo XIX, que tuvo como consecuencia la disolución del convento y la desaparición de su archivo.

Las tareas para la construcción del nuevo convento comenzaron a partir de 1544; al principio, la comunidad debió ocupar algunas casas de su propiedad que, convenientemente transformadas, servirían de improvisado convento e iglesia para los religiosos. Pero, aún tendrían que transcurrir muchos años hasta que pudiera abrirse paso el nuevo edificio que ha llegado a nuestros días, cuyas dimensiones y monumentalidad pronto fueron ponderadas por los cronistas de la época.

Consta documentalente que en los años 1564 y 1587 el Ayuntamiento de Écija ayudaba a los frailes de la Merced, pero lo cierto es que en éste último año, la iglesia de la Merced se hallaba inacabada y en estado ruinoso⁵.

2 Biblioteca Nacional, Ms. 2443, exp. 61, ff. 294r-297v.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. SANCHO CORBACHO, A. COLLANTES DE TERÁN, F. *Catálogo Arqueológico y Artístico...*, ob. cit., p. 317.

En este sentido, debemos recordar que, a fines del siglo XVI, Écija era una ciudad muy populosa –sin duda, una de las más pobladas del reino de Sevilla– en la que se vivía un periodo de actividad constructiva febril, durante el que muchas instituciones eclesiásticas, públicas y privadas invirtieron cuantiosas sumas de dinero en la ejecución de importantes obras. Eran los años en que se llevaba a cabo la renovación de las antiguas fábricas parroquiales y se configuraban nuevas fundaciones conventuales; así mismo, entonces se acometía la construcción de infraestructuras necesarias para el bienestar de la población y se levantaban notables edificaciones públicas. En concreto, durante el último cuarto del siglo se construyeron la torre, patio de los naranjos y portadas de la parroquia mayor de Santa Cruz, la torre de la parroquia de Santiago (1587), el sagrario de la parroquia de San Juan (1608), las iglesias de los conventos de la Merced (1587), Santo Domingo (1598), la Victoria (1600), Marroqués (1596) y San Agustín (1604), así como los Hospitales de la Concepción (1598) y San Sebastián (1600-1601); en el ámbito público, y después de la profunda renovación llevada a cabo por Hernán Ruiz en el Puente sobre el río Genil, el cabildo municipal promovió la construcción de las Carnicerías Reales (1572), la traída de aguas y la creación del Arca Real del Agua (a partir de 1583), el Matadero Público (1594), las Pescaderías Reales (1595) y la Casa de las Armas (1597). Por último, e impulsados por la iniciativa privada, se fundaron el Colegio Jesuita de San Fulgencio (1598) y el Hospital para la crianza de Niños Expósitos (1606).

2. LOS NUEVOS PATRONOS DEL CONVENTO.

A estas alturas del siglo XVI, y mientras Écija asistía admirada al trasiego de obras y fundaciones que acabamos de describir, los primeros fundadores del convento de la Merced, la familia Portocarrero, andaban más preocupados por fomentar el progreso de su villa condal de Palma del Río, que por atender sus asuntos ecijanos⁶. Por ello, ante la magnitud del coste de las obras pendientes en la Merced y debido a su incapacidad para hacer frente a las mismas, la comunidad decidió optar por el recurso más utilizado en la época para la financiación de estas grandes empresas: buscar el patrocinio de nuevas personas poderosas y acaudaladas, a las que se ofrecía el privilegio del patronazgo perpetuo y la posibilidad de obtener enterramiento en lugar sagrado, preferente y exclusivo. Fueron estas personas el matrimonio formado por el señor de Gallape y su esposa, hija de los señores de Fuentes.

La Casa de Gallape era una de las ramas descendientes de Gonzalo Yáñez do Vinhal, personaje de origen portugués que, durante la primera mitad del siglo XIII, participó con el rey Fernando III en la conquista del valle del Guadalquivir. Alfonso X, en agradecimiento a los servicios prestados, le hizo merced de las villas de La Puente –que a partir de entonces, pasó a llamarse “de don Gonzalo”– y Polei o Aguilar, de

⁶ MARTÍN OJEDA, Marina. GARCÍA LEÓN, Gerardo. *La Virgen del Valle de Écija*, Écija, 1995, p. 142.

donde tomó Gonzalo Yáñez su nuevo apellido. Este linaje desembarcó en Écija a fines del siglo XIV, siendo Diego de Aguilar el primer ascendiente claro de la Casa de Gallape⁷.

Con objeto de constituir un nuevo patronazgo vinculado a la Casa de Gallape, el día 9 de octubre de 1587 fue suscrita una escritura de contrato y acuerdo⁸ entre Luis de Aguilar, quinto señor de Gallape, y María de Guzmán, su esposa, de una parte, y el convento de Nuestra Señora de la Merced Calzada de Écija, de la otra. Mediante este convenio, los otorgantes asumían el coste de la construcción y dotación perpetua de la capilla mayor de la iglesia conventual, con su retablo, reja y ornamentos litúrgicos; a cambio, la comunidad reconocía el patronazgo de los benefactores sobre el convento que, desde entonces, quedaba convertido en panteón familiar del matrimonio y de sus sucesores.

María de Guzmán, al redactar su testamento el día 12 de junio de 1590, nos aporta nuevas informaciones que ayudan a conocer algunos aspectos del proceso de construcción de la capilla mayor y de sus obras de arte⁹. Queda claro que, en el momento de testar, la capilla no estaba terminada, pero ordena expresamente que las obras y ornamentos prometidos se financien y concluyan con 250 ducados, a detraer de la renta anual extraordinaria que, sobre el impuesto de las alcabalas de la villa de Fuentes, le correspondían como patrimonio exclusivo¹⁰.

Otras donaciones puntuales para el convento de la Merced, ordenadas en el testamento de María de Guzmán, fueron un bufete de plata, que formaba parte de su ajuar de uso personal y un conjunto de colgaduras de terciopelo que adornaban su residencia privada, con destino al exorno de la capilla mayor de la Merced; así mismo, regaló *“para servicio de la Ymagen de nuestra Señora, una ropa que tengo de tela de oro azul, e una Delantera de Brocado y una Basquiña encarnada de tela de plata, llamada Primavera, con los cuales aderesos vistan la Ymagen las fiestas Principales... y todas las demás ropas, sayas, jubones, mangas, delanteras y tocas e cuerpos e todos los demás aderesos de mi persona que yo tubiere e se hallaren a el tiempo de mi fallecimiento, se den y entreguen luego a el dicho convento para bestir e aderesar la ymagen, e para ornamento de mi capilla”*¹¹.

Todos estos rasgos de generosidad descritos demostraban la especial predilección que María de Guzmán sentía por la Orden de la Merced Calzada y pretendían lograr que se hicieran realidad estas palabras extraídas de su testamento: *“mi voluntad es que*

7 MARTÍN OJEDA, Marina; VALSECA CASTILLO, Ana. *Écija y el Marquesado de Peñaflores, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres*. Córdoba, 2000, p. 50.

8 *Ibid.*, p. 52.

9 Archivo del Marqués de Peñaflores (A. M.P.), leg. 331.

10 MARTÍN OJEDA, M. VALSECA CASTILLO, A. *Écija y el Marquesado de Peñaflores...*, *ob. cit.*, p. 52.

11 A.M.P., leg. 331.

*esta mi casa de Écija sea de las más ricas de la Provincia y esté ennoblecida con la Renta, y halla en ella frailes graves e los mejores Predicadores de la Provincia*¹².

En consonancia con este afán por acrecentar la notoriedad del cenobio mercedario refundado en 1587, llegó a favorecerlo con 100 ducados anuales más, que se agregaban a las partidas anteriores, para la celebración en Écija de los Capítulos Provinciales de Andalucía. Mediante esta cláusula adicional, María de Guzmán y sus descendientes pasaban a ser considerados, desde entonces, como “*Patronos generales de la dicha Provincia de la Andalucía*”; a cambio, la Orden se comprometía a celebrar en el convento ecijano, cada seis años, el Capítulo General de la provincia de Andalucía. Años después, y tras la resolución de un dilatado pleito, este patronato sobre la Orden de la Merced sería ejercido de forma compartida por los marqueses de Peñafior y Fuentes¹³.

Entre tanto, y ante la cuantiosa aportación económica ofrecida por los fundadores, las obras de la capilla mayor cobraron celeridad. En 1597 se produjo el fallecimiento sin descendencia de María de Guzmán y, poco después, Luis de Aguilar contrajo nuevo matrimonio con Inés de Henestrosa y Guzmán, con la que habría de tener cuatro hijos. Inés de Henestrosa era hija de Juan Fernández de Henestrosa, octavo señor de Turullote, otro de los importantes linajes ecijanios¹⁴.

3. EL ENCARGO DEL RETABLO MAYOR.

En los primeros años del siglo XVII la nueva y monumental iglesia del convento de la Merced Calzada de Écija debía estar a punto de ser finalizada. Restaba aún la instalación de la reja de hierro en el presbiterio, así como la construcción del gran retablo mayor, uno de los principales compromisos adquiridos por los patronos en el contrato fundacional.

Al fin, esta empresa tuvo que ser acometida por Inés de Henestrosa, a los pocos meses de la muerte de su esposo Luis de Aguilar. Concretamente, el día 1 de noviembre de 1607 está fechada una escritura de contrato entre la reciente viuda del señor de Gallape y los maestros escultores Juan de Ortuño y Pedro Freile de Guevara, vecinos de la ciudad de Córdoba. Mediante este documento, los citados artífices se comprometían a construir un retablo de madera tallada, con destino a la capilla mayor del convento mercedario¹⁵.

El precio estipulado para la obra ascendía a 2.200 ducados de oro, que serían pagados en tres plazos, en función del avance de los trabajos. El valor de la madera se estimaba en 200 ducados y el resto, se dedicaba a costear la mano de obra y hechura. El plazo previsto era de 22 meses, a contar desde el mes de febrero de 1608, debiendo quedar concluido e instalado por la pascua de Navidad de 1609. Los artistas llevarían

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 MARTÍN OJEDA, M. VALSECA CASTILLO, A. *Écija y el Marquesado de Peñafior...*, *ob. cit.*, p. 44.

15 Archivo de Protocolos Notariales de Écija (A.P.N.E.), leg. 1041, ff. 1864r-1870v.

a cabo la obra ajustándose a las condiciones establecidas en el contrato y al modelo que aparecía en un dibujo realizado al efecto, que para ese menester se custodiaba en el convento ecijano.

Según se expresa en el contrato, esa traza y diseño para el retablo que debía servir como modelo a los escultores, había sido hecha *”por vn maestro de Córdoba”*, del que no se ofrece más información. En cambio, sí conocemos el nombre del artista redactor de las condiciones técnicas que debería cumplir el retablo y que luego será su tasador; se trataba de Juan de Oviedo y la Bandera, maestro mayor del Arzobispado de Sevilla.

Las condiciones del contrato (véase *Documento 1*) establecen que el retablo tenía que ser construido utilizando únicamente maderas de cedro, borne y pino de Segura; sus dimensiones serían 43 pies de altura y 28 de anchura (12 x 7,5 m).

El primer cuerpo, de orden jónico, estaría dotado de banco, sotabanco, sagrario, *“cajas, columnas y cornisamentos”*, oportunamente adornados con relieves, molduras y cornisas *“de muy buena talla a lo romano, aplicando los niños y seraphines en las partes que están señaladas en la traça, todo conforme a buena obra”*. La parte central estaría ocupada por la hornacina de Nuestra Señora, ubicada sobre el sagrario y rodeada por seis ángeles *“vestidos de buen Ropaje”*, de talla completa y tres cuartas de altura (62 cm); a sus lados, dos escenas de más de medio relieve –sin especificar la temática– y dobles hornacinas con esculturas en los intercolumnios. Para estos nichos se dispone que sean ejecutadas *“quatro figuras redondas, las que le Pidieren”*, aunque también se ofrece la posibilidad de utilizar cuatro de las ocho esculturas preexistentes, que el Convento ya tenía en su poder y de las que no poseemos más que esta referencia.

Para el cuerpo segundo o principal se mantiene la estructura del anterior (banco, cajas con altorrelieves separados por columnas, dobles nichos con esculturas y cornisamentos), aunque no se aclara la iconografía de los relieves ni de las esculturas laterales; únicamente se especifica que la caja principal estaría presidida por un altorrelieve alusivo a la fundación de la Orden Mercedaria y que, para los nichos laterales, se podían utilizar las ocho esculturas anteriormente citadas.

El remate o tercer cuerpo estaría constituido por una hornacina con las imágenes de bulto redondo de Cristo Crucificado entre la Virgen y San Juan Evangelista, flanqueada por los correspondientes *“niños, frutas y escudos con las Armas que le pidieren y los Remates que parecen en la traça”*¹⁶.

Como hemos citado, Juan de Oviedo, además de redactar estas condiciones, quedaba nombrado tasador de la obra; por ello, los escultores adjudicatarios del contrato se obligaban a pagar sus honorarios como redactor de las mismas y como tasador final de retablo, aparte de costear los viajes que Oviedo hubiese de realizar de Sevilla a Écija para este fin.

Al día siguiente del encargo oficial del retablo, y ante el mismo escribano de Écija, Juan de Ortuño y Pedro Freile acordaron el reparto de las tareas que respectivamente asumían. Mediante este compromiso, Freile se comprometió a realizar *“el primero*

16 *Ibid.*

cuerpo hasta lo último del vanquillo, conforme a la traza e modelo; y lo demás de allí arriba, que son dos cuerpos, lo a de hazer y acavar el dicho Juan de Ortuño, con sus remates, todo conforme a la dicha traza, condiciones e modelo, sin faltar en cossa alguna, llevando el dicho preçio de los dichos dos mill docientos ducados de por mitad, covrando cada uno la mitad dellos, a los plazos de la dicha escriptura”¹⁷.

Por tanto, de este acuerdo se desprende que a Freile de Guevara correspondió la ejecución del primer cuerpo del retablo; o sea, su arquitectura, adornos, sagrario, una figura de Nuestra Señora con seis ángeles, dos altorrelieves y cuatro figuras de iconografía indeterminada. Ortuño, por su parte, asumió el resto de la obra: continuación de la arquitectura retablística con los mismos adornos, un altorrelieve sobre la fundación de la Orden Mercedaria, más otros dos sin determinar, cuatro figuras de santos no identificados, las esculturas de un Calvario y las figuras de niños, guirnaldas de frutas, remates y escudos de armas.

Si atendemos a lo estipulado en el contrato inicial, las tareas de construcción del nuevo retablo debieron comenzar en febrero de 1608. Aunque no conocemos las incidencias del trabajo de Pedro Freile, sí tenemos noticias, en cambio, sobre las de su compañero Ortuño. El día 30 de agosto de ese mismo año Juan de Ortuño, “*entallador*”, subcontrató con Felipe Vázquez Ureta, escultor vecino de Córdoba en la collación de Santa María, la ejecución de “*tres estorias de escultura de más que medio relieve, fuera de las çinco figuras redondas que an de ser de la suerte que se labisare (sic)*”, con destino al retablo de la Merced de Écija. En el momento de firmar la escritura de compromiso, Vázquez Ureta recibió de Ortuño la madera necesaria y se obligó a cumplir fielmente las condiciones establecidas por Juan de Oviedo en la escritura inicial y a tener terminado su trabajo en el plazo de diez meses, cobrando por ello la cantidad de 230 ducados¹⁸.

La construcción del retablo debía hallarse bien avanzada en enero de 1609, cuando Juan de Ortuño recibió de Inés de Henestrosa y Guzmán, viuda de Luis de Aguilar, la suma de 4.033 reales y 12 maravedíes (366,98 ducados), una tercera parte de los 1.100 ducados en que había sido tasada su participación en el retablo mercedario¹⁹. Si los plazos fijados en el contrato inicial se cumplieron, el retablo debía estar finalizado a comienzos de 1610; en este mismo año pudo llevarse a cabo su montaje en el testero principal de la flamante iglesia de la Merced.

Hasta aquí, cuanto conocemos sobre los escultores artífices del retablo que nos ocupa; la desaparición del archivo conventual y la carencia de otras fuentes de información al respecto, impiden resolver algunas incógnitas sobre su génesis y creación.

17 A.P.N.E., leg. 1041, ff. 1878r-1879v.

18 Archivo Histórico Provincial de Córdoba (A.H.P.C.), *Protocolos*, leg. 10759, ff. 1279 r-v. Esta escritura fue dada a conocer por HERNÁNDEZ DÍAZ, J. SANCHO CORBACHO, A. COLLANTES DE TERÁN, F. *Catálogo Arqueológico y Artístico...*, ob. cit., p. 318.

19 A.H.P.C., *Protocolos*, leg. 10760, f. 89 v. Cfr. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. SANCHO CORBACHO, A. COLLANTES DE TERÁN, F. *Catálogo Arqueológico y Artístico...*, ob. cit., p. 318.

Las siguientes noticias documentales referidas a esta obra nos hablan de su policromado. Éste fue encargado el día 12 de noviembre de 1611 a Alonso de Torres y a Juan de Espinosa, pintores de imaginería vecinos de Córdoba, por un precio de 2.200 ducados en reales y un plazo de ejecución de tres años, según una escritura suscrita en Écija a favor de Inés de Henestrosa y de los frailes del Convento de la Merced²⁰. Una vez bajado y desmontado el retablo, se abonaría a los pintores una primera paga de 300 ducados; la otra parte del precio sería completada mediante pagos anuales de 250 ducados. Sobre la procedencia de los 1.900 ducados restantes, la escritura del contrato especifica que serían detraídos de los réditos de un censo que el Convento de la Merced percibía de Luis Fernández de Córdoba y Aragón, duque de Sessa. Este censo formaba parte del legado patrimonial aportado a la refundación del Convento por María de Guzmán²¹.

Gracias a las detalladas condiciones del contrato de dorado (que transcribimos en el *Documento 2*) se pueden conocer nuevas referencias sobre el retablo de la Merced, que resultan de gran valor para comprender el proceso creativo de los artífices que intervinieron en su génesis. Dichas condiciones ofrecen testimonios novedosos sobre la apariencia inicial que tuvo el retablo, hoy desvirtuada por varias reformas y transformaciones efectuadas a partir del siglo XVIII.

Así, verificamos que en aquellos momentos, el retablo estaba plenamente acabado, en cuanto a talla, y que el desmontaje y recomposición del mismo corría por cuenta de los doradores contratantes. Por otro lado, para el tipo de estofado y encarnaduras que se debían aplicar, se imponía como modelo el aplicado en las figuras y adornos del retablo de San Juan Bautista, que por entonces ya existía en el ecijano Convento de Santa Florentina. A este respecto señalaremos que se desconoce la existencia en Santa Florentina, por estas fechas, de un retablo dedicado a San Juan Bautista. Quizá se trate de un error y en las condiciones se esté aludiendo al nuevo y flamante retablo de San Juan Evangelista, del mismo cenobio dominico, que el escultor Pedro Freile de Guevara ya había concluido en los primeros meses de 1611²².

Así mismo, estas condiciones nos hablan de ciertos “*requadros*”, en los que se habían de pintar determinadas escenas no especificadas, a gusto de los patrocinadores, que bien pudieran ser los que hoy contienen las inscripciones de los fundadores. También se alude a las figuras desnudas de los ángeles tenantes de los escudos de armas de los patronos, a los que –para mayor decoro– había que cubrir con “*raçimos de frutas de madera o unas hojas de madera, con que estén honestos*”.

20 VILLA NOGALES, Fernando de la. MIRA CABALLOS, Esteban. *Documentos para la historia del arte en la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1993, pp. 191-192. La deficiente transcripción documental aportada por estos autores y el evidente interés del testimonio, nos han llevado a reproducir las condiciones del contrato, a partir de la escritura original conservada en el Archivo de Protocolos Notariales de Écija.

21 A.P.N.E., leg. 1129, ff. 803 r-812 r. Los 1.900 ducados serían fraccionados en pagas anuales de 250 ducados, a percibir desde el mes de enero de 1613.

22 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. SANCHO CORBACHO, A. COLLANTES DE TERÁN, F. *Catálogo Arqueológico y Artístico...*, ob. cit., p. 327.

Otra interesante noticia que extraemos de este documento es la que demuestra la existencia en el retablo de una representación de Cristo Resucitado. Dicha escultura estaba ubicada en el sagrario del retablo, aunque desconocemos si ocupaba la puerta del tabernáculo (pintura o relieve) o si se hallaba en el remate superior del mismo (escultura exenta).

Una información complementaria que nos aporta el contrato para dorar el retablo es la apariencia y disposición que en 1611 tenía el presbiterio de la iglesia de la Merced. Éste se hallaba elevado con respecto al suelo de la única nave del templo, estaba delimitado por una reja de hierro y a él se accedía a través de dos escaleras, también protegidas con rejas del mismo metal. Probablemente, dichas escaleras flanquearían las puertas de acceso a la cripta que servía de enterramiento a los patronos del convento, que ahora se pensaban decorar con escudos o emblemas fúnebres pintados y dorados.

Por último, un nuevo documento viene a descubrir otra de las claves constructivas de este importante retablo ecijano. Sin duda, una de las materias primas más costosas que tuvieron que utilizar en su trabajo los pintores y doradores Alonso de Torres y Juan de Espinosa fue el pan de oro. Para asegurarse un abastecimiento regular del preciado metal, los citados doradores suscribieron contrato el 29 de abril de 1612 con Juan Ruiz Monje y Acisclo Ruiz de Góngora, batihojas vecinos de Córdoba, en las collaciones de Santa María y San Nicolás de la Villa²³. En ese día, los batihojas se obligaron a entregar a Juan de Espinosa “*zien myll panes de horo fino vuenos, vien fechos y acabados*”, con destino al dorado del retablo de la Merced de Écija. El plazo establecido fue de tres años, a razón de 33.000 panes cada año; teniendo en cuenta que, por cada 1.000 panes de oro se les abonarían 80 reales, el coste total del oro a suministrar fue de 727 ducados²⁴.

El retablo del Convento de la Merced Calzada de Écija se finalizó en 1615, como demuestra la inscripción que contienen los dos cartones rectangulares que hoy ocupan el remate superior: “*DON LVIS DE AGVILAR PONCE DE LEON I DOÑA MARIA DE GUZMAN PRIMEROS FVNDADORES DE ESTE CONVENTO I PATRONES GENERALES DEL ANDALVZIA, ACAVOSE AÑO 1615*” (lám. 1).

4. LOS ARTÍFICES DEL RETABLO MAYOR.

La compleja historia de este retablo pone de manifiesto la participación en su génesis de una importante nómina de artistas que estuvieron vinculados, en su mayor parte, a la ciudad de Córdoba.

Por lo que se refiere al desconocido autor del diseño original, recordemos que el contrato de 1607 dice textualmente que la traza había sido “*hecha Por vn maestro*

²³ A.H.P.C., *Protocolos*, leg. 10763, ff. 822r-823r. Cfr. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. SANCHO CORBACHO, A. COLLANTES DE TERÁN, F. *Catálogo Arqueológico y Artístico...*, ob. cit., p. 318.

²⁴ *Ibid.*

de Córdoba”. ¿Quién pudo ser este maestro?, es la primera pregunta que podemos formular.

A falta de una evidencia documental irrefutable, resulta muy arriesgado e impreciso establecer alguna atribución fiable. Sin duda, uno de los personajes que más prestigio poseía en los círculos humanísticos y artísticos cordobeses de los inicios del siglo XVII era el racionero Pablo de Céspedes, establecido en Córdoba desde 1577, tras su regreso de Italia. En sus frecuentes viajes a las ciudades de Granada y Sevilla mantuvo estrechas relaciones con los principales humanistas de los círculos cultos y con destacados miembros de la nobleza andaluza, en una vinculación típica de mecenazgo humanista²⁵. Como no podía ser de otra forma, la ambiciosa empresa del retablo mercedario de Écija tuvo que verse influenciada por el estilo ampuloso y solemne que caracterizaba a la escultura cordobesa del momento, sobre la que Céspedes venía ejerciendo su poderoso magisterio en esos años, e incluso algún tiempo después de su muerte, acaecida en 1608²⁶. Por otro lado, conviene tener presente que Céspedes debió conocer bien al escultor Juan de Ortuño, al menos desde 1595, cuando se le encargó la talla de un gran marco-retablo para el cuadro de la Santa Cena, pintado por Pablo de Céspedes para la catedral cordobesa.

Otro maestro fundamental para comprender la plástica cordobesa de estos años –al que bien pudo deberse el diseño del retablo ecijano– fue Juan de Ochoa quien, a su labor como escultor, añadía otra más relevante como arquitecto y maestro mayor del Obispado de Córdoba. Fue autor, entre otras obras, de la portada del Palacio de Viana (1576), de los relieves del Convento de Santa Isabel de los Ángeles (1583) o del cimborrio y bóveda del coro de la catedral cordobesa (1607)²⁷. Desaparecido en 1607, Ochoa ya había estado vinculado a Écija desde 1583, en desarrollo de su faceta como arquitecto; en dicho año redactó las condiciones de las obras de la traída y abastecimiento de aguas a la ciudad, por encargo del cabildo municipal. Formando parte de este ambicioso proyecto, también diseñó los modelos para cuatro fuentes ornamentales que se debían construir en los sitios más destacados de Écija; entre ellas destacaba la Fuente de las Ninfas, destinada a la Plaza Mayor, único de los diseños citados que ha llegado hasta nuestros días²⁸.

Pero aunque la autoría del diseño para el retablo mercedario de Écija corresponde a un artífice cordobés, del que las fuentes documentales silencian su nombre, en cambio, para fijar las condiciones técnicas bajo las que debía ser ejecutado el retablo se recurrió al sevillano Juan de Oviedo, quizá por su condición de maestro mayor de obras del Arzobispado de Sevilla, bajo cuya jurisdicción se hallaba el convento de la Merced de Écija. En realidad, se trataba de una circunstancia que no debe extrañarnos,

25 RUBIO LAPAZ, Jesús. *Pablo de Céspedes y su círculo*, Granada, 1993, p. 36.

26 AROCA LARA, Ángel. “La Escultura Cordobesa del Seiscientos”. *Catálogo de la exposición “Antonio del Castillo y su época”*, Córdoba, 1986, p. 171.

27 *Ibid.*, pp. 172-173.

28 GARCÍA LEÓN, Gerardo. “La Fuente de las Ninfas de Écija”. *Revista Archivo Hispalense*, n.º 221 Sevilla, 1989, pp. 153-172.

ya que por estos mismos años, Oviedo también había dado las trazas y condiciones para la realización, a cargo de otros artistas, de importantes retablos sevillanos, como el de Santa Clara de Cazalla (1604), el primer proyecto para San Miguel de Jerez (1609), el del Cristo de la Misericordia de Santa Isabel (1610) o el de Nuestra Señora de Gracia de Villamanrique (1612)²⁹. La fama y prestigio de Oviedo era enorme en su época pues, a su cargo como maestro mayor de Sevilla y de la provincia de León de Extremadura, unía los de Jurado, Familiar del Santo Oficio, Visitador y Proveedor de los establecimientos benéficos de Sevilla, Ingeniero militar, Caballero de la Orden de Montesa y Criado de su majestad³⁰.

En cuanto a los ejecutores materiales del retablo, consta documentalmente que Pedro Freile de Guevara estuvo bastante relacionado, y desde muy temprano, con la ciudad de Écija. Nacido en Guadix, en torno a 1580, sus primeras obras conocidas son un trono con dos ángeles para la cofradía de la Concepción del convento de San Francisco de Córdoba y un proyecto para la capilla mayor del Monasterio de Guadalupe, ambas documentadas en 1606, cuando ya residía en Córdoba; al año siguiente se comprometió a ejecutar un retablo para la ermita de San Sebastián de la villa cordobesa de La Rambla³¹ y, en noviembre de ese mismo año 1607, suscribió la escritura del retablo mercedario de Écija.

Mientras trabajaba para el retablo de Écija, debieron surgirle otros encargos importantes en la ciudad, como el retablo de San Juan Evangelista que hoy se conserva en el convento de monjas dominicas de Santa Florentina. Este retablo ya estaba concluido en agosto de 1611, cuando Freile cobraba al convento parte de la demasía realizada en el mismo³². Poco antes, en febrero de 1610 había concertado la construcción de un retablo-sagrario para el otro convento de religiosas dominicas que había en Écija; se trataba del convento del Espíritu Santo y, aunque hoy en día no se conserva esta obra, sí ha llegado hasta nosotros el espléndido diseño original (lám. 2) trazado por el autor accitano³³.

También hizo en Écija, por estos años, un arreglo para el retablo de San Pablo del cabildo municipal, por el que se le pagaron 8 ducados el día 21 de enero de 1611³⁴.

29 PEREZ ESCOLANO, Víctor. *Juan de Oviedo y la Bandera (1565-1625): escultor, arquitecto e ingeniero*, Sevilla, 1977, p. 22.

30 PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, p. 345.

31 AROCA LARA, A. "La Escultura Cordobesa del Seiscientos", *ob. cit.*, p. 180. RAYA RAYA, M^a Ángeles. *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987, pp. 30-31.

32 VALVERDE MADRID, José. "Pedro Freile Guevara, un escultor barroco". *Boletín de Bellas Artes*, n^o 5, Sevilla, 1977, pp. 171-203. Cfr. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. SANCHO CORBACHO, A. COLLANTES DE TERÁN, F. *Catálogo Arqueológico y Artístico...*, *ob. cit.*, p. 327.

33 AGUILAR DIOSDADO, Abilio. "Pedro de Freile Guevara: un proyecto de retablo para el convento del Espíritu Santo de Écija". *Actas del IV Congreso de Historia de Écija "Luis Vélez de Guevara y su época"*, Sevilla, 1996, pp. 315-324.

34 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. SANCHO CORBACHO, A. COLLANTES DE TERÁN, F. *Catálogo Arqueológico y Artístico...*, *ob. cit.*, p. 350.

Más tarde, en 1618 realizó un relieve de Santa Elena para la parroquia mayor de Santa Cruz y, todavía en 1632, Pedro Freile de Guevara se comprometía a tallar un retablo e imágenes para la capilla del jurado Diego de la Escalera³⁵, que por aquellos años venía sirviendo como Capilla Sacramental de la parroquia mayor de Santa Cruz.

En consecuencia, el retablo ecijano de la Merced constituye la cuarta obra conocida de Freile, pero seguramente la más antigua de todas las conservadas de este autor.

Juan de Ortuño es otro de los artífices del retablo de la Merced de Écija. Como ya sabemos, su oficio era el de entallador y, con anterioridad a 1608, había realizado un rico marco-retablo para el cuadro de la Santa Cena pintado por Pablo de Céspedes para la catedral cordobesa (1595); también se le encomendó un retablo para el hospital de Ntra. Sra. de Gracia de Almodóvar del Río (1599), así como otros encargos en Castro del Río (1601) y Córdoba (1602 y 1608)³⁶.

El escultor Felipe Vázquez Ureta asumió en 1608 el encargo de un Crucificado para Pozoblanco, precisamente a raíz del desplazamiento de Ortuño a Écija. El evidente nexo entre estos dos artífices llevó a Ortuño a subcontratar con este colaborador, como ya hemos visto, la ejecución de las principales esculturas y relieves de la parte del retablo ecijano que le había tocado realizar.

Por su parte, Juan de Espinosa y Alonso de Torres contrataron en 1611 los trabajos de policromía del retablo mercedario. No debió ser éste el primer encargo ecijano para dichos artistas, puesto que la presencia y consiguiente actividad de los pintores Juan de Espinosa y Alonso de Torres en Écija está documentada con anterioridad a 1611. ¿Quizá en relación con el retablo de San Juan Evangelista del Convento Santa Florentina? En este sentido, conviene citar que el 31 de agosto de 1609 Juan de Espinosa, vecino de Córdoba “*en las casas obispales della*”, otorgaba en su ciudad una escritura de poder a favor de Alonso de Torres, para tomar a su cargo “*quales quier obra de imaginerya que se ayan de hazer para las yglesias de la çibdad de Éçija o de qual quier dellas*”, con las condiciones y precio que para ello se hubiesen concertado inicialmente³⁷.

En cuanto a los batihojas Juan Ruiz Monje y Acisclo Ruiz de Góngora, son numerosos los documentos conservados en Córdoba, en los que se demuestra una clara vinculación —especialmente del segundo— con Freile y Espinosa, como por ejemplo en la realización del retablo mayor para la iglesia de Luque (1614)³⁸.

5. EL RETABLO MAYOR DE LA MERCED CALZADA

La apariencia actual del retablo mayor del Convento de Nuestra Señora de las Mercedes de Écija responde a las diversas reformas llevadas a cabo sobre el mismo,

35 VILLA NOGALES, F. MIRA CABALLOS, E. *Documentos para la historia del arte...*, *ob. cit.*, pp. 79-82.

36 AROCA LARA, A. “La Escultura Cordobesa del Seiscientos”, *ob. cit.*, p. 176-177.

37 A.H.P.C. *Protocolos*, leg. 12.442, s.f.

38 VALVERDE MADRID, J. “Pedro Freila Guevara, un escultor barroco”... *ob. cit.*, Sevilla, 1977, pp. 178-180.

a lo largo de sus casi cuatrocientos años de existencia (véase lám. 1). La pérdida del diseño original y la ausencia de descripciones históricas del mismo, impiden conocer con exactitud cómo era su aspecto primitivo.

El retablo se compone hoy de dos cuerpos con cinco calles apoyadas sobre banco y rematadas con un ático. Las calles están ocupadas por altorrelieves y esculturas, que se articulan a través de una estructura arquitectónica purista, propia del momento de creación del retablo. El sagrario, el gran camarín y la hornacina central del segundo cuerpo, en cambio, son producto de sucesivas intervenciones llevadas a cabo en los siglos XVIII y XX.

El banco está ocupado por cuatro relieves de la Oración en el Huerto, Flagelación, Coronación de Espinas y Cristo con la Verónica. Flanqueando el espacio donde debió hallarse el antiguo sagrario –hoy sustituido por uno moderno– aparecen los pedestales de dos columnas del primer cuerpo, que se decoran con relieves de santos, beatos y mártires de la Orden de la Merced: beato mártir fray Pedro Malasang, beato fray Juan de Granada –hoy desaparecido–, San Pedro Nolasco, San Pedro Armengol, beato Sanctius mártir, San Ramón Nonato, San Serapio y el beato mártir Guillermo.

Inicialmente, el primer cuerpo estaba compuesto por tres cajas entre columnas, con figuras en el interior de sus hornacinas; entre ellas se intercalaban dos altorrelieves de la Adoración de los Pastores y la Anunciación. Las columnas son de orden jónico y fuste acanalado, tallado en su tercio inferior con escudos mercedarios y los blasones de los apellidos Aguilar, Guzmán y Henestrosa; sostienen un rico entablamento corrido, en el que destacan los roleos del friso, las numerosas ménsulas y los frontones curvos partidos. Las dos cajas laterales albergan las esculturas de San Sebastián y Santa Inés; la central se abre hoy a un espacioso camarín, construido tras el retablo a partir de 1739, en cuyo interior se contempla la imagen de Nuestra Señora de la Merced, llamada “la Comendadora”. Si recordamos las condiciones redactadas en 1607 por Juan de Oviedo, en este lugar debió hallarse inicialmente la escultura “*de talla completa*” de Nuestra Señora –probablemente la Asunción o la Inmaculada–, que se alzaría sobre el sagrario y estaría rodeada por seis ángeles “*vestidos de buen Ropaje*”, tal y como se observa hoy, por ejemplo, en el ático del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Montemayor, realizado por Pedro Freile de Guevara en 1632.

Las figuras de San Sebastián y Santa Inés son de tamaño ligeramente inferior al natural y ocupan, al completo, la única hornacina que existe en cada caja lateral. Esto difiere sensiblemente del diseño inicial, que preveía la existencia de dobles nichos para esculturas en cada caja.

El segundo cuerpo es de orden compuesto y muestra una configuración parecida al inferior, pero destina las cajas arquitectónicas para los altorrelieves de los martirios de San Lorenzo y Santa Catalina. En los extremos se disponen, de nuevo, dos hornacinas con esculturas de bulto redondo; de tamaño similar a las del primer cuerpo, esta vez representan a Santa Ana y San Roque y, de nuevo, vienen a sustituir a las cuatro figuras previstas inicialmente para estos lugares. El espacio central está ocupado por un manifestador con cupulilla achatada sobre estípites; fue instalado a mediados del

siglo XVIII y en su interior existe un grupo escultórico coetáneo, de San Joaquín con la Virgen Niña. En su lugar debió estar situado el relieve de la fundación de la Orden de la Merced (hoy en el ático), al que aluden las condiciones de 1607.

El ático está ocupado hoy por ese mismo relieve; en él se representa la Aparición de la Virgen de la Merced al rey Jaime I de Aragón y a San Pedro Nolasco. Se halla encajado entre columnas compuestas y cubierto por un frontón curvo partido, que alberga al Padre Eterno. El entablamento de este ático muestra en su centro una hendidura cuadrangular que, en origen, servía para alojar el extremo superior de la cruz de un Crucificado; esta figura exenta, junto a las de la Virgen y San Juan Evangelista, componían el Calvario que coronaba el conjunto, del que en la actualidad se ignora el paradero.

A ambos lados del ático aparecen dos cartones rectangulares con inscripciones que identifican a los patronos refundadores del convento y datan cronológicamente el retablo, así como dos tarjas con los blasones de sus apellidos: Aguilar, Guzmán, Henestrosa y Ponce de León, flanqueadas por figuras de niños desnudos y racimos de frutas doradas, hoy bastante alterados con respecto a su disposición inicial.

En cuanto a la atribución artística de la obra, y si atendemos a lo dispuesto en el acuerdo de partición suscrito por Pedro Freile y Juan de Ortuño en 1607, al primer escultor habría que adscribir la ejecución íntegra del primer cuerpo del retablo (arquitectura, los relieves del banco, de la Anunciación y Adoración de los Pastores, así como las esculturas exentas de San Sebastián y Santa Inés). Por su parte, Ortuño, como entallador, debió labrar el resto del retablo, corriendo la escultura por cuenta de Felipe Vázquez Ureta.

Son escasas las noticias que conocemos sobre los primeros años de vida y la formación de Pedro Freile, pero entre todas, destaca un proyecto de reforma para el presbiterio de la capilla mayor del Real Monasterio de Guadalupe, fechado en junio de 1606 y supervisado por el arquitecto Juan Gómez de Mora. Esta temprana obra es una interesante muestra de su actividad como arquitecto y escultor, y nos habla del artista como un maestro ya consagrado y dotado de cierto prestigio³⁹.

A partir del estudio de las obras que realizó, tanto para diferentes puntos del ámbito cordobés, como para la Merced de Écija, se observa en ellas la presencia de una estética manierista de clara influencia granadina, basada en muchos de los modelos difundidos por el escultor Pablo de Rojas. No obstante, también se perciben en la producción de Freile ciertos rasgos de la escultura sevillana de los últimos años del siglo XVI, especialmente en los cuatro relieves con momentos de la Pasión de Cristo del banco del retablo. En estas obras, el escultor manifiesta una calidad y maestría importante, en consonancia con el lugar privilegiado que dichas obras tenían, al hallarse más próximos a la vista del espectador (lám. 3-6).

De mayor hieratismo e inferior calidad que las obras del banco, pero guardando estrechos vínculos con la obra de Rojas, son algunos personajes de los relieves del

39 RAYA RAYA, M. A. *El retablo barroco cordobés*, *ob. cit.*, p. 30.

primer cuerpo, que recuerdan las esculturas del citado retablo de la Asunción de Montemayor, tallado por Freile de Guevara en 1632; otro tanto sucede con la figura de Santa Inés (lám. 7), que puede relacionarse con las imágenes de Santa Lucía, de la parroquia de Santo Domingo de Granada y del Sagrario de la parroquia de la Asunción de Priego (Córdoba)⁴⁰.

Por otro lado, la escultura de San Sebastián de este primer cuerpo está dotada de mayor movimiento y elegancia (lám. 8), y también posee semejanzas con la que de este santo se venera en la Colegiata de San Sebastián de Antequera, realizada en 1610 en Granada, posiblemente en el taller de Rojas⁴¹. Pero las formas cercanas al círculo de Rojas también se aprecian en las dos esculturas principales del segundo cuerpo del retablo mercedario de Écija; concretamente, en Santa Ana y San Roque, ésta última muy relacionada con el Santiago Peregrino de la Catedral de Granada y el San Roque de la granadina Casa de los Pisa⁴². En consecuencia, es posible que el trabajo de Pedro Freile también incluyera las figuras citadas, aunque, si recordamos la escritura suscrita por Vázquez Ureta en 1608, su obligación era ejecutar “tres estorias de escultura de más que medio relieve... y cinco figuras redondas”.

De cualquier forma, parece bien claro que la labor de Felipe Vázquez Ureta se extendió a los altorrelieves de los martirios de San Lorenzo, Santa Catalina (lám. 9) y la fundación de la Orden de la Merced (lám. 10), a las tres figuras del Calvario (hoy desaparecidas) y a los niños, cartones y escudos del remate. En la actualidad no se conserva un número suficiente de obras de este autor, que nos permita establecer posibles paralelismos con la producción llevada a cabo para el retablo de Écija. No obstante, en los citados relieves ya se aprecian ciertos matices de teatralidad y movimiento que serán característicos de la escultura protobarroca posterior. Para imaginar cómo pudo ser aproximadamente la figura de Cristo que presidía el Calvario, podemos acudir al Crucificado realizado por Vázquez Ureta para la Capilla del Inca Garcilaso de la Vega de la Catedral de Córdoba (1614). Sin embargo, son bien patentes y claras las analogías que se aprecian entre los niños tenantes de escudos que Ureta hizo para el remate del retablo mayor de la parroquia de Guadalcázar⁴³ (1619) y los que hoy contemplamos en Écija; otro grupo de niños muy próximo a la obra de Ureta preside el anónimo retablo de la Porciúncula del convento de San Francisco de Lucena (1620).

Para realizar una valoración estilística aplicable a todo el conjunto de la obra, que como ya explicamos había sido ideada “por vn maestro de Córdoba”, podemos afirmar que el retablo de la Merced Calzada de Écija responde fielmente a la estética descrita por Ángel Aroca Lara para definir la escultura cordobesa de comienzos del

40 MARTÍN ROSALES, Francisco. ROSALES FERNÁNDEZ, Francisco. *Pablo de Rojas, escultor de imaginería*, Alcalá la Real, 2000, p. 251.

41 Varios Autores. *Inventario artístico de Málaga y su provincia*, Madrid, 1985, p. 29, lámina 164.

42 MARTÍN ROSALES, F. ROSALES FERNÁNDEZ, F. *Pablo de Rojas... ob. cit.*, pp. 245 y 255.

43 AROCA LARA, A. “La Escultura Cordobesa del Seiscientos”, *ob. cit.*, p. 177-179.

siglo XVII, donde predominan las imágenes ampulosas, de gestos solemnes, en las que el tratamiento de los ropajes se lleva a cabo a base de planos amplios, y en las que a menudo percibimos un discreto hieratismo, tendente a la frontalidad. Para este autor, “*la escultura cordobesa de la primera mitad del seiscientos parece escapada de los lienzos de manieristas italianos, tales como Rómulo Cincinati o César Arbasia, o de los españoles italianizados como Becerra, Navarrete o Céspedes*”⁴⁴.

En cuanto a su estructura, el retablo mercedario de Écija posee la singularidad de ser una de las obras documentadas, justamente anteriores a la creación presentada en 1618 por el hermano Alonso Matías para el retablo mayor de la Catedral de Córdoba, que tanta influencia ejercería posteriormente en la retablística cordobesa del siglo XVII. Por tanto, este retablo viene a ocupar ese vacío al que se refiere M^a Ángeles Raya Raya, al afirmar que “*desgraciadamente, no conocemos qué se hizo en Córdoba con anterioridad a la creación de Matías. Existe una laguna entre 1600 y 1618, difícil de salvar, ya que sólo tenemos constancia de una serie de ejemplos que por sí solos no permiten aventurar si se habrían introducido pronto elementos de oposición a la estética clasicista, o si por el contrario, hubo que esperar a la obra del hermano jesuita para que se produjera esta rotura*”⁴⁵.

En esencia, si observamos detenidamente su estructura general, el retablo ecijano viene a ser un trasunto barroquizado del retablo mayor escurialense, con el que coincide en el número de calles, en la disposición de las historias y figuras, y en el ático, con la salvedad de que el desconocido tracista cordobés complica y enriquece la arquitectura, al decorar los frisos y columnas, añadir frontones partidos y sustituir las pinturas por relieves y esculturas. En este sentido, hay que recordar que el diseño inicial del retablo ecijano, al igual que el retablo de El Escorial, incluía dobles hornacinas para pequeñas esculturas en las cajas laterales, que finalmente serían reemplazadas por esculturas de tamaño cercano al natural (véase restitución hipotética, lám. 11).

Desconocemos si esta influencia madrileña en la obra ecijana provenía del retablo proyectado en 1601 por Pablo de Céspedes para la catedral cordobesa, cuyo diseño hoy perdido fuera elogiado en su momento por Francisco Pacheco, o bien del retablo mayor del sevillano Hospital de las Cinco Llagas (1600-1602), proyectado por Asensio de Maeda y ejecutado por Diego López Bueno, que supuso la introducción de las formas puristas escurialenses en Sevilla⁴⁶.

Con respecto a la iconografía del retablo de Écija sabemos que, en su momento inicial, la obra comprendía los episodios habituales de la vida y pasión de Cristo (Anunciación, Adoración de los pastores, Oración en el Huerto, Flagelación, Coronación de Espinas, Encuentro con la Verónica, Crucifixión y Resurrección), a los que se

44 *Ibid.*, pp. 171-172.

45 RAYA RAYA, M. Á. *El retablo barroco cordobés, ob. cit.*, p. .

46 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, pp. 69 y 75. Sobre este retablo véase también LUQUE TERUEL, Andrés. “La influencia purista de Juan de Herrera y Juan Bautista Vázquez el Joven en los retablos de Diego López Bueno”. *Cuadernos de Arte e Iconografía, tomo XIII*, 26. Madrid, 2004, pp. 431-441.

sumaba la figura de la Asunción de la Virgen rodeada de ángeles –hoy desaparecida–. En el apartado de santos, la presencia de Santa Inés y Santa Ana quedaría justificada por llamarse así la patrocinadora del retablo –Inés de Henestrosa– y por ser nombres utilizados por muchas de sus descendientes –Ana de la Cueva, Inés Ana de Aguilar y Henestrosa, etc.–. Por lo que se refiere a San Sebastián y San Roque, eran santos muy venerados a los que se tenía especial devoción por causa de las epidemias que, periódicamente, causaban gran mortandad entre la población. En este sentido, debemos indicar que los últimos años del siglo XVI habían sido especialmente duros para la ciudad de Écija⁴⁷. De hecho, la población se hallaba muy debilitada desde 1581, a causa una plaga de langosta, unida a una prolongada sequía y a la amenaza de peste, que finalmente terminaría declarándose en 1582⁴⁸. Nuevamente, en 1601 la peste reapareció en Écija, provocando numerosos muertos; al parecer, el contagio ya había castigado a otras ciudades como Cádiz, Sanlúcar, Jerez, Carmona y Osuna. En agosto de ese mismo año y tras remitir la virulencia de la epidemia, el Ayuntamiento ecijano acordó llevar a cabo la celebración de una procesión general de acción de gracias, desde la parroquia mayor de Santa Cruz, hasta el monasterio de San Jerónimo del Valle, donde se veneraba a la Virgen del Valle, patrona de la ciudad. Precisamente, en dicha procesión fueron llevadas al citado monasterio las imágenes de San Sebastián y San Roque⁴⁹.

Como es lógico, el relieve sobre la fundación de la Orden Mercedaria debía ocupar un lugar preferente en el retablo mayor del convento ecijano. A sus lados, los martirios de San Lorenzo y Santa Catalina ejemplificaban el espíritu de sacrificio y entrega a los demás que caracterizaba a la Orden. Además, las figuras de estos santos estaban claramente relacionadas con la Orden de la Merced, pues la misma fue fundada el día de la festividad de San Lorenzo (10 de agosto de 1218). Por otro lado, el día de Santa Catalina (25 de noviembre) se ganaban absolución y bendiciones generales⁵⁰.

Aunque el retablo mayor del convento de la Merced Calzada de Écija fue concluido en 1615, las obras en la capilla mayor continuaron hasta 1624; así lo acredita la inscripción que recorre la media naranja del crucero: “*RIEDIFICOSE SIENDO PATRONOS GENERALES LOS SEÑORES DOÑA INES DE HENESTROSA, DON LUIS DE AGILAR I DOÑA ANA DE LA CVEVA, SV MVGER, COMENDADOR EL PADRE MAESTRO FRAI JVAN PEREZ DE ROJAS. AÑO 1624*”. Todavía en 1630 se levantaba la espadaña del templo cuando, para ayudar a este fin, el Ayuntamiento cedió al convento los materiales que produjo el derribo de una torre de la muralla, de la vecina Puerta de Estepa⁵¹.

47 FERNÁNDEZ NARANJO, Manuel Jesús. “La crisis demográfica en Écija en el tránsito del siglo XVI al XVII”. *Actas del IV Congreso de Historia “Luis Vélez de Guevara”*, Sevilla, 1996, pp. 325-335.

48 MARTÍN OJEDA, M. GARCÍA LEÓN, G. *La Virgen del Valle...*, ob. cit., pp. 336-339.

49 *Ibid.*

50 DÍAZ HIERRO, Diego. *Historia de la Merced de Huelva, hoy catedral de su diócesis*, Huelva, 1975, p. 279.

51 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. SANCHO CORBACHO, A. COLLANTES DE TERÁN, F. *Catálogo Arqueológico y Artístico...*, ob. cit., p. 317.

El escritor Andrés Florindo, contemporáneo de las obras, afirma en su libro *Grandezas de Écija. Adiciones al libro de Écija y sus Santos*, publicado en 1631, que la inversión total efectuada por los señores de Gallape en la construcción de la capilla mayor y retablo del convento de la Merced Calzada de Écija superó los 20.000 ducados⁵². Otros dos testigos de excepción, que también conocieron el convento en sus esplendorosos momentos iniciales, nos legaron nuevas e interesantes impresiones. En 1628 Martín de Roa concluía su breve sinopsis histórica del convento mercedario dedicándole estas palabras: “*la fábrica de su templo, con lo que de nuevo se ha enriquecido, es de las más insignes de su Provincia*”⁵³; por otra parte, en su descripción de 1655, fray Matías Tamariz nos dice del convento que “*es oy uno de los hermosos de la provincia, el más bien visto de esta ciudad, su templo y capilla mayor pudo competir en la suntuosidad de su obra y hermosura de su fábrica con los colosos romanos y pantheones de los Gentiles*”⁵⁴.

Durante el siglo XVIII fueron varias las reformas sufridas por la iglesia del convento de la Merced que afectaron al retablo. Entre 1733 y 1734 se modificó la sacristía y se amplió el presbiterio, añadiéndole siete gradas de jaspe, un nuevo pavimento de losas rojas y negras de Cabra y dos portadillas de entrada al panteón de los patronos. Como indica expresamente el documento suscrito entre el convento y el maestro alarife contratado, para llevar a cabo estas obras fue preciso desmontar y volver a colocar el retablo mayor⁵⁵. Poco después, en 1739 comenzaba la construcción del suntuoso camarín⁵⁶ que actualmente ennoblece esta iglesia. Como consecuencia de esta actuación, fue perforada y suprimida la hornacina central del primer cuerpo del retablo, se eliminó el sagrario original y la imagen de la Asunción fue cambiada por la de Nuestra Señora de la Merced. Quizá coincidiendo con estas actuaciones o a raíz de la posterior inauguración del camarín, fue instalado el manifestador que hoy contiene a San Joaquín con la Virgen Niña, desplazando al ático el relieve de la fundación de la Orden y haciendo desaparecer el Calvario.

Son numerosas las referencias que diversos autores han dedicado al retablo de la Merced Calzada de Écija. En 1792, al publicar su *Viaje de España*, Antonio Ponz nos dice que “*lo mejor de las iglesias [de Écija], en nuestro asunto, sería el retablo mayor de la Merced, si le quitaran los feísimos pegotes que le han añadido modernamente en dos o tres partes. Consta de tres cuerpos, dórico, jónico y corintio, y todo él está lleno de medios relieves y estatuas de distinguido mérito, como obras del célebre Montañés*”⁵⁷.

52 FLORINDO, Andrés. *Grandezas de Écija. Adiciones al libro de Écija y sus santos*, Sevilla, 1631, reeditado en Écija, entre 1893-1985, pp. 38-39.

53 ROA, Martín de. *Écija, sus santos y su antigüedad eclesiástica y seglar*. Ecija, 1890 (Nueva edición copiada de la que en 1629 publicó su autor), p. 285.

54 B.N., Ms. 2443, exp. 61, ff. 294r-297v.

55 VILLA NOGALES, F. MIRA CABALLOS, E. *Documentos para la historia del arte...*, ob. cit., p. 29.

56 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. SANCHO CORBACHO, A. COLLANTES DE TERÁN, F. *Catálogo Arqueológico y Artístico...*, ob. cit., p. 174.

57 PONZ, Antonio. *Viaje de España, tomo XVII*. Madrid, 1792, p. 164.

Ya en el siglo XIX, el escritor ecijano Juan María Garay y Conde también pondera este retablo y dice que “*es de los de más méritos de la ciudad, lástima que no se reparen las muchas figuras mutiladas que allí aparecen, resanando al mismo tiempo el mal estado en que se encuentra lo restante de esta linda obra*”⁵⁸. En 1951 el *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla* afirma que “*la organización del retablo y su traza arquitectónica responden al sentido artístico del protobarroquismo andaluz... Todo este conjunto escultórico participa de los caracteres artísticos y sentido iconográfico del Bajo Renacimiento andaluz*”⁵⁹.

En efecto, el estado actual de conservación del retablo continúa siendo bastante deficiente, pues se constata la desaparición de numerosas piezas originales y fragmentos de esculturas, así como la presencia zonas atacadas por insectos xilófagos e importantes grietas, fisuras y desperfectos, unidos a una considerable capa de polvo y suciedad, que oculta en parte la rica policromía de la obra. Por todo ello, sería recomendable llevar a cabo una profunda y seria restauración sobre esta pieza, que constituye uno de los más importantes ejemplos de la retablística andaluza del siglo XVII.

Documento 1, 1607, noviembre, 1. Écija.

Condiciones establecidas por Juan de Oviedo para el contrato firmado entre Inés de Henestrosa Guzmán y los escultores Juan de Ortuño y Pedro Freile de Guevara, para la construcción del retablo mayor del Convento de la Merced Calzada de Écija. A.P.N.E., legajo 1.041, ff. 1.869r-1.870v.

Condiciones con que se a de hazer el retablo para la Capilla Mayor del Convento de Nuestra Señora de las Mercedes de la ciudad de Écija.

Primeramente, es condición que este Retablo A de tener de Alto quarenta y tres Pies y, de Ancho veinte y ocho, conforme A una traça firmada de Joan de Oviedo, Maestro mayor de Seuilla y hecha Por vn maestro de Córdoua, el qual dicho Retablo a de ser de madera de Pino de Sigura, sin que en la obra aya otra madera si no fuere cedro o borne.

Es condición que el Maestro que de esta obra se encargare A de Hazer el primer Cuerpo Deste Retablo de orden Jónica, guardando en los Resaltos que parecen por la Planta que está Pegada Al pie de la traça el orden della y en quanto A lo demás del ornato de la obra se a de guardar y executar sin quitar ni añadir otra más de lo que Por la traça Parece, guardando en todo la buena Razón de medidas conforme a buena obra y arquitectura, guardando las medidas conforme al pitipié.

⁵⁸ GARAY Y CONDE, Juan María. *Apuntes histórico descriptivos de la ciudad de Écija*, Écija, 1851, p. 428.

⁵⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, J. SANCHO CORBACHO, A. COLLANTES DE TERÁN, F. *Catálogo Arqueológico y Artístico...*, ob. cit., pp. 174-175.

Ytem es Condición que después que aya hecho la Architectura Deste Cuerpo primero desde el sotabanco y el banco y sagrario, columnas y cajas y Cornisamentos, lo a de adornar De muy buena talla A lo Romano Aplicando los niños y seraphines en las Partes que están señaladas en la traça, todo conforme A buena obra.

Ytem es condición que assí mismo A de Hazer el dicho Maestro la escultura de figuras que en el banco Del Retablo están Dibujadas, las quales serán las que los señores de la Capilla y Retablo le ordenaren y assí mismo Hará para el ornato de la Caja de Nuestra Señora que viene encima de el sagrario seis ángeles vestidos De buen Ropaje y todos seis figuras Redondas, bien acabadas, de tres quartas De alto, Antes más que menos, y a los lados de esta caja a de Hazer dos Historias de más de medio Relieve; éstas serán las que le señalaren que Haga y en los quatro nichos que están a los lados de la traça entre las columnas Pondrá quatro figuras de las ocho que tiene el convento hechas y si no, Hará quatro figuras Redondas las que le Pidieren.

Ytem es Condición que sobre el Dicho cornisamento deste Primer cuerpo a de formar el cuerpo segundo sobre el banco, Adornándole con sus frontispicios, cajas, nichios, columnas, cornisamentos, con el ornato de Requadros y talla que la traça enseña, sin quitarle ni añadirle cosa Alguna, todo Conforme a buena obra.

Ytem es condición que en la caja Principal De en medio de este Retablo A de Hazer una historia de más de medio Relieve de la fundación de la orden y en las cajas de los lados colaterales Hará dos Historias de más de medio Relieve, las que le pidieren los señores de la obra. Y en los quatro nichos Pondrá otros quatro sanctos, los que le Pidieren o los que le dieren de los que ya están hechos en el convento y todo conforme a buena obra.

Ytem es condición que a de Hazer el tercer cuerpo y cabeça de este Retablo conforme a la traça y el lado que está a la mano izquierda de la dicha traça Haziendo el banco frontispicios, columnas, Requadros, cornisamentos, como enseña la traça, Acomodando la talla en las Partes que convenga.

Ytem es condición que en la caja de en medio A de Hazer una Historia de figuras Redondas de Christo crucificado y la Virgen Sanctísima y San Joan a los lados y como dicho es, en el lado izquierdo A de Hazer los niños, frutas y escudos con las Armas que le pidieren y los Remates que parecen en la traça.

Ytem es condición que en quanto a la arquitectura del dicho Retablo que sea la elegida, si no fuere en las partes que convenga que sea aplicada.

Ytem es condición que todas las Juntas de Historias, tableros y todos los demás paneles deste Retablo an de ser envisagradas y enbarrotadas, Conforme a buena obra.

Ytem es condición que assí en las partes como en el todo, An de Hazer la architectura, talla y esculptura A contento de los señores de la obra y de Joan de

Ouiedo, Maestro mayor de Sevilla, el qual la a de ver y la a de dar por buena y ver si an cumplido con las condiciones Para satisfación de los señores della⁶⁰.

Ytem es condición que el maestro o Maestros que desta obra se encargaren an de Pagar estas condiciones y Parecer en lo añadido de la traça y las venidas que el dicho Joan de Oviedo Hiziere siendo llamado Por los señores de la obra y ésta con las demás condiciones, se pongan en la escritura. Juan de Oviedo.

El preçio de la obra an de ser dos mill y dozientos ducados y estos se an de pagar en esta manera: estando fecha la terçia parte de la obra del retablo, se les a de dar la terçia parte del dinero menos çien ducados, que estos an de quedar en resguardo para que acaben la obra. Fecha otra terçia parte, se le a de dar otro terçio del dinero, dejando otros çien ducados para el dicho seguro y, acabada y fenezida la obra conforme a estas dichas condiçiones, se le a de pagar todo el resto, de manera que queden pagados de todo el preçio enteramente.

Con condiçión quel dicho retablo lo an de dar asentado y puesto en la pared del altar mayor, en su lugar, por la forma que se les señalare en perfeçión, todo a su costa syn que sea a la de la dicha doña Ynés ny del convento cosa alguna. Doña Ynés de Henestrosa. Juan Ortuño. Presentado Frai Francisco de Armijo. Pedro Freile Gebara.”

Documento 2, 1611, noviembre, 12. Écija.

Condiciones del contrato entre Inés de Henestrosa Guzmán y los pintores de imaginería Alonso de Torres y Juan de Espinosa, para llevar a cabo el dorado, estofado y encarnado del retablo mayor del Convento de la Merced Calzada de Écija. A.P.N.E., legajo 1.129, ff. 803r-812r.

“A se de dorar todo el retablo y lo que se ha de hacer es encentar todas la hendeduras y rajas que la madera tubiere en toda la obra. Luego se an de encañamar todas las dichas hendeduras y rajas de las historias por detrás y luego se ha de disponer los demás aderezos que es costumbre hacer conforme a buena obra.

A se de dorar todo el retablo sin que quede cosa alguna. Luego se an de estofar todos las ropas y vestiduras de todos los santos y las demás figuras del retablo, de telas y brocados de diferentes dibujos, colores y labores.

A se de descubrir el oro que está debajo de lo estofado, aunque estén las ropas pintadas, y todos los rostros de todas las figuras se an de encarnar de lustre, como están hechas las encarnaciones del retablo de San Juan Baptista de Santa Florentina, y los mismos estofados.

60 En este lugar, el siguiente párrafo aparece tachado: *Ytem es condición que los maestros que desta obra se encargaren se les a de pagar en tres Pagas el primer tercio de la cantidad en que se concertaren, pagado luego adelantado y el segundo, hecha la mitad de la obra y el Postrer tercio se les darã Aviendo acabado la obra a contento como dicho es, Para lo qual an de dar fianças legas, abonadas y llanas, a contento y satisfación de los señores de la obra.*

Después, si alguna figura tubiere menos pie, dedo o mano, o qualquiera otra lesión, la han de poner en su perfección, y ni más ni menos an de adereçar qualquiera cosa que aya quebrado en todo lo que toca a la architettura.

En los dos ángeles que tienen los escudos an de poner dos raçimos de frutas de madera o unas hojas de madera, con que estén honestos. En los requadros se han de pintar las historias que le pareçiere a mi señora doña Ynés y al convento. En las columnas altas se an de pintar los escudos de la orden.

Que si nos pareçiere abrir otra puerta en el sagrario a donde está Christo resuçitado, an de dorar todo el grueso como el cuerpo de abajo. En lo que toca al ropaje de las Historias, si mi señora doña Ynés o el convento pidiere algún color, se a de dejar como se pidiere.

An se de dorar también las rejas y varandillas de hierro del altar mayor y de las dos escalerillas en esta forma: los nudos y las cintas, de oro y lo demás, de açul o como le pareçiere a mi señora doña Ynés y al convento.

An se de dorar las dos puertas del sepulcro y en los bajos dellos se a de pintar la historia de muerte, o si fueren escudos, dorallos y pintallos. An de dorar unos çiriales de palo y platear seis candeleros de palo u de otra cosa qualquiera que fuera. An de dorar dos escudos que an de tener de alto dos varas de qualquier armas que fueren.

An de poner el retablo y quitallo a su costa, y si al quitar o poner se quebrare algo, lo an de poner en su perfección como antes estava.

Por dorar todo lo dicho, estofallo y encarnallo, se les a de dar dos mil y doçientos ducados en reales en esta forma: que el día que se bajare el retablo se les a de dar trescientos ducados, que se cuentan por el primero año desde primero de henero de seiscientos y doçe y luego, cada un año, se les a de dar doçientos y çinquenta ducados hasta cumplir con el dorar el retablo y lo demás que les toca a su cargo conforme a estas condiçiones, questo a de ser en tres años el acaballo y cumplir con su obligaçión, pero pagar el dicho preçio a de ser este primero año de seiscientos y doçe como ba dicho, treçientos ducados y luego, en cada un año, doscientos y cinquenta, hasta que se satisfaga y pague la dicha partida, no embargante que esté acabada la obra, pagado por año nuevo de cada año, primera paga por año nuevo de seiscientos y treçe.

Acabada la obra, benga un maestro, el que el convento señalar y mi señora doña Ynés, de treinta leguas en contorno, como no sea de Éçija ni de Córdova, y bea la obra y declare si an cumplido con su obligaçión. Y abiendo cumplido, aunque la obra tenga demasías o mejorías, no las puedan pedir. Y no abiendo cumplido con las condiçiones, sean apremiados a su cumplimiento, como se dispone en la escritura, con que si los dichos Juan de Espinosa y Alonso de Torres quisieren traer o nombrar acompañado para ver la obra con el que nombra el convento y mi señora doña Ynés, lo puedan haçer con que antes an de pagallos los susodichos y a de ser a su costa. Tachado, hechos de pínzel, la cantidad, y se ofreçiere. Fray Antonio Cavallero, corrector, Alonso Gálvez Silvestre, Juan de Espinosa, Alonso de Torres, Doña Ynés de Henestrosa.”



Lámina 1. Pedro Freile de Guevara, Juan de Ortuño y Felipe Vázquez de Ureta. Retablo mayor del Convento de Nuestra Señora de la Merced. 1615. Écija.



Lámina 2. Pedro Freile de Guevara. Proyecto de retablo para el Convento del Espíritu Santo. 1610. Archivo de Protocolos Notariales de Écija.



Lámina 3. Pedro Freile de Guevara. Retablo mayor del Convento de Nuestra Señora de la Merced (detalle del banco).



Lámina 4. Pedro Freile de Guevara. Retablo mayor del Convento de Nuestra Señora de la Merced (detalle del banco).



Lámina 5. Pedro Freile de Guevara. Retablo mayor del Convento de Nuestra Señora de la Merced (detalle del banco).



Lámina 6. Pedro Freile de Guevara. Retablo mayor del Convento de Nuestra Señora de la Merced (detalle del banco).



Lámina 8. Pedro Freile de Guevara. Retablo mayor del Convento de Nuestra Señora de la Merced (San Sebastián).



Lámina 7. Pedro Freile de Guevara. Retablo mayor del Convento de Nuestra Señora de la Merced (Santa Inés).



Lámina 10. Felipe Vázquez Ureta. Retablo mayor del Convento de Nuestra Señora de la Merced (Fundación de la Orden de la Merced).



Lámina 9. Felipe Vázquez Ureta. Retablo mayor del Convento de Nuestra Señora de la Merced (Martirio de Santa Catalina).

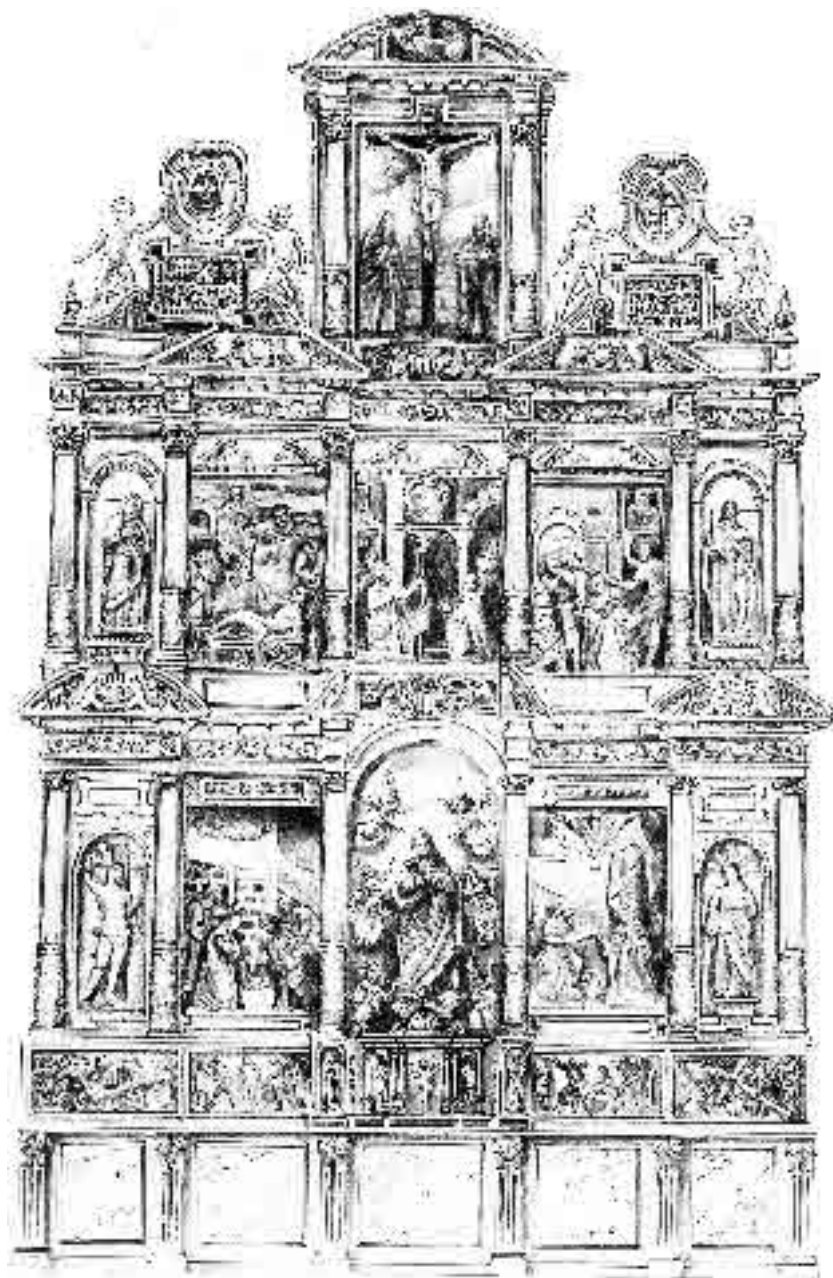


Lámina 11. Restitución hipotética del Retablo mayor del Convento de Nuestra Señora de la Merced de Écija. Rafael Amadeo Rojas.