

APROXIMACIÓN A LOS RETABLOS DEL CONVENTO DE SAN PABLO Y SANTO DOMINGO DE ÉCIJA

Jesús Aguilar Díaz

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla

Según Antonio Ponz los retablos existentes en el convento de San Pablo y Santo Domingo de Écija eran “*de lo más extravagantes*”.¹ En la misma sintonía, otro de los viajeros del XIX, Madoz, dice sobre los mismos que “*son de muy mal gusto como los de San Francisco y demás templos*”.² Ambos comentarios, sobre la retablística existente en la iglesia dominica, responden a los dictámenes estéticos que promulgó la Real Academia de San Fernando de Madrid.³ No obstante, a pesar de las reales órdenes, como la expedida por Carlos III el 25 de noviembre de 1777, a finales del siglo XVIII se siguieron ejecutando retablos en Écija conformen al gusto barroco. Puede que los centros culturales más cercanos asumieran rápidamente dichos postulados y los más alejados fueran más remisos a hacerlo.⁴

El corpus retablístico que decora las paredes de la iglesia del convento de San Pablo y Santo Domingo de Écija sigue unas características plásticas similares. Todos, a excepción de dos, fueron ejecutados en el Setecientos. El recinto eclesiástico debió poseer otros retablos de épocas y conceptos artísticos anteriores pero, debido a la gran transformación que experimentó el edificio en el siglo XVIII, se sustituyeron los existentes en origen por los actuales. En 1507 Doña Beatriz de Montemayor indica en su testamento, fechado en Écija a 5 de marzo del citado año, que se debe hacer a su costa el Capítulo, que ya estaba empezado, y un retablo para su adorno. Aportó cien mil maravedíes.⁵

Actualmente se conservan doce retablos: el mayor y los dedicados a San Pedro Mártir, Santa Rosa de Lima, Beata Juana de Aza, Santo Tomás de Aquino, Santo Domingo de Guzmán penitente, Sagrario, Nacimiento, San Francisco de Écija, Nuestra Señora de la Saleta, Nuestra Señora de los Dolores, San Pablo Apóstol y Nuestra Señora del Rosario. Sólo uno de ellos es del siglo XVII. Otros dos son de la primera mitad del siglo XVIII. Otros tres se pueden datar de esa centuria y los cinco últimos se encuadran en los años finales de la misma.

Un inventario de los objetos, bienes y alhajas de la iglesia de este convento, realizado en 1834, del Archivo General del Arzobispado de Sevilla, refleja que el

¹ PONZ, Antonio: *Viaje a España*, 4 tomos, XIV-XVIII. Madrid, 1988, p. 568.

² MADDOZ, P: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. SEVILLA. Madrid, 1986, p. 75.

³ FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes: “Consideraciones sobre la aparición del retablo neoclásico en Écija” en *Actas del V Congreso de Historia Écija en la Edad Contemporánea*. Écija, 2000, p. 67.

⁴ *Ibíd.*

⁵ MARTÍN JIMÉNEZ, José: *Memorias ilustres del convento de San Pablo y Santo Domingo de la ciudad de Écija*. Écija, 1937, ps. 14-15.

número de altares que poseía la iglesia por estas fechas eran veinticuatro.⁶ Además de los actualmente conservados, existían en la nave del evangelio: el altar de Santo Domingo en Soriano, que, al parecer, poseía un relieve donde se historiaba la aparición de la Santísima Virgen, acompañada por la Magdalena y Santa Catalina de Alejandría, entregando la imagen del Santo patriarca a un fraile de Soriano; altar de Jesús del Gran Poder con un lienzo de grandes proporciones que reproducía la efigie de Jesús Nazareno. Por otro lado, en la nave de la epístola, se disponían los siguientes: altar de Santa Gertrudis, que contenía la imagen de talla esta Santa y un lienzo de Jesús de la Paciencia; Altar de Santa Rosa de Lima, sin imagen ni objeto alguno. Lo mismo le ocurría al de Santa Catalina de Siena y el de San Francisco de Asís. La imagen de este último se encontraba, por entonces, en el convento de Santa Florentina; Altar del Dulce Nombre de Jesús que exponía una pequeña efigie de Jesús Niño. El inventario nos dice que “la propia imagen de este altar con sus alhajas está en el convento de Santa Florentina desde la exclaustación”.⁷ Por último, en la capilla de Santa María Magdalena se distribuían: el altar del Ecce Homo, con una imagen de plomo de la misma advocación; altar de Santa María Magdalena, con la imagen de la Santa en una cueva. Este simulacro se expone, ahora, en la nave de la epístola de la iglesia conventual; altar de Jesús de la Misericordia con la imagen de un crucificado, que puede tratarse del que se expone, en la actualidad, en la prolongación de la nave de la epístola; y altar de la Dolorosa con una imagen de talla de la Virgen de igual advocación que puede responder a la venerada en el mismo espacio que el crucificado anteriormente comentado.⁸

Este inventario nos permite conocer la original advocación de algunos de los retablos. El que hoy día está dedicado a San Francisco de Écija, en origen, lo estuvo a San Vicente Ferrer. También reseña varias imágenes, expuestas en los retablos, de las cuales nada sabemos. Quizás desaparecieron en el proceso de exclaustación. Así en el retablo dedicado a Santa Catalina de Siena se exponía una pequeña efigie de Santo Domingo. Actualmente se sustituye por una pequeña escultura de Jesús de la Paciencia. Por otro lado, en el retablo de la beata Juana de Aza, la titular se acompañaba de la figura infantil de Santo Domingo, hoy día depositada en el convento de Santa Florentina.⁹

La pujanza económica de la localidad ecijana en el siglo XVIII se vio reflejada en el campo de las artes, siendo el de la madera uno de los más destacados.¹⁰ La producción y el requerimiento de numerosas obras de arte en madera favorecieron la existencia de un gran número de carpinteros, que produjeron una ingente cantidad de obras de gran valor artístico para Écija y para otras localidades de la comarca. Los denominados “carpinteros de lo primo” desempeñaban las más diversas actividades relacionadas con la madera.¹¹ Esta demanda de obras lignarias vino dada, en la gran

⁶ A.G.A.S. *Inventario de los objetos, imágenes y alhajas propias de la iglesia de San Pablo y Santo Domingo de la ciudad de Écija*. 1885. Legajo nº 1424, s/f.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibid*.

⁹ *Ibid*.

¹⁰ Véase FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes: *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*. Écija, 1994.

¹¹ FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes: “José de Araujo y el retablo mayor de la capilla sacramental de Santa Bárbara de Écija” en *Actas del II Congreso de Historia Écija en el siglo XVIII*. Écija, 1995, ps. 341-348.

mayoría de los casos, por la renovación que iglesias y conventos experimentaron en la segunda mitad del siglo XVIII.

A la vez que transcurren los años, el número de talleres va en claro crecimiento. No obstante, siempre manteniendo los contactos con la capital sevillana. En un primer momento los dictámenes estéticos que llegaban desde Sevilla fueron los que adoptaron los artífices locales en sus obras. Una vez asimilados estos conceptos los ensambladores astigitanos adoptaron su propia personalidad, llegando a conseguir, *a posteriori*, un estilo propio. En los inicios del Setecientos los maestros carpinteros de Écija experimentaron en sus trabajos con nuevas formas y diferentes ensayos compositivos en busca del efectismo, la grandilocuencia y aparatosidad.¹²

En la primera mitad del siglo XVIII destacaron en Écija algunos autores denominados en la documentación como *carpinteros* o *entalladores*: Alonso Tejero, Antonio José Navarro, Juan Ibáñez de las Blancas, Francisco de Vega, José de Larasa o Juan José Cañero. Este último perteneció a una familia que se dedicó por completo a la talla y al trabajo de la madera durante todo el siglo.¹³

Écija se convirtió, por tanto, en el segundo centro productor de retablos después de la capital. Además de los influjos que recibió de la ciudad hispalense, también se hizo eco de los gustos estéticos llegados desde Córdoba, ciudad muy próxima a la localidad ecijana. En la segunda mitad del siglo, momento de mayor esplendor en la retablística ecijana, sobresalen, además de la familia de los González Cañero, otros artífices, tales como Juan Guerrero, Salvador Moreno, José Barragán, Francisco Díaz de la Vega, José de Araujo o Francisco Javier Díaz.¹⁴

La obra de los dos últimos artistas mencionados responde ya a la implantación de los gustos estéticos neoclásicos y al consiguiente abandono del estilo rococó. Aún así, en un primer momento, vemos como persistieron las formas barrocas en un perfecto maridaje con las sencillas maneras académicas.

ANÁLISIS DE LOS RETABLOS

En el lado derecho del pequeño crucero de la capilla del Rosario se encuentra el retablo dedicado en origen a ***Nuestra Señora de los Dolores***. Es un retablo de madera en su color de hacia 1800. En el banco perdura la urna, de madera y cristales, con el Yacente (1,67 m.) de hacia 1500. En la hornacina central se expone una imagen de vestir de San Francisco de Asís, datable en la época del retablo.¹⁵ Viste túnica azul ceñida a la cintura por medio de un cordón. El santo, de facciones correctas y espesa barba, levanta la mano derecha, mientras con la izquierda sujeta una cruz, a la cual mira ensimismadamente. El único cuerpo del retablo presenta, por cada lateral, columnas

¹² HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco Y RECIO, Álvaro: *El Retablo Barroco Sevillano*. Sevilla, 2000, p. 156.

¹³ Véase FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes: *Los González Cañero. Ensambladores y entalladores de La Campiña*. Sevilla, 2000.

¹⁴ HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco Y RECIO, Álvaro: *El Retablo Barroco Sevillano*. Op. cit., ps. 227-231.

¹⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F.: *Catálogo*

corintias, dispuestas en posición adelantada una de la otra. Sobre ellas discurre un pequeño arquitrabe en cuyas esquinas se asientan dos pequeños ángeles. Corona el conjunto un corazón dorado y refulgente, atravesado por siete puñales, entre dos querubes tenantes, que recuerda la original advocación del altar.¹⁶

Este ejemplo de la retablística ecijana responde a los dictámenes estéticos promulgados, desde Madrid, por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se omite el gusto rococó que había predominado en Écija hasta entonces, para acatar las posturas racionalistas de carácter ilustrado y sustituir lo barroco por las formas frías, elegantes y ordenadas del Neoclásico, estilo que estaba en alza en otros países europeos, como Francia.¹⁷

Desde el presbiterio, preside tan suntuosa capilla el **retablo de Nuestra Señora del Rosario**, una joya de la retablística ecijana y andaluza (Lám. 1). Es el retablo mayor que antecede al camarín de la Virgen del Rosario. Se trata de una obra anónima de finales del siglo XVIII. Sabemos que en 1761 se inaugura la capilla. Sin embargo, las obras debieron continuar, pues, en el exterior de la cúpula aparece la fecha de 1776. Razón por la que sospechamos que en ese periodo cronológico pudo ejecutarse tan ostentosa máquina. Quizás sea la obra cumbre del retablo rococó ecijano y uno de los ejemplos más destacados de Andalucía.¹⁸ Confirma, además, el auge que el trabajo de la talla lúnea alcanzó en esta localidad sevillana en el siglo XVIII, principalmente en su segunda mitad. Dentro del gran número de artífices que trabajaron en Écija, en esta centuria, despunta la prolífica familia ecijana de los González Cañero.¹⁹ Del mismo modo, el quehacer ecijano se difundirá a otras localidades vecinas, ampliando de esta manera sus directrices plásticas a un amplio margen territorial.

La obra que nos ocupa es un magnífico retablo-camarín, totalmente diáfano. Fusiona dos espacios diferentes: el camarín y la capilla de la Virgen del Rosario. Es una auténtica amalgama de *rocaille* donde lo estructural desaparece, dando paso a la fantasía y a la imaginación decorativa. Los soportes no funcionan como tales, ya que predomina un sentido de desmoronamiento total, se deshace cualquier concepto estructural. El estípite, que había predominado hasta entonces como elemento definidor en la retablística, da paso a una especie de columnas conformadas por las sinuosas y movidas líneas y la asimetría de la rocalla. La madera emerge en todo el frente con una total libertad compositiva y artística irregularidad. Se trata de un auténtico encaje lignario donde el artista ha captado perfectamente las directrices plásticas que predominaban en este momento.

Estructuralmente es llamativo o interesante el hecho de que se trate de un ejemplo retablístico tridimensional. Se proyecta hacia atrás en el camarín de la Virgen del Rosario; y hacia delante, en el presbiterio. Es en la segunda mitad del XVIII cuando el camarín empezó a tomar protagonismo en este tipo de obras, formando una unidad

¹⁶ AGUILAR DÍAZ, Jesús: "La capilla de la Virgen del Rosario en el convento de San Pablo y Santo Domingo de Écija". en actas del I Congreso Nacional *Las Advocaciones Marianas de Gloria*. Córdoba, 2003, p. 40.

¹⁷ HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: "Écija como centro artístico. Los tallistas del siglo XVIII" en Actas del II Congreso de Historia *Écija en el siglo XVIII*. Écija, 1995, p. 338.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 229.

¹⁹ Consúltese, FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes: *Los González Cañero. Ensambladores y entalladores de la Campilla*. Sevilla, 2000.

formal.²⁰ Es de estructura bifronte y planta cóncava. Se compone de banco, cuerpo de tres calles y ático. La zona inferior se decora con mármoles, ya que el zócalo de este material, que recorre toda la nave, se prolonga hasta la misma base de la máquina lignaria. En el banco se disponen dos puertas, que acceden al camarín, decoradas con incipiente y abundante rocalla. Justamente encima de ellas aparecen dos penachos, de movidas y ondulantes formas, con cabezas de querubines que sirven de apoyo a las figuras de los dos arcángeles que se disponen a cada lado del retablo, en sus calles laterales, flanqueando a la imagen titular.²¹

En el lado izquierdo se sitúa la efigie de San Rafael, de airosa y oscura cabellera y correctas facciones (Lám. 2). Su actitud itinerante hace que adelante su pierna derecha, mientras la otra queda en un plano más atrasado. Levanta la diestra hacia el cielo, mientras señala con unos de sus dedos al Padre Eterno. Viste rica indumentaria, ceñida a la cintura, que deja ver los brazos y las piernas. Los paños revolotean al viento, produciendo un plástico efecto de claroscuro. Este movimiento está subrayado por la fuerte diagonal que marcan los pliegues del manto. Todo este ropaje, espléndidamente estofado con estampación floral y vegetal, rima con sus grandes y áureas alas.²²

En el otro lateral se yergue la imagen del arcángel San Gabriel. Al igual que el anterior, su espléndida cabellera negra enmarca un dulce rostro. El armonioso contraposto refuerza su refinada pose. En la mano derecha porta un báculo y viste parecida indumentaria. La túnica, ajustada a la cintura, se abre en la zona inferior dejando ver la pierna diestra. Las telas, de sugestivos diseños, por su acusado movimiento, conforman pliegues de gran plasticidad.²³

Junto a estas figuras celestes aparecen dos soportes, que ya no son los estípites propios de la primera mitad del XVIII. Están totalmente desintegrados y cubiertos de rocalla. Parecen auténticas llamaradas que se elevan hacia arriba con perfiles irregulares y caprichosas formas. En la parte superior aparecen unos huecos donde se insertan dos pequeñas figuras infantiles, casi desnudas, en acusado contraposto a modo de atlantes. Sobre ellos continúa hacia arriba el citado soporte, hasta llegar al ático.

En un plano inferior dos pequeñas esculturas enriquecen el conjunto. Se trata de las efigies de San Joaquín y Santa Ana, que se colocan a ambos lados de la imagen titular del retablo-camarín.²⁴

En la zona central, presidiendo el retablo mayor se encuentra la imagen de Ntra. Sra. del Rosario. La efigie mariana que catalogaremos con posterioridad, se yergue sobre una gran peana barroca repleta de pequeños angelotes que adoptan inverosímiles poses y gestos, que a modo de atlantes sustentan el trono de la Madre de Dios. Están totalmente desnudos excepto algunos que ocultan sus partes pudendas con un diminuto velo.

²⁰ HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro: *El Retablo barroco sevillano*. Op. Cit., ps. 175-176.

²¹ AGUILAR DÍAZ, Jesús: "La capilla de la Virgen del Rosario en el convento de San Pablo y Santo Domingo de Écija". Op. cit., ps. 40-42.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ AGUILAR DÍAZ, Jesús: "La capilla de la Virgen del Rosario en el convento de San Pablo y Santo Domingo de Écija". Op. cit., p. 41.

En el ático del retablo asistimos a un rompimiento de gloria, donde asoma la paloma del Espíritu Santo entre querubines. Aparecen, además, seis angelotes, con amplios y ricos vestidos, que en origen portaban símbolos de la letanía lauretana, ya que uno conserva aún una pequeña torre. Por último, en lo más alto, remata el programa iconográfico del retablo, completando su sentido teológico, la efigie del Padre Eterno entre angelotes y querubines que le sirven de pedestal. El grupo se complementa con otras figuras celestes pintadas en una estructura de latón.

Justamente detrás de la escultura mariana se encuentra el camarín de la misma. Este recinto, reservado e íntimo, fue decorado acorde con el retablo y la capilla. Sus paredes están cubiertas con boiseres y curiosas pinturas chinescas de fondo verde, tan del gusto de fines del siglo XVIII y grandes espejos. Del mismo modo los paramentos poseen la consabida decoración de talla rococó. También varios angelotes desnudos se disponen por toda la estancia a modo de atlantes que “sostienen” la cúpula gallonada.

Nada conocíamos hasta hoy día sobre la autoría de las esculturas que adornan este espléndido retablo. El hecho de que muchas casas nobiliarias de Écija, encabezada por el marquesado de Peñaflor, formaran parte de esta hermandad y la riqueza con la cual había sido realizada la máquina lignaria en cuestión, nos hacían pensar que la hermandad no escatimó en gastos a la hora de contratar a un artífice reconocido que garantizara un buen trabajo.

Gracias a un documento que hallamos en el Archivo de Protocolos Notariales de Écija podemos ahora dar a conocer el autor de estas esculturas.²⁵ El manuscrito en cuestión es un poder que le otorgó la Hermandad de Ntra. Sra. del Rosario de Écija a Pedro de Gálvez, el 5 de mayo de 1760, ante el escribano Alonso de Aguilar y Yepes. En este escrito la hermandad y cofradía otorga al mencionado Pedro de Gálvez los poderes oportunos para que se pueda trasladar y establecer contacto con el “escultor y vecino de la ciudad de Sevilla Marcelino Roldán”.²⁶ Se trata, pues, de Marcelino Roldán Serrallonga. Al parecer, el artista sevillano había firmado el 16 de octubre de 1759 un contrato con la hermandad y cofradía de Ntra. Sra. del Rosario “para el Retablo que esta hermandad está costeando abia de haser diferentes piasas de escultura”.²⁷ Se comenta en el escrito que el escultor no había cumplido lo establecido y se le encomienda al diputado Pedro de Gálvez le comunique que “tenga efecto y se cumpla la dicha contrata según y en la forma que se hiso y estipulo”. En el caso de que cumpliera lo pactado, el artista debería “pareser y paresca ante la Real Justisia de dicha ciudad y pedirsele apremie a su ejecución y cumplimiento”.²⁸

También se dice en el poder que si el escultor no llevara a efecto lo establecido, dicho menester se podría encargar a otro artífice. Esto es descartable, ya que la capilla se inauguró poco tiempo después, como anotábamos líneas atrás, y lo más importante: la estrecha sintonía de las esculturas del retablo con la producción escultórica conocida de este artista. Por ello, lo que ocurrió posiblemente fue que Marcelino Roldán tardó

²⁵ AGUILAR DÍAZ, Jesús: “Nuevas aportaciones a la obra escultórica de Marcelino Roldán Serrallonga”. *Laboratorio de Arte*, XVII. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla. 2005, ps. 487-500.

²⁶ A.P.N.E. Legajo nº 2772, año de 1760. Escribanía de Alonso de Aguilar y Yepes, fol. 270 r.

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ A.P.N.E. Legajo nº 2772, año de 1760. Escribanía de Alonso de Aguilar y Yepes, fol. 270 vº.

más tiempo del establecido en un principio para entregar la obra, que campea en la máquina lignaria. A pesar de que poseemos la fecha exacta de la firma del contrato, ha sido imposible hallarlo en el Archivo de Protocolos Notariales de Écija y en el Histórico Provincial de la capital sevillana. Pocos datos biográficos se conocen acerca de Marcelino Roldán Serrallonga.²⁹

Como apuntábamos líneas atrás Marcelino Roldán se comprometió a hacer “varias piezas de escultura”. No tenemos constancia de cuales fueron, ni el coste total de su ejecución. A pesar de ello, analizando detenidamente el retablo y las consiguientes obras escultóricas podemos asignar como suyas todas las efigies que adornan la consabida máquina lignaria.

El altar frontero, en origen dedicado a **San Pablo Apóstol**, se fecha a finales del siglo XVIII. Puede relacionarse con el retablo mayor de la capilla. Hoy en su hornacina central aparece la imagen de vestir de Santo Domingo de Guzmán, de afiladas facciones y barba bifida, que porta en su mano derecha un báculo y en la izquierda un libro abierto.³⁰ Su cabeza ostenta una diadema de plata.

El retablo se compone de banco, con abundante decoración de rocalla; y un solo cuerpo, cuya hornacina queda flanqueada por dos pequeños medallones policromados, donde se representan la aparición de San Pablo a Antón de Arjona y a San Pablo predicando en Écija. Delimitan esta zona central dos soportes revestidos totalmente por rocallas, en los cuales se insertan pequeñas cabezas de querubes. En el ático, en una pequeña hornacina, aparece una diminuta escultura de la época del retablo que representa a San Crispín, vestido a la romana, y en actitud contemplativa. Más arriba hay un penacho de rocallas entre angelotes.³¹ Sus características formales, similares a las del retablo mayor de esta capilla, pero de menor calidad artística y mayor sencillez, posibilita su adscripción al mismo taller.³²

En la nave del evangelio de la iglesia nos encontramos en primer lugar el **retablo de Santa Rosa de Lima**. Es una obra anónima realizada, al parecer, con elementos de acarreo del siglo XVII.³³ Es, junto al retablo del Nacimiento, la obra de menor calidad artística de todo el corpus retablístico que adorna los paramentos de este recinto eclesiástico. Se compone de banco y un solo cuerpo.

²⁹ Muy interesante es el artículo de RODA PEÑA, J: “Notas sobre el escultor Marcelino Roldán Serrallonga” en *Laboratorio de Arte*, nº 16. Sevilla, 2004, ps. 259-286. En este trabajo el autor recoge lo dicho sobre el artista en diferentes publicaciones, nos enumera y analiza, a la vez, toda la producción conocida de este escultor sevillano y aporta como novedad la talla de una Dolorosa, propiedad de la hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla, hasta hoy inédita.

³⁰ RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Tomo 2. Vol. 3. Barcelona, 2000, ps. 394-402.

³¹ AGUILAR DÍAZ, Jesús: “La capilla de la Virgen del Rosario en el convento de San Pablo y Santo Domingo de Écija”. Op. cit., p. 41.

³² HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro: *El Retablo barroco sevillano*. Op. cit., p. 443.

³³ HERNÁNDEZ DÍAZ, J; SANCHO CORBACHO, A y COLLANTES DE TERÁN, F: *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*. Op. cit., p. 163.

En la predella se abre una hornacina, decorada con roleos y elementos vegetales de color rojo y azul sobre fondo dorado. En ella se expone la imagen dieciochesca, de pequeñas dimensiones, de Nuestro Padre de la Humildad (0,82 m.). En el lugar que ocupa la imagen se exponía, en origen, una pequeña escultura de Santo Domingo de Guzmán.³⁴

Por otro lado, cuatro pequeñas columnillas sobre basamentos enmarcan unos espacios cuadrangulares con decoración floral. La hornacina, donde se expone la imagen de Santa Rosa de Lima, esta flanqueada por dos columnas estriadas, de orden corintio, que se apoyan en ménsulas. Y queda enmarcada por una cenefa de madera tallada con orejetas en los extremos superiores. El conjunto lo corona el escudo de la Orden.

A continuación hallamos el **retablo de San Vicente Ferrer** (Lám. 3). Es de madera tallada y dorada sobre fondo marrón y rojo. Posee una estructura muy habitual en la retablística ecijana: banco, cuerpo con tres calles y ático semicircular. Es muy similar al dedicado a Santo Tomás de Aquino.

A ambos lados del banco del retablo aparecen unos medallones cubiertos de hojarasca. Un lienzo, de la misma época, centra dicho espacio. La pintura reproduce una Virgen Dolorosa (0,53 x 0,37 m.). La imagen mariana une sus manos a la altura del pecho y alza su mirada hacia el cielo. Viste manto rojo y túnica azul. En el pecho ostenta un puñal, símbolo de su advocación.³⁵

El cuerpo central se articula mediante dos estípites de orden corintio. Estos soportes están formados por una pirámide invertida, un estrangulamiento, un cuerpo prismático, otro estrangulamiento y un fragmento de pilar cuadrangular. Se corona con un capitel corintio. En el centro de este cuerpo se abre la hornacina o baldaquino donde se expone la imagen de vestir del titular presidida por la inscripción "TIMETE DOMINUM". En las calles laterales se disponen sobre sendas repisas las imágenes de San José (1,15 m.) con el Niño Jesús itinerante (0,55 m.) en el lado derecho y Santo Domingo de Guzmán en el contrario (0,96 m.). Encima de ambas efigies y sobre marcos cuadrados se inserta el escudo de la Orden aderezado con talla vegetal.

Por último, el ático del retablo, de estructura semicircular, lo preside un lienzo de la Virgen de Belén con el niño, de la misma época. En el cuadro aparece la Madre de Dios sentada y en posición de tres cuartos sosteniendo sobre sus rodillas y entre sus brazos la figura de Jesús. La imagen mariana, de claro sabor murillesco, dirige su mirada hacia el espectador. El conjunto se corona con el escudo de la Orden Dominicana.

La tipología de este retablo es la utilizada habitualmente por los artífices ecijanos. Su decoración no es excesiva. Destaca la talla vegetal y floral con guirnaldas de flores

³⁴ A.G.A.S. *Inventario de los objetos, imágenes y alhajas propias de la iglesia de San Pablo y Santo Domingo de la ciudad de Écija*. Op. cit., s/f.

³⁵ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y Manuel Jesús CARRASCO TERRIZA: *Escultura Mariana Onubense*. Huelva, 1992, p. 212.

y frutas que se disponen por toda la superficie de la máquina lignaria.

Seguidamente podemos ver el **retablo del Nacimiento**. Se trata de un altar embutido en un arco formero, de autor anónimo y realizado en torno a 1950. Es, en sí, un habitáculo de madera que simula ser un establo. El conjunto posee una cristalera en el centro que deja entrever las imágenes que componen el grupo habitual del Nacimiento de Jesús.

Destaca la efigie de San José. La imagen de gran interés artístico se fecha en los primeros años del siglo XVI. La policromía quizás no sea la original, ya que lo más probable es que las telas estuvieran ricamente estofadas. El Santo Patriarca, al igual que María, se arrodilla ante el Redentor.³⁶

Conocemos como el 22 de septiembre de 1513 Jorge Fernández, escultor, se comprometió con Fr. Francisco de Jaén prior del convento de Santo Domingo de Écija a hacer un Nacimiento. Este misterio tenía que parecerse estilísticamente a otro que poseía el convento de la misma Orden en la ciudad de Sevilla. En el contrato también se especifica las imágenes que debía de realizar para tal ocasión. En primer lugar una imagen de Nuestra Señora con el Niño Jesús y San José. Además debía esculpir tres pastores, cuatro ángeles, de los cuales dos debían de estar volando y los otros dos de rodillas. Asimismo se comprometió a realizar una montaña donde se ubicarían dos pastores con sendas manadas de ovejas mientras tañían sus flautas y portaban canastas. Por otro lado también realizaría un buey y una mula atados ambos a un pesebre “*con su ligadura que parezcan que salen de la dicha montaña*”. Todo el conjunto debía de estar terminado para el día de Pascua de navidad del año en que se rubrica el contrato. El artífice cobró por tal menester 1.500 maravedíes.³⁷

Si analizamos detenidamente este grupo de la Natividad, la imagen de San José puede corresponder al quehacer artístico de Jorge Fernández, no así las otras dos. Por tanto, quizás, del Misterio inicial, que este autor realizó para el cenobio dominico de Écija, se conserva la imagen del Patriarca, habiéndose perdido las restantes del conjunto. Estilísticamente existen analogías entre este simulacro y el de la misma escena del Retablo Mayor de la catedral de Sevilla, ubicado en la calle central del primer cuerpo, para el cual estuvo trabajando Jorge Fernández, junto a su hermano Alejo, desde 1508 hasta 1529.³⁸

Alrededor del arco discurre una cenefa de madera con motivos vegetales. Por su banco recorre las siguientes inscripciones: “VERBUM...M EST”; “NATU EST NOBIS HODIE SALVATOR. A ambos lados del altar, en la parte inferior, se conservan dos ménsulas gallonadas y decoradas con tres querubines, también de madera, que posiblemente pertenezcan a un retablo anterior, desaparecido, que estuvo emplazado en este mismo lugar. Por último, el interior del arco está ornamentado con pinturas

³⁶ AGUILAR DÍAZ, Jesús: “Nuevas aportaciones a la obra escultórica de Jorge Fernández Alemán”. *Laboratorio de Arte*, XVIII. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla. (en prensa).

³⁷ MURO OREJÓN, Antonio: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. IV. Sevilla, 1932, p. 49.

³⁸ MORÓN de CASTRO, María Fernanda: “Análisis histórico estilístico” en *El retablo Mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1981, ps. 134-157.

murales, de factura moderna, que reproducen roleos, elementos vegetales, frutas y angelotes.

Ubicado en el brazo del crucero de la nave del evangelio se yergue el **retablo del Sagrario** (Lám. 4). Es un retablo-reservorio de madera dorada, de planta rectilínea, estructurado en banco, cuerpo de tres calles y ático. Destaca por su aparatosidad y por su complejidad compositiva.

Por el banco se despliegan figuras romboidales. Se ha policromado simulando mármoles. En la parte central de esta predella se abre un vano con puertas de cristal transparente, que separan del exterior el reservorio sacramental. Por las dos hojas de la citada puerta corre una inscripción que reza así: "VALOREMOS RENDIDOS DEL AMOR A TAN DIURNO SACRAMENTO". En lo alto de la puerta cuelga un dosel. Este elemento era utilizado para colgar cortinajes, que acentuaban la teatralidad del conjunto. El sancta sanctorum posee una pequeña mesa de altar sobre una peana gallonada y policromada de color dorado y negro. Encima de la mesa se dispone el sagrario, que preside tan sacro lugar. Todo el habitáculo está repleto de talla de rocalla y de espejos que barroquizan aún más el espacio. Asimismo en esta parte del retablo encontramos los basamentos de las columnas que articulan el retablo que son de original estructura. Sobre él se desarrolla una inscripción que dice lo siguiente: "VEIS AQUÍ EL TABERNÁCULO QUE ESCOGIÓ DIOS PARA HABITAR CON LOS HOMBRES, PARA CORRESPONDER A ESTE AMOR, ADOREMOS AL SEÑOR CON RENDIMIENTO EN ESPÍRITU Y VERDAD".

El cuerpo queda articulado por cuatro columnas de orden corintio, con los fustes desprovistos de decoración. El único ornato que presentan son dos fajas con forma de corona y un pequeño lazo rojo pintado en su extremo superior. En la base de una de ellas cuelga una pequeña campanilla. La calle central la ocupa una hornacina que descansa sobre una bulbosa peana de tonos dorado y negro. Debajo de la cual se puede leer la siguiente leyenda: "YO POR VOSOTROS FUI AZOTADO TODO EL DÍA Y ME CASTIGARON POR LA MAÑANA". En su interior se exhibe la imagen de Jesús flagelado (1,70 m.), de gran calidad artística y considerada como *Importantísima* en el catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla. Su autoría se relaciona con la producción de Pedro Millán.³⁹ Por esto último se fecha hacia 1500.

A pesar de las similitudes morfológicas, iconográficas y técnicas de esta obra con los Cristos atados a la columna que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla⁴⁰ y en la capilla de Niebla (Huelva)⁴¹ se cataloga como obra del círculo⁴². A pesar de la tosquedad del paño de pureza o las grandes dimensiones de la soga, las proporciones del cuerpo, la posición de los pies, las guedejas del pelo y la gruesa

³⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, J; SANCHO CORBACHO, A y COLLANTES DE TERÁN, F: *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*. Op. cit., p. 162.

⁴⁰ PAREJA LÓPEZ, Enrique: "Escultura" en *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Tomo II, Sevilla, 199, p. 81.

⁴¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Las artes plásticas en la época del Descubrimiento", en *Los Lugares Colombinos y su entorno*. Madrid, 1992, p. 153.

⁴² PÉREZ-EMBED, Florentino: *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*. Sevilla, 1973, p. 79.

corona de espinas clavadas en la piel reflejan el estilo del gran escultor hispalense.⁴³

El habitáculo donde se sitúa la imagen cristífera se cubre con una bóveda semiesférica y gallonada sobre pechinas. Todo el espacio interno, al igual que el reservorio anteriormente comentado, se decora con interesante talla de rocalla y espejos. El espejo simboliza la revelación de la verdad y la pureza.⁴⁴

En las calles laterales, entre las columnas, se disponen sendas vitrinas. Las dos se apoyan sobre peanas gallonadas y se cierran con puertas de cristal transparentes. También están coronadas con sendos penachos de movidos y ondulantes perfiles. Dentro de estas vitrinas se exponen las pequeñas imágenes del *Noli me tangere*, en el lado derecho; y del Niño Jesús pastorcito, en el opuesto, ambos coetáneos al conjunto. Bajo la primera se encuentra la inscripción: "HAN LLEBADO A MI SEÑOR MARIA...NO ME TOQUES. Y sobre el segundo la siguiente: "YO SOY BUEN PASTOR, EL QUE LO ES DA SU VIDA POR SUS OVEJAS".

El cuerpo del retablo queda separado del ático gracias a un entablamento de perfiles quebrados, que al llegar a la zona central se curva y produce una estructura triangular de recortados perfiles. En el centro se ubica una pequeña hornacina ovalada con una escultura de una Dolorosa. La efigie mariana, de compungido rostro, viste túnica roja, manto azul y une sus manos a la altura del pecho en un claro gesto de arrobamiento místico. El conjunto lo corona un penacho con el pelícano, atributo específicamente eucarístico.⁴⁵ Posee varios desperfectos en su policromía y ha perdido una parte considerable de su ornamentación de rocallas.

En el mismo brazo del crucero se dispone el **retablo de Santo Domingo Guzmán Penitente** (Lám. 5). El 17 de febrero de 1786, como ya hemos comentado en el apartado de la génesis constructiva del inmueble, el cabildo ecijano encargó al maestro mayor de obras que pasara a reconocer un lugar que "*que hace rincón y sólo sirve de depocito de inmundicias*",⁴⁶ justo al lado del cenobio conventual. Este espacio lo necesitaba el convento para erigir un camarín donde exponer y dar culto a la imagen del Sto. Patriarca en Penitencia.⁴⁷ Por tanto, la hechura de esta máquina lignaria debemos fecharla por estos años.

Se trata de un retablo-camarín de estilo rococó formado por banco, cuerpo y ático. La predella se encuentra ricamente ornamentada por la asimétrica decoración de rocalla, que rodea un lienzo de Ntra. Sra. de los Dolores (0,58 x 0,40 m.) coetánea al conjunto. Las ménsulas, que sirven de base a las columnas del cuerpo superior, también se cubren con *rocaille*.

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, 1999, p. 474.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 810.

⁴⁶ A.M.E. Actas Capitulares de 1786, s/f.

⁴⁷ *Ibíd.*

El cuerpo del retablo se convierte en la desembocadura del camarín. En él se venera la escultura de bulto redondo del titular del retablo (1,43 m.), también fechable en la segunda mitad del Setecientos. En esta ocasión, el santo arrodillado, con el torso desnudo, sostiene en la diestra los azotes de la flagelación y en la mano izquierda alza un pequeño crucifijo.⁴⁸ El modelo iconográfico procede del San Jerónimo penitente de Torrigiano.

El vano queda flanqueado por sendas columnas estriadas, de orden corintio. Los dos soportes tienen sus fustes decorados con tres cintas florales. Encima se sitúa un entablamento de perfil mixtilíneo que genera en su centro un copete elevado; sobre ella se encuentra el ático o remate triangular, compuesto por una sucesión de volutas partidas y rizadas, rocallas entrelazadas, placas recortadas y penacho central donde se inserta un relieve del Padre Eterno.

Esta tipología de retablo-camarín es casi exclusiva del arte barroco español. Es muy difícil encontrarla en otros países, exceptuando los de Hispanoamérica. Según Georg Kubler, eran custodiados como cajas fuertes. El camarín se abre al retablo mediante una amplia arcada, como apreciamos en este ejemplar, permitiendo ver la sagrada imagen al público. Por ello, la efigie es visible pero, a la vez, inaccesible gracias a la altura a la que está expuesta. De esta manera conservaba el aura de misterio que debía envolver lo sagrado y luminoso.⁴⁹

Este retablo de Santo Domingo penitente es un claro exponente de la implantación paulatina de los dictámenes academicistas que llegaban desde la capital española. Se han sustituido los estípites repletos de rocalla por las columnas como soportes. Pero, mantiene el sentido barroquizante en la decoración rococó del banco, camarín y ático.⁵⁰

La capilla de Santo Domingo perteneció a la orden Tercera, aunque se desconoce la fecha de la fundación de la misma. La efigie titular, en 1855, fue restaurada por el hermano J. Manuel Pérez, gracias a las limosnas que recogió entre los bienhechores de la iglesia. En dicho menester fue ayudado por otro hermano de la Orden llamado Leonardo el Pintor.⁵¹

Presidiendo el presbiterio se encuentra el **retablo mayor** (Lám. 6). La capilla mayor se comenzó a construir en torno a 1415, después de que el cabildo cediese al convento una calle situada a espaldas de la iglesia.⁵² En 1455 se seguía construyendo. Es entonces cuando la adquiere Alfonso de Zayas, regidor de Écija y Gonzalo de Zayas, bachiller.⁵³ A la muerte del fundador de la capilla, en 1421, aún no estaba concluida, por

⁴⁸ FERRANDO ROIG, Juan: *Iconografía de los Santos*. Barcelona, 1996, p. 89.

⁴⁹ RODRÍGUEZ GARCÍA de CEBALLOS, Alfonso: "El retablo barroco" en *Cuadernos de Arte Español*, nº 72. Historia 16. Madrid, 1992, p. 12.

⁵⁰ HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco Y RECIO, Álvaro: *El Retablo Barroco Sevillano*. Op. cit., p. 444.

⁵¹ MARTÍN JIMÉNEZ, José: *Memorias ilustres del convento de San Pablo y Santo Domingo de la ciudad de Écija*. Op. cit., p. 37.

⁵² FLORINDO, Andrés: *Grandezas de Écija. Adición al libro de Écija y sus santos*. Sevilla, 1631. Reedición en Écija, en 1893 y 1895, p. 157.

⁵³ MARTÍN JIMÉNEZ, José: *Memorias ilustres del convento de San Pablo y Santo Domingo de la ciudad de Écija*. Op. cit., p. 12.

ello se le dio sepultura en el arco que se encuentra enfrente del retablo del Nacimiento. La inscripción que aparece en la losa que cubre el enterramiento nos da fe de ello. Al parecer el patronato de la Capilla Mayor prosiguió en los caballeros Zayas hasta don Alonso Zayas y Guzmán.⁵⁴ Por entonces, se debió construir para ornamentarlo un gran retablo acorde con la estética del momento. Sin duda, al experimentar el cenobio una prolífica actividad constructiva en el siglo XVIII, con el fin de adecuar sus estancias al gusto del momento, se renovó la decoración y el mobiliario litúrgico.

Cuando se realiza este nuevo retablo, el propietario de la capilla mayor era el Excmo. Sr. Marqués de Alcañices y de los Balbases, duque de Algete y Albuquerque. No se tiene constancia alguna de la contribución económica de estos benefactores para sufragar la realización del mismo. No obstante, debió participar, ya que a ambos lados de la hornacina central se encuentran pintados los escudos de armas de este noble ecijano. Solamente conocemos, gracias a una inscripción que aparece en el mismo retablo, que fue costado gracias a limosnas de los fieles: "PARA GLORIA DE NUESTRO SEÑOR SE HIZO Y DORÓ ESTE RETABLO CON LIMOSNAS QUE DIERON LOS BINHECHORES DE ESTA CIUDAD. AÑO 1724".

En 1717, el retablo estaba ubicado en el lugar para el cual había sido creado;⁵⁵ y en 1724 se estaba dorando.⁵⁶ En este último año el Cabildo municipal acordó librar 200 ducados para ayudar a costear el dorado de dicho retablo. No obstante, esta ayuda tardó en abonarse al convento. Y en 1737 el consistorio resolvió desembolsar urgentemente los 200 ducados, que se habían concedido para el dorado del citado retablo.⁵⁷

El retablo se adapta perfectamente a la cabecera plana del templo. El banco está decorado con una serie de paneles de abundante decoración vegetal carnosa. Además sobre él se despliega la inscripción anteriormente citada. En el centro se ubica el Manifestador con puertas giratorias, decorado con una custodia dorada sobre un fondo rojo pompeyano. A su vez se cubre con un entramado de líneas doradas que conforman una superficie enredada. Este tabernáculo se encuadra dentro de los denominados de bofetón, ya que cuenta con una rueda dentada que al accionarse consigue que aparezca o desaparezca el Santísimo. Esta tipología también la poseen en Écija los sagrarios de los retablos de la iglesia de San Antonio de Padua (San Francisco) y de la iglesia de la Limpia Concepción de Nuestra Señora (Los Descalzos).⁵⁸ Su utilización se inserta en ese sentir teatral dieciochesco que intensifica el efectismo.⁵⁹ En el banco sobresalen los pedestales de las columnas compuestos por querubines y abundante hojarasca carnosa.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 12

⁵⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, J; SANCHO CORBACHO, A y COLLANTES DE TERÁN, F: *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*. Tomo III. Op. cit., p. 162.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 310.

⁵⁸ PÉREZ-AINSÚA MÉNDEZ, Natalia: "El culto al Santísimo Sacramento en Écija: Origen y manifestaciones. La Adoración Nocturna. (1902-2002)." En *Écija y el culto a la Eucaristía*. Écija, 2002, p. 18.

⁵⁹ RODRÍGUEZ GARCÍA de CEBALLOS, Alfonso: "El retablo barroco" en *Cuadernos de Arte Español*, nº 72. Historia 16. Madrid, 1992, pg.12.

El retablo es de madera tallada y dorada y está formado por tres calles que se articulan por medio de cuatro grandes estípites. Estos elementos destacan por su singularidad, pues están compuestos de diferentes secciones que corresponden a la altura de los cuerpos. En el primer cuerpo, los estípites están formados por pirámides invertidas, decoradas con guirnaldas vegetales. A continuación se disponen unas anchas molduras, que fijan la separación entre ambos sectores. En el segundo cuerpo, los estípites, decorados de nuevo con guirnaldas y ornato vegetal, poseen una terminación prismática y gruesos capiteles de orden compuesto. Por último, un alto entablamento entronca con una cornisa de quebrados perfiles.⁶⁰

En el cuerpo principal se sitúa la hornacina central de perfil trilobulado rematada por un pequeño frontón curvo partido donde se expone la Virgen de la Paz. Delimitan esta zona central dos pequeñas columnas salomónicas. En las calles laterales se exponen, sobre repisas, las imágenes de San Francisco de Asís a la derecha y la de Santo Domingo de Guzmán a la izquierda. Son habituales las representaciones conjuntas de ambos santos. Tanto en retablos como en pinturas, los fundadores de la orden franciscana y dominica aparecen en directa conexión. Responden al acuerdo, formalizado entre ambas instituciones religiosas, de representar en sus propias obras de arte a los dos santos. Dichas esculturas son de la época del retablo.

Centra el segundo cuerpo una hornacina, donde se expone la escultura titular del templo, San Pablo, flanqueada por dos pilastras ornamentadas con guirnaldas de flores y frutos. El interior de este vano se decorada con casetones de formas geométricas, repletos del consabido acicalamiento vegetal. Justamente encima de la aludida hornacina aparece el escudo de la orden dominica bordeado por copiosa decoración vegetal de perfiles blandos y maleables. El emblema es sujetado por dos pequeños angelotes que cubren sus partes pudendas con un pequeño velo de color rojo y portan sendas alas rojas y azules.

A ambos lados de la escultura central, entre sendos estípites, se sitúan las efigies, también dispuestas sobre repisas, de San Pío V y San Antonio de Florencia. Los atributos del primero son el crucifijo y el rosario alguno de los cuales portó en origen. Actualmente no los conserva. Las representaciones iconográficas de San Antonio de Florencia empezaron a partir del siglo XVI. Los distintivos habituales con los que se le suele representar son; una balanza con los platillos cargados con un cesto de frutas y una hoja de papel o una bolsa de donde salen monedas. En esta ocasión se han suprimido dichos emblemas. Sobre las cabezas de los dos santos se emplazan los referidos escudos de armas del Excmo. Sr. Marqués de Alcañices y de los Balbases duque de Algete y Alburquerque.

Por último, el retablo queda coronado por un remate o ático semicircular que se adapta perfectamente a la estructura de la capilla mayor. En dicho espacio se inserta en la parte central, entre pilastras almohadilladas de claro sabor manierista, un calvario datable en el siglo XVI, de gran interés artístico. Sobre esta composición escultórica

⁶⁰ HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco Y RECIO, Álvaro: *El Retablo Barroco Sevillano*. Op. cit., ps. 441-442.

hay dos pequeños angelotes. Ambos sustentan una cartela con la siguiente leyenda: “NOS PRADICAMUS XPTUM CRUCI FIXUM”.

A ambos lados de este calvario se disponen las esculturas de San Jacinto de Polonia en el lado del evangelio y Sano Tomás de Aquino en el de la epístola. El primero de ellos viste túnica dominica ricamente estofada con elementos vegetales. Con la mano izquierda debió sustentar en origen un copón o custodia, atributo habitual en sus representaciones artísticas. En la derecha sustenta una pequeña imagen de la Virgen sedente a la cual mira ensimismadamente. Este último emblema alude a los favores particulares que la Madre de Dios, le concedió por ser “su favorito”.⁶¹

Según Francisco J. Herrera este retablo, del primer cuarto del Setecientos, fue realizado por un artífice que transitaba a la nueva modalidad retablística dieciochesca, ya que incorpora como elementos novedosos el estípite y la nueva talla. Disiente aún de una estructuración general más acorde con el siglo anterior. El hecho de cuadrangular y fragmentar el espacio del retablo corresponde a notas arcaizantes para la fecha en que se ejecuta y puede ser debido a la necesidad de las órdenes religiosas de exponer en los retablos el mayor número posible de imágenes devocionales relacionadas con su propio santoral.⁶² En cuanto a la decoración que cubre la máquina lignaria esta es más palpable y abundante en el banco, aunque no de forma excesiva. Se compone de festones, colgantes, ornamentación vegetal de grandes volúmenes pero sin llegar nunca a sobrecargar. La composición arquitectónica sobresale frente a lo ornamental.

Pasando al muro de la epístola, hallamos en primer lugar el **retablo de San Pedro Mártir** (Lám. 7). Se dice en la génesis constructiva del cenobio que el 5 de septiembre de 1420, el comendador Lope Álvarez de Henestrosa y su mujer doña Isabel de Mendoza firmaban la escritura de donación de una serie de bienes a cambio de la capilla de San Pedro Mártir, lugar de su futuro enterramiento. En esta capilla, situada en el lado izquierdo de la capilla mayor, sólo se podrían enterrar los citados Lope de Henestrosa, su mujer y sus descendientes, no pudiéndolo hacer nadie más, ni siquiera los frailes de dicho convento.⁶³

Tres siglos después es cuando se realizó el retablo que nos ocupa. En esa fecha eran propietarios de la citada capilla los marqueses de Peñaflo. Concretamente fue la marquesa María Francisca de Paula Fernández de Henestrosa y Córdoba (1733-1770) la encargada de mandar erigir este mueble litúrgico. Los diferentes templos en los cuales la citada marquesa ostentaba patronato se vieron beneficiados de un sin fin de limosnas y de inversiones en bienes muebles e inmuebles. Entre ellos podemos destacar la colaboración en la reconstrucción de las torres de las iglesias de Nuestra Señora de la Victoria y de la Compañía de Jesús o su contribución en la construcción

⁶¹ RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Tomo 2. Vol. 4. Barcelona, 2000, p. 137.

⁶² HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco Y RECIO, Álvaro: *El Retablo Barroco Sevillano*. Op. cit., p. 137.

⁶³ A.M.P, leg. 4, doc. 6.

de la nueva capilla de Ntra. Sra. del Rosario de este mismo convento de San Pablo y Santo Domingo.⁶⁴

El 4 de mayo de 1760 los marqueses de Peñafior contrataron a José Barragán,⁶⁵ maestro tallista de Écija, para la realización de este nuevo retablo de "talla chinesca" para la capilla de San Pedro Mártir. El coste de dicho trabajo ascendió a 2.000 reales y el artífice se comprometió a finalizarlo en nueve meses. Posteriormente, entre 1761-1762, el escultor ecijano Luis Jiménez, llevó a cabo las efigies de San Pedro Mártir, los ángeles, la Fe y San Antonio. La imagen titular fue colocada solemnemente el mismo año de la conclusión del retablo.⁶⁶ Pero el simulacro que historiamos y que actualmente se expone en el convento no responde al ejecutado por el citado autor. Unos años más tarde, en 1779, el Marqués, viudo de Peñafior, contrató por 400 reales los servicios del escultor de origen francés Juan Bautista Finacet para que realizara una nueva cabeza, manos y candelero del Santo.⁶⁷

También en 1762 fueron pintados los escudos de armas del marquesado que campean en la parte superior por Juan de Molina. Finalmente, la obra concluyó en el mes de noviembre de 1763. Entonces se colocó solemnemente la escultura del titular en su hornacina.⁶⁸

El retablo se sitúa como hemos dicho en la nave de la epístola en el muro que limita con la sacristía del templo. Posee planta convexa y consta de banco, cuerpo y ático. En el banco se inserta un pequeño sagrario con una puerta dorada de perfil trilobular, decorada con una cruz tallada en la misma. En dicho lugar estuvo guardada la famosa Cruz del Milagro de San Pablo, desaparecida en 1810 durante el saqueo sufrido por el Convento durante la ocupación francesa. Justamente encima se abre la hornacina central en un plano más adelantado. El interior es de formato semicircular y está avenerado en su parte superior. En ella se expone la escultura de vestir de San Pedro Mártir. Flanqueándola se hallan dos estípites, que olvidan la estructuración geométrica y adoptan una incipiente decoración de rocalla. Del mismo modo, aparecen en la parte central de los mismos dos pequeñas esculturas de niños desnudos que adoptan una sutil pose en contraposto y levantan uno de sus brazos. Al lado de estos soportes, pero en un plano inferior, vemos otros dos estípites también ornamentados con la consabida *rocaille*.

⁶⁴ MARTÍN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana: *Écija y el Marquesado de Peñafior, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres*. Córdoba, 2000, ps. 61-62.

⁶⁵ *Ibidem.*, p. 62, cita 169. También fue el encargado de realizar el retablo de la capilla mayor del convento de San Luis del Monte en Peñafior que fue costeadado, en parte, por la misma Marquesa María Francisca de Paula. DE LA VILLA NOGALES, F y MIRA CABALLOS, E: *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la Provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*. Sevilla, 1993, p. 51. Del mismo modo se sabe que realizó en Écija un retablo dedicado a Santa Lucía para la iglesia parroquial de San Juan en 1770.

⁶⁶ MARTÍN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana: *Écija y el Marquesado de Peñafior, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres*. Op. cit., p. 62, nota 163.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibid.*

Sobre los estípites se dispone un friso y una cornisa de perfil irregular que se rompe a la altura de la hornacina. En el centro se sitúa un penacho decorado con una venera y con rocallas. Por encima corre otro friso y cornisa, que se fragmentan en dos brazos de contornos curvos y rectilíneos, que se elevan hacia arriba. En el ático, otra hornacina alberga una pequeña escultura de San Antonio. En la parte más alta del retablo se sitúa otro frontón roto, en este caso triangular, y en medio de él otro con perfil curvo sobre el que se yergue una escultura de la Fe. La efigie viste una larga túnica de ampulosos pliegues que se recoge a la altura de la cintura. Levanta su mano derecha hacia el cielo y con la izquierda sostiene una cruz. Asimismo lleva sus ojos cegados con un paño. Flanqueando esta imagen se disponen, en los extremos del frontón, dos pequeños angelotes en posición sedente. Uno de ellos se ha desprendido del retablo y está ubicado en las dependencias internas del convento. Las figuras celestes visten larga túnica anudada por un cinturón, portan grandes alas y abren sus brazos hacia fuera. Por último, a ambos lados de este ático, aparecen los dos escudos de armas del marquesado de Peñafior rodeados de un marco con rocallas.

Podemos decir que este retablo es una de las primeras obras ecijanas donde aparece la rocalla. Este tipo de ornamentación, aunque visible, no llega aún a cubrir por completo la estructura lignaria. No se produce un *horror vacui* como en obras posteriores. La rocalla empieza a implantarse en la localidad astigitana en los años sesenta del siglo XVIII. La iglesia del convento de la Concepción o Descalzos, entre 1763 y 1766, fue redecorada siguiendo la estética rococó en pinturas, yeserías, retablos, etc.⁶⁹ Por último, debemos recordar que la obra no ha sido dorada, por lo que se muestra la madera en su color.

Anterior a este retablo, en la misma capilla, había otro también sufragado por Antonio Pedro Fernández de Henestrosa, IV marqués Peñafior. Fue realizado en 1732 por los artífices locales Juan José González, maestro de arquitectura y entallador, y Juan Prieto, escultor. Ambos artistas cobraron por el trabajo 5.500 y 1.500 reales, respectivamente.⁷⁰

Junto a este último se dispone el **retablo de Ntra. Sra. de la Saleta**, obra anónima de mediados del siglo XVIII (Lám. 8). Está situado en el brazo izquierdo del crucero de la iglesia. Al parecer, en su origen perteneció a la iglesia de San Juan de Dios de Écija.⁷¹ Se compone de banco, cuerpo de tres calles y ático. La hornacina del antiguo sagrario está ocupada por un Relicario (0,21 m.) de latón dorado, con forma de ostensorio, donde se conserva un fragmento de la roca donde se apareció la Virgen de la Saleta en 1846. Se acompaña esta reliquia de un certificado de autenticidad en el que se lee lo siguiente: "LAPIDIS FRAGMENTUM, QUÓ SÉDIT BEATÍSIMA VIRGO MARIA DE SALETA IN SUA APPARITIONE. DIA 19 SEPTEMBRIS ANNI 1846". Asimismo en esta parte del retablo cuelgan unas ménsulas repletas de decoración vegetal que

⁶⁹ HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco Y RECIO, Álvaro: *El Retablo Barroco Sevillano*. Op. cit., p. 227.

⁷⁰ MARTÍN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana: *Écija y el Marquesado de Peñafior, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres*. Op. cit., p. 62, nota 163.

⁷¹ A.G.A.S. *Inventario de los objetos, imágenes y alhajas propias de la iglesia de San Pablo y Santo Domingo de la ciudad de Écija*. Op. cit., s/f.

sirven de base para los soportes. Los cuatro estípites articulan el cuerpo en tres calles. Su estructura es muy singular, ya que están compuestos de una sucesión de formas bulbosas y coronados por capiteles repletos de decoración vegetal.

En la calle central aparece un manifestador. Encima se dispone la hornacina central con una imagen de vestir de Santa Catalina de Siena. Dicha efigie sustituye a la titular del retablo que se encuentra en proceso de restauración por el artista ecijano Rafael Amadeo Rojas. Flanqueándola, en las calles laterales, se yerguen sobre sendas peanas las esculturas, de talla completa, de la beata Margarita de Saboya, en el lado derecho; y de Santo Domingo de Silos, en el lado izquierdo. Ambas efigies se exponían originalmente en el retablo de San Vicente Ferrer. En esta ocasión se le representa con su iconografía habitual. Viste la túnica dominica. En su mano izquierda porta un libro abierto y con la derecha debió sujetar un báculo. En su pequeño rostro ostenta ojos pequeños, nariz perfilada y labios diminutos. Está tonsurado y timbrado con una diadema.

En el lado opuesto, la imagen de la beata Margarita de Saboya. La efigie viste túnica color crema y manto negro que cae simétricamente desde los hombros hacia abajo. Del mismo modo su cabeza queda cubierta con un velo. Su rostro de infantiles rasgos posee ojos y boca pequeña y diminuta nariz. Posee, también, una diadema de formato circular.

Los mencionados estípites del retablo sostienen un entablamento de perfil irregular con una venera en su parte central. El conjunto se corona con el ático de formato semicircular. Se compone de una parte central donde se emplaza un cuadro entre pequeños estípites. En el lienzo, dispuesto bajo un pequeño dosel, se reproduce la Presentación de la Virgen en el Templo. A ambos lados de esta obra pictórica debió de haber otras dos pinturas, de formato semicircular, que han desaparecido.

El retablo, como hemos dicho, datable en los comedios del siglo XVIII por sus características formales, pudo haber sufrido algún que otro retoque o modificación a finales del siglo XVIII o en épocas posteriores. Podemos decir, además, que escasea el trabajo de talla en él, centrándose el aparato ornamental sobre todo en las molduras.⁷²

El **retablo de la Beata Juana de Aza**, de madera dorada, queda empotrado en el muro de la nave de la epístola. Se fecha a mediados del siglo XVIII y es obra anónima. Posee formato semicircular y está compuesto de mesa de altar, banco, un sólo cuerpo de tres calles y remate.

En el centro de la estructura lignaria hay un baldaquino cerrado con un cristal, donde se expone la imagen sedente de la titular del mismo (1,36 m.), obra anónima

⁷² HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco Y RECIO, Álvaro: *El Retablo Barroco Sevillano*. Op. cit., p. 442.

de la misma época que el retablo. En origen estaba acompañada por otra pequeña escultura de su hijo Santo Domingo que actualmente se conserva en el convento de Santa Florentina.⁷³ En la mano derecha sostiene un rosario y en la izquierda un pequeño libro.

A ambos lados se yerguen dos estípites y en los extremos de las entrecalles laterales otros dos, pero de mayores dimensiones. Estos soportes están compuestos por una pirámide invertida en su parte inferior, un cuerpo prismático justo encima y unos fustes salomónicos con decoración de racimos de vid en su tercio superior. Se rematan con un capitel corintio. Es un claro ejemplo, por tanto, de la transición que está experimentando la retabística por estas fechas. Por entonces, se empieza a incluir el estípite como articulador de los retablos. En Sevilla, los artistas más jóvenes hicieron suyo rápidamente el uso del nuevo soporte. Por el contrario, los maestros consagrados se mostraron más reacios a hacer desaparecer la columna salomónica.⁷⁴

Como ya hemos dicho, el retablo posee dos entrecalles de perfil curvilíneo donde se insertan sendos medallones tetralobulados. En ellos aparecen tallados dos escenas: en el lado derecho, las constituciones presentadas al papa Honorio III; y en el lado izquierdo, la imposición del hábito por Santo Domingo a las primeras monjas (Lám. 10). En el primer relieve aparece el pontífice sentado en un rico sillón, con las vestiduras papales. A sus pies se sitúa Santo Domingo; en posición genuflexa, con las consabidas constituciones en sus manos. El santo viste el hábito dominico, ricamente estofado. La escena se enriquece con unos cortinajes, que se descorren para permitir la visión del evento. La segunda escena transcurre en un marco similar al anterior. En esta ocasión, ante Santo Domingo, sedente, vestido con el oportuno hábito, se arrodilla una monja, con las manos unidas en el pecho en gesto de oración y con la cabeza levemente inclinada hacia abajo. Se dispone a recibir el hábito. En esta escena aparecen de nuevo los cortinajes plegados. Al igual que en el relieve anterior, todo está ricamente acicalado con motivos vegetales de tonos dorados.

El remate avenerado del retablo es semicircular y queda separado del cuerpo central por un entablamento de perfiles quebrados con entrantes y salientes. En su interior se encuentra una hornacina que está desprovista de imagen alguna, pero que en origen albergó una pequeña escultura de Santo Domingo.⁷⁵ Corona el conjunto un pequeño penacho donde se inserta el escudo de la orden dominica.

Esta máquina lignaria posee, asimismo, abundante decoración, distribuida homogéneamente por toda su superficie, sin llegar a sobrecargar el conjunto. Los elementos utilizados son motivos vegetales de perfiles carnosos y rotundos, flores, frutos, hoja de cardo, etc. Todos ellos consiguen barroquizar la estructura. Al parecer,

⁷³ A.G.A.S. *Inventario de los objetos, imágenes y alhajas propias de la iglesia de San Pablo y Santo Domingo de la ciudad de Écija*. Op. cit., s/f.

⁷⁴ HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla, 2001, ps. 252-253.

⁷⁵ A.G.A.S. *Inventario de los objetos, imágenes y alhajas propias de la iglesia de San Pablo y Santo Domingo de la ciudad de Écija*. Op. cit., s/f.

esta capilla fue construida en 1714 y sus propietarios fueron los Barcárcel Zea.⁷⁶

El siguiente ejemplo que vemos es el **retablo de Santo Tomás de Aquino**, obra anónima de mediados del siglo XVIII (Lám. 9)). El retablo, de madera tallada y dorada, está compuesto de banco, cuerpo de tres calles y ático. En el centro del banco se enmarca un lienzo con un Ecce Homo, de la época del retablo (0,41 x 0,35 m.). Cristo es representado, de medio cuerpo, con una túnica roja. El lienzo está tachonado con numerosos exvotos. Justo encima del cuadro y escrita en el mismo retablo se encuentra una inscripción que dice lo siguiente: "EL PADRE FRAI DIEGO DE CADIZ CONCEDIÓ 80 DÍAS DE INDULGENCIA A LOS QUE RESARAN UN CREDO DELANTE DE ESTE SEÑOR DE LA PACIENCIA". Esta zona inferior se complementa con casetones romboidales y talla vegetal.

El cuerpo posee en su parte central un baldaquino donde se expone la imagen de vestir del titular entre sendos estípites. Los soportes están formados por una pirámide invertida, un cuerpo prismático y un fragmento de pilar cuadrangular que da paso a un capitel corintio. Asimismo, se encuentran aislados del respaldo y tallados por tres caras. Su carácter atectónico y decorativo es manifiesto. En las calles laterales, sobre repisas, se disponen las efigies San Alberto Magno (1,48 m.) y del Beato Agustín Gazoto (1,45 m.), ambas del siglo XVII.

El remate semicircular incluye en su interior un lienzo de la época del retablo. La pintura reproduce a San Pío V imponiendo la birreta a Santo Tomás. Aparece el pontífice, sentado en un sillón con un pequeño dosel, con gran barba blanca y ataviado con los ropajes papales y con la tiara. Santo Tomás, agradecido, se arrodilla ante el Santo Padre sobre un pavimento ajedrezado. El dominico viste el hábito de la Orden de Predicadores y sobre su pecho cuelga una cadena de oro con la figura del sol en el centro. En un segundo plano, dos ángeles mancebos presencian la escena, mirando al espectador. Las figuras celestes de largas y rubias cabelleras portan grandes alas y visten ampulosas indumentarias de color rojo y azul. En la parte inferior del lienzo se puede leer la siguiente inscripción: "ALTISSIMUS DEDIT YNTELLECTUM QVINQVE VIRIS. ET SCRIPSERUNT ESDRE. 4".

En el intradós del arco que compone este remate se encuentra otros dos lienzos de menor formato, también de la época del retablo, con las representaciones de San Lorenzo y Santa Bárbara. El primero se yergue sobre una base de nubes mientras sostiene una parrilla, símbolo de su martirio. Viste la túnica roja de diácono, decorada sutilmente con motivos vegetales. La efigie, de estilizada figura, posee un bello y sonrosado rostro y es coronado con una diadema de flores por un pequeño angelote. Santa Bárbara de pie, viste larga túnica porta una torre entre sus manos, símbolo que la identifica en las representaciones artísticas. Dicho atributo iconográfico alude a la torre donde su padre, el sátrapa Dióscuro, la encerró para sustraerla al proselitismo cristiano. Dicha construcción suele representarse con tres vanos que simboliza su adoración a la Santísima Trinidad.⁷⁷

⁷⁶ MARTÍN JIMÉNEZ, José: *Memorias ilustres del convento de San Pablo y Santo Domingo de la ciudad de Écija*. Op. cit., p. 37.

⁷⁷ RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Tomo 2. Vol. 3. Op. cit., ps. 169-172

ÍNDICE DE LÁMINAS

Lam. nº 1: Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Convento de San Pablo y Santo Domingo.

Lam. nº 2: San Rafael. Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Convento de San Pablo y Santo Domingo.

Lam. nº 3: Retablo de San Vicente Ferrer. Convento de San Pablo y Santo Domingo.

Lam. nº 4: Retablo del Sagrario. Convento de San Pablo y Santo Domingo.

Lam. nº 5: Retablo de Santo Domingo Penitente. Convento de San Pablo y Santo Domingo.

Lam. nº 6: Retablo Mayor. Convento de San Pablo y Santo Domingo. Isabel Dogo Cobacho (2003).

Lam. nº 7: Retablo de San Pedro Mártir. Convento de San Pablo y Santo Domingo.

Lam. nº 8: Retablo de Ntra. Sra. de la Saleta. Convento de San Pablo y Santo Domingo.

Lam. nº 9: Retablo de Santo Tomás de Aquino. Convento de San Pablo y Santo Domingo.



Lam. nº 1: Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Convento de San Pablo y Santo Domingo.



Lam. nº 2: San Rafael. Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Convento de San Pablo y Santo Domingo.



Lam. nº 3: Retablo de San Vicente Ferrer. Convento de San Pablo y Santo Domingo.



Lam. nº 4: Retablo del Sagrario. Convento de San Pablo y Santo Domingo.



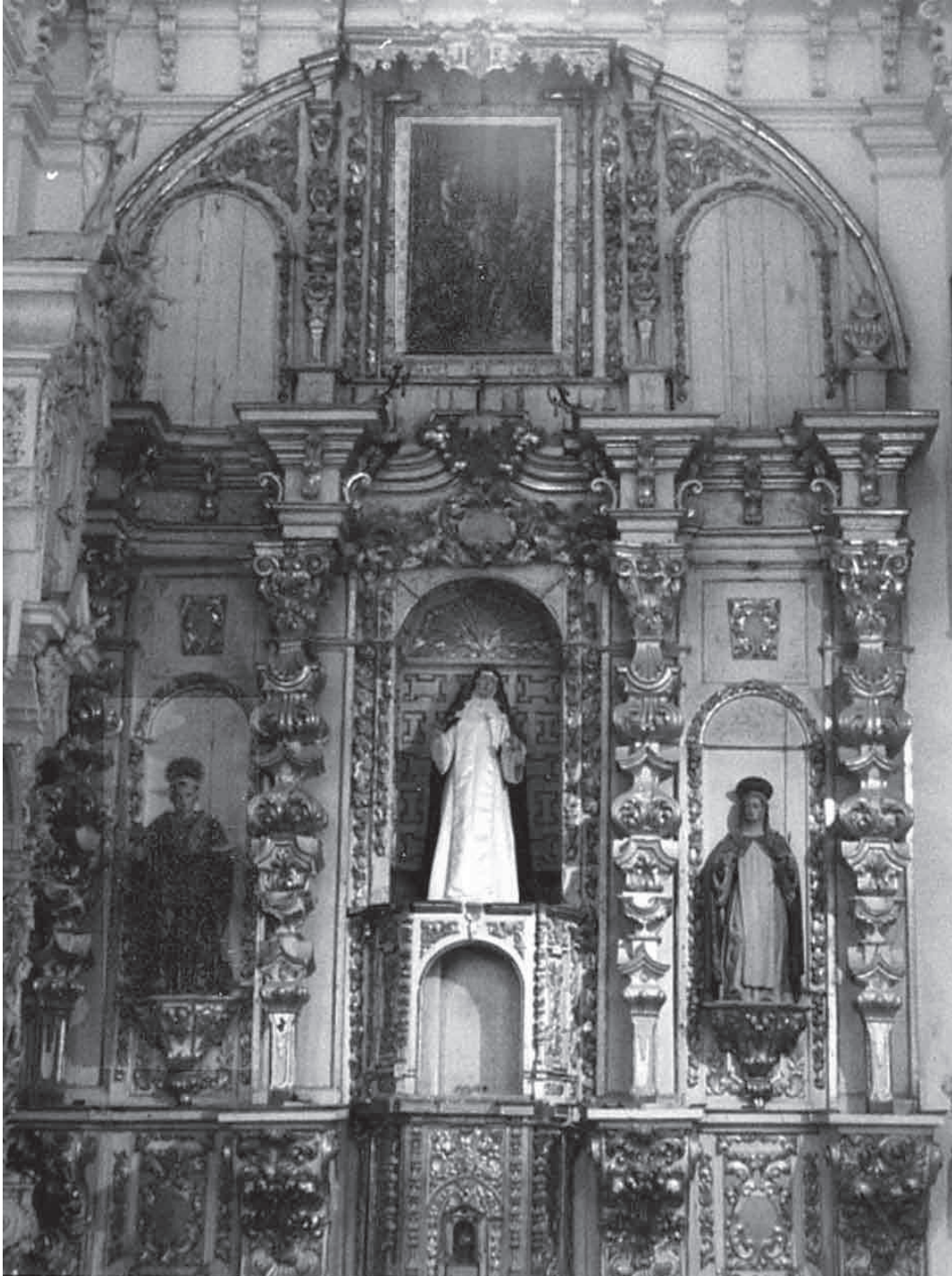
Lam. nº 5: Retablo de Santo Domingo Penitente. Convento de San Pablo y Santo Domingo.



Lam. nº 6: Retablo Mayor. Convento de San Pablo y Santo Domingo. Isabel Dogo Cobacho (2003).



Lam. nº 7: Retablo de San Pedro Mártir. Convento de San Pablo y Santo Domingo.



Lam. nº 8: Retablo de Ntra. Sra. de la Saleta. Convento de San Pablo y Santo Domingo.



Lam. nº 9: Retablo de Santo Tomás de Aquino. Convento de San Pablo y Santo Domingo.

