

# EVOLUCIÓN Y DESARROLLO DEL RETABLO BARROCO ECIJANO

**Dra. Fátima Halcón**  
*Universidad de Sevilla*

## **INTRODUCCIÓN**

La ciudad de Écija, desde la Hispania romana, fue un importante centro urbano por su posición estratégica, su riqueza agrícola y su potencial económico, y esa prosperidad, apreciable, asimismo, en el terreno artístico, se ha mantenido a lo largo del tiempo como es visible en las numerosas obras de arte que, todavía hoy, admiramos en los distintos puntos de la ciudad. La reconstrucción de Écija, después de la conquista de Fernando III y del Repartimiento de 1263, la situarían a la cabeza de la producción artística de la provincia de Sevilla tanto por la fundación de conventos de las distintas órdenes religiosas y la construcción de iglesias y parroquias como por familias de la nobleza castellana que edificaron sus casas solariegas y patrocinaron numerosas obras en establecimientos religiosos. No obstante, a pesar de la importancia de Écija como centro artístico en épocas remotas se la considera como ciudad barroca por excelencia tanto por sus obras de carácter civil como por las de carácter religioso. Conocida como la “Ciudad de las Torres” por la belleza y gallardía que presentan las diversas torres que forman parte del panorama urbano de la ciudad también se la reconoce por ser un centro destacado de actividad artística, arquitectónica y retablística, y por la maestría de sus cualificados artífices en el trabajo de la talla en madera, trabajo que alcanzó un extraordinario desarrollo en la segunda mitad del siglo XVIII, siendo considerado uno de los mejores de la provincia.

Su estratégica y privilegiada localización geográfica, cercana a Córdoba y alejada pero bien comunicada con Sevilla, propició la influencia de ambos focos artísticos y el traslado de determinados artistas a la ciudad, bien llamados para realizar una obra concreta o bien para establecer en ella su taller dada la solicitud de obra que hubo en determinados periodos, provocó unas consecuencias inmediatas en la imposición de su estilo a los artistas locales. Además, Écija actuó como centro de influencia sobre un extenso territorio. Muchos de sus artistas trabajaron para lugares cercanos siendo el caso más llamativo el de la familia González Cañero. En efecto, el patriarca Juan José realizó junto a su hijo Bartolomé el retablo de San Francisco de Paula para el desaparecido convento Mínimo de Cabra,<sup>1</sup> el mismo Juan José concertó el retablo mayor de la iglesia de Los Remedios de Estepa<sup>2</sup> y otro miembro de la familia, Bartolomé, ejecutaría el de la Virgen de Belén de la sacristía de la iglesia de Santiago de Estepa.<sup>3</sup> Estos mismos artistas trabajaron en Córdoba en los retablos de la ermita del Valle de Santaella que al igual que los anteriores fueron labrados en Écija y trasladados,

<sup>1</sup> MIRA CABALLOS, Esteban y VILLA NOGALES, Fernando de la, *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*, Sevilla, 1993, pp. 56-57.

<sup>2</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio, COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*, t. IV, Sevilla, 1955, pp. 62 y 102.

<sup>3</sup> MIRA CABALLOS, Esteban y VILLA NOGALES, Fernando de la, *op. cit.*, pp. 87.

posteriormente, a sus lugares de destino.<sup>4</sup> Ese misma tendencia se manifestará en la segunda mitad del siglo XVIII en la figura de Juan Guerrero, quién también trabajará en Estepa.

Pero Écija mantuvo, asimismo, contactos con otros centros de producción artística a través de maestros que vinieron a trabajar a la ciudad o de obras concertadas en distintos lugares y trasladadas a su destino, posteriormente. Desde el siglo XVI ya existen precedentes pues es conocida la intervención del pintor Alejo Fernández en el retablo mayor de la iglesia de Santiago.<sup>5</sup> Esa tendencia se acentuaría en las siguientes centurias lo que indica que Écija mantuvo una primacía como centro de producción de retablos durante toda la Edad Moderna. De esta forma, en el siglo XVII existen dos casos destacables de retablos realizados por artistas procedentes de Córdoba, el de Pedro Freyle de Guevara, autor del magnífico retablo colateral dedicado a San Juan Bautista de la iglesia del convento de Santa Florentina,<sup>6</sup> y el de Juan de Ortuño y el escultor Felipe Vázquez de Ureta quienes proyectaron y esculpieron el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes (Salesianas).<sup>7</sup> Posteriormente, en 1713 se documenta la intervención del artista sevillano Luis de Vilches en el retablo mayor de la iglesia de San Francisco,<sup>8</sup> y en las postrimerías del siglo XVIII, mantiene relaciones con otros centros artísticos más alejados, como es el caso de Granada, pues en 1770 está documentada la intervención del artista granadino Gaspar de Aguirre en el desaparecido retablo mayor del convento de los Remedios.<sup>9</sup> No quiere decir esto que Écija no contase con verdaderos artistas locales, muy al contrario, pues si bien estos artífices no llegaron a producir nuevos planteamientos estilísticos en la evolución de la retablística sevillana se manifestaron como maestros cualificados labrando unos retablos donde la calidad de la talla emerge por encima de cualquier otro elemento.

Aunque existen notables ejemplos de retablos góticos y renacentistas no cabe duda que el desarrollo artístico que experimentó Écija durante el barroco responde a la demanda de obras que se dio en la ciudad durante los siglos XVII y XVIII. Demanda que no fue privilegio exclusivo de la iglesia sino que también participaron la nobleza y las hermandades. La iglesia, al igual que sucede en otros centros, será la principal demandadora de retablos para el adorno de sus parroquias y conventos. Écija contó con un número considerable de conventos de distintas órdenes religiosas donde en sus correspondientes conventos se levantarán grandes retablos, muchos de los cuales se debieron a la munificencia de sus gobernantes (priors o abadesas). Igualmente, las

<sup>4</sup> RAYA RAYA, M<sup>a</sup> Ángeles, *Retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987, pp. 121, 441-442.

<sup>5</sup> ANGULO IÑÍGUEZ, Diego, *Alejo Fernández*, Sevilla, 1946, pp. 23-26.

<sup>6</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio, COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *op. cit.*, pp. 186.

<sup>7</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio, COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *op. cit.*, 174-175.

<sup>8</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio, COLLANTES DE TERÁN, Francisco, t. III, *op. cit.*, 178 y 314; HERRERA GARCÍA, Francisco, "Estepa como centro demandante de retablos. La dependencia del entorno durante los siglos XVII Y XVIII" en *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1999, pp. 528-529, HERRERA GARCÍA, Francisco, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: Evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, 2001.

<sup>9</sup> MIRA CABALLOS, Esteban y VILLA NOGALES, Fernando de la, *op. cit.*, pp. 44-45; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, "Del barroco avanzado al neoclasicismo en la retablística granadina del setecientos. Apuntes para una monografía" en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 29, Granada, 1998, pp. 89-106.

hermandades jugaron un papel fundamental al reservarse capillas para labrar un retablo de su particular devoción. Si grande fue la demanda de la iglesia no lo fue menos la de la nobleza como se aprecia en los escudos de armas que ostentan algunos de los retablos existentes en la ciudad.

Estilísticamente, las obras dependen de las directrices implantadas por los dos grandes centros artísticos cercanos, Córdoba y Sevilla. El cambio de estilo hacia el retablo barroco comenzará a experimentarse desde la segunda mitad del siglo XVII.<sup>10</sup> Los artistas se alejaron de la compartimentación regularizada del espacio en aras a una composición unificada en torno a la calle central que se convertirá en la verdadera protagonista de la obra. Se adoptará, a finales del siglo XVII, el fuste salomónico como nuevo soporte estructural. Las calles laterales disminuirán su tamaño debido a la enfatización de la calle central, quedando reducidas a entrecalles, y los cornisamentos aparecerán rotos para poder enlazar con el ático. La ornamentación estará compuesta por una talla de hoja cartilaginosa que se prodigará conforme avanza el siglo y se acompañará de racimos de frutos y ángeles apoyados en los elementos arquitectónicos. La influencia del tipo de ornamentación impuesto por Alonso Cano llegó a tal extremo que incluso una modalidad de hoja llega a conocerse con la denominación de “hoja canesca”. A pesar del incremento ornamental, el retablo conserva su atribución tectónica por encima de cualquier otro elemento, de manera, que la arquitectura, definida y delimitada, es la base fundamental de la obra.

El principal problema que se aprecia en el análisis del retablo barroco ecijano es la falta de contratos documentales que permitan saber la autoría de muchas obras lo que impide poder realizar una valoración completa de su desarrollo y evolución. En cualquier caso, Écija se puede considerar un centro artístico destacable durante el siglo XVII y, aunque no llegó a tener la relevancia de la siguiente centuria diversos factores contribuyeron a convertirla en un importante núcleo de producción artística. A comienzos del siglo XVIII, la ciudad contaba con seis parroquias, un número considerable de conventos, capillas particulares, un hospital general y varios de patronato que justifican por sí mismo la demanda de obra que tuvo.<sup>11</sup> A ello se añade la existencia de una clase social enriquecida y dominante que patrocinó una gran parte de las obras requeridas.

El retablo ecijano de la primera mitad del siglo XVIII heredará los rasgos generales del retablo de la anterior centuria en cuanto a su configuración, evitando la dispersión iconográfica y focalizando la atención en un solo tema. Para lograrlo mantiene un único cuerpo, con calle central y calles laterales limitadas, la mayoría de las veces, a estrechas entrecalles. Es un retablo concebido con cuerpo único y calle, a lo que hay que sumar un remate de gran aparatosidad o con ciertas referencias tectónicas. Este esquema, regularizado en el último tercio del siglo XVII por Bernardo Simón de Pineda, Francisco Dionisio de Ribas y sus seguidores mantendrá su vigencia a lo largo del siglo XVIII. A diferencia de los retablos castellanos, en el ámbito sevillano no se impondrá la tendencia del retablo envolvente siendo escasos los ejemplos de alardes arquitectónicos o simulación de perspectivas y la barroquización del retablo dependerá, fundamentalmente del ornato que lo recubre y modula. Pero la novedad fundamental estribará en la generalización del uso del nuevo soporte: el estípite, de

<sup>10</sup> Sobre este tema ver: HALCÓN, Fátima, HERRERA GARCÍA, Francisco, RECIO MIR, Álvaro, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000.

<sup>11</sup> CANDAU CHACÓN, M<sup>a</sup> Luisa, *Iglesia y sociedad en la campiña sevillana: la Vicaría de Écija (1697-1723)*, Sevilla, 1986, pp. 145; GIL BERMEJO, Juana, 1977, pp. 137.

ascendencia castellana. Ello no quiere decir que la utilización de la columna salomónica desapareciera instantáneamente en el ámbito sevillano sino más bien se trató de un solapamiento o yuxtaposición de tendencias entre 1710 y 1720, aproximadamente. Muchos artistas formados en la segunda mitad del siglo XVII se resisten al cambio, procurando perpetuar la columna salomónica mientras la clientela no ponga objeciones. Así encontraremos ejemplos de la utilización del soporte salomónico en fechas tan tardías como en el retablo mayor de la iglesia trianera de Nuestra Señora de la O (c. 1716), aunque resulta más frecuente en los primeros años del siglo XVIII la superposición de las dos modalidades como puede apreciarse en el retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Florentina. En cualquier caso, la columna salomónica no llega a desaparecer del todo, a pesar del monopolio del estípite, apareciendo, ocasionalmente, en fechas posteriores a 1720.

Con la aparición del nuevo soporte, la talla de hoja carnosa se verá sustituida por la hoja de cardo estableciendo un verdadero forcejeo con los elementos tectónicos contribuyendo a su desmaterialización y enmascaramiento. La talla vegetal, procedente de Castilla e incorporada en el ámbito sevillano por Jerónimo de Balbás, constituirá uno de los ingredientes más llamativos del nuevo estilo. Las rizadas hojas cuyos tallos y ramificaciones describen ondulaciones, vueltas y espirales dinamizarán las superficies del retablo y de los elementos incorporados al mismo. Se desarrollará un acusado sentido geometrizable, con la proliferación de círculos, marcos mixtilíneos, marcos de múltiples figuras regulares que alternará con una talla de inspiración naturalista configurando un interesante juego de tensiones. Las formas inspiradas en la naturaleza no estuvieron limitadas a la hoja de cardo pues junto a ellas hacen aparición un sinfín de angelillos, cabezas de serafines, veneras, jarras de flores, festones y guirnaldas que cuando se trata de ornamentar un camarín intensifica el carácter ilusorio de la obra.

Esta modalidad retablística se mantuvo en el ámbito sevillano hasta mediados del siglo XVIII cuando aparece en la década de los cincuenta un artista de origen portugués: Cayetano de Acosta. Su principal aportación a la evolución del retablo consistió en recoger la tradición de la primera mitad del siglo, revistiéndola de *rocaille*. Ello motivó la renovación de las formas hasta abrir una nueva etapa, la rococó, que se desarrolló intensamente a lo largo de cuatro décadas hasta la muerte del maestro. La importancia e influencia de Acosta hizo frenar las novedades académicas que no lograron implantarse hasta la década de los noventa, en la finalizaría el barroco para dar paso al retablo neoclásico.<sup>12</sup>

El retablo rococó fue mucho más allá del empleo de la rocalla como elemento ornamental pues su asimilación supuso una serie de novedades estructurales, planimétricas y cromáticas. Aunque su estructura se apoya en los postulados establecidos en la primera mitad del siglo, sin embargo, la subordinación de las calles laterales a la calle central convirtió en el eje fundamental de la configuración retablística. Todo el retablo quedó sometido a su camarín u hornacina central y las marcadas divisiones de estilos anteriores se diluyeron debido al empleo de la rocalla cuyas formas curvas y recortadas posibilitaron la creación de grandes máquinas tectónicas de exuberante decoración. Esa progresiva desestructuración permaneció hasta la llegada de los nuevos contenidos academicistas en relación a las artes, en la última década del siglo XVIII.

<sup>12</sup> Un amplio estudio sobre el retablo rococó puede verse en RECIO MIR, Álvaro, "El retablo rococó" en *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, pp. 173-232.

A lo largo de este proceso se emplearon distintos soportes en los retablos. El más frecuente fue el estípite de tradición balbasiense que, inicialmente, se recubrió con rocalla hasta llegar a camuflarlo como puede verse en las obras de Acosta. Junto al estípite hizo su aparición la columna clásica que convivió con el estípite hasta lograr suplantarlo en los años ochenta. Sus fustes fueron, en principio, retallados o cubiertos con decoración para adoptar, posteriormente, la preferencia por la superficie lisa. Lo más interesante desde el punto de vista estructural fue la movilidad de la planta, desechando la tradicional planta rectilínea para adoptar las cóncavas que potenciaban el efecto envolvente de las obras o las convexas que acercaban el retablo al fiel. Ese dinamismo de la planta se vio reforzado con el apogeo de los camarines, levantados tras el retablo y a mayor altura, cuya embocadura actuaba como preámbulo a la desbordante riqueza decorativa de su interior. El camarín implicó la tridimensionalidad de los retablos ya que se proyectaban hacia atrás, en los camarines, y hacia delante, en la capilla que se levantaban constituyendo una unidad formal y de significación sin poder entenderse por separado.

Como hemos afirmado con anterioridad, el barroco es el estilo netamente ecijano. En primer lugar porque muchas iglesias se renovaron o edificaron en los años finales del siglo XVII y XVIII y por lo tanto la decoración interior de las mismas corresponde con esa época. Además, surgió una generación de artistas locales que supieron interpretar los modelos metropolitanos con indudable maestría erigiendo la ciudad de Écija en uno de los focos artísticos más activos de este momento, independiente de los focos sevillanos o cordobés. Ello no fue óbice para que algunos artistas procedentes de Sevilla o de Córdoba realizasen obras en Écija dejando su huella. Para analizar la obra retablística existente en la ciudad se han establecido tres periodos: salomónico, estípites y rococó que corresponden a la evolución del estilo artístico que se dio en la ciudad durante los siglos XVII y XVIII.

## EL RETABLO SALOMÓNICO

El retablo salomónico ecijano seguirá las mismas directrices que imperaban en Sevilla desde mediados del siglo XVII, manteniendo una total dependencia con respecto a los artífices que trabajaron en la metrópoli durante ese periodo. Apenas puede apreciarse influencias estilísticas de otros centros más cercanos –por ejemplo, Córdoba– como había sucedido en etapas anteriores y como sucederá en los siglos siguientes y la existencia de retablos salomónicos es menor si se compara con obras posteriores. La mayor parte de los retablos, pese a mantener la misma configuración estructural que los retablos sevillanos de este momento, muestran una acusada tendencia hacia una mayor prodigalidad del repertorio decorativo que llega a cubrir la totalidad de la obra y que está en relación con el florecimiento de los tallistas de madera ecijanos cuyos talleres producirán una gran producción de obra desde finales del siglo XVII. Otro rasgo a destacar en este periodo es que gran parte de los retablos salomónicos se pueden fechar en la primera década del siglo XVIII, en un momento, en el que los artistas incorporan el estípite a sus obras que aparece, tímidamente, como elemento sustentante de manifestadores o en los extremos del retablo.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> HALCÓN, Fátima, "El retablo salomónico" en *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, pp. 3-99.

Entre las primeras obras donde se muestra el cambio de estilo destaca el retablo dedicado al Cristo de la Sangre de la iglesia parroquial de Santa Cruz<sup>14</sup> (Lám. 1). Aunque la obra presenta cierta dificultad en cuanto a su análisis por tratarse de una obra adaptada ya que procede del desaparecido convento de San Agustín, su configuración puede relacionarse con las obras del artista Francisco Dionisio de Ribas. El gran camarín central de medio punto con cúpula gallonada focaliza toda la atención de esta obra que está sustentada por cuatro columnas cilíndricas retalladas. La cornisa curva y rota enlaza con el ático configurado mediante un gran relieve central flanqueado por columnas salomónicas y dos hornacinas sobre las calles laterales. La obra sigue las directrices de los retablos sevillanos de las últimas décadas del siglo XVII, especialmente las obras del citado maestro, tanto en la configuración como en la decoración realizada mediante broches con talla cartilaginosa sobre las hornacinas, placas rectangulares, frontones curvos y cornisas rotas, utilización de enladrillado en el respaldo del retablo. Otro retablo de este momento es el mayor de la iglesia del hospital de la Concepción, conocido como “El Hospitalito”<sup>15</sup> (Lám. 2). La particularidad que presenta es el tratamiento de los dos grandes fustes salomónicos de cuatro espiras con gargantas muy pronunciadas revestidas de hojas y rosas como es habitual en los retablos marianos. Sobre el único cuerpo del retablo se apoya una cornisa de la que arranca un frontón curvo terminado en grandes volutas invertidas. La hornacina central, con dosel, se adelanta con respecto al resto del conjunto, adoptando una forma semielíptica. La decoración está formada por una talla de hoja carnosa que combina con los símbolos de la Letanía Lauretana, placas rectangulares ornamentadas y angelillos desnudos. La prolija y abigarrada decoración nos demuestra que es un retablo que debió realizarse en los primeros años del siglo XVIII como también lo demuestra la cornisa formada por las dos grandes volutas que enmarcan la hornacina a modo de templete que está sostenida por figuras de ángeles.

El retablo salomónico más relevante de Écija es el mayor de la iglesia del convento de Santa Florentina (Lám. 3). Se conoce su fecha por la inscripción que aparece en una leyenda de la cúpula del presbiterio: 1714. También se sabe que fue dorado por los maestros locales Luis Posadas, Juan Francisco Sánchez y Pedro de Leiva en 1724.<sup>16</sup> El retablo presenta un único cuerpo central y un remate con calle central sobredimensionada tanto a lo ancho como a lo largo. El primer cuerpo se articula mediante cuatro soportes salomónicos que apoyan sobre pedestales y se alargan mediante dados y entablamento. Lo más destacado es el tratamiento de la calle central dividida en tres registros: manifestador, templete para la santa titular y relieve del ático. La hornacina central está configurada a modo de templete organizado mediante una media sección de circunferencia que apoya sobre dos columnas salomónicas que flanquean la hornacina central y dos pilastras que apoyan en el respaldo del retablo. Esta estructura se haya enmarcada por otras dos columnas salomónicas de igual escala que las anteriores pero de menor dimensión que las mayores. En las calles laterales se disponen sendas esculturas sobre peanas sobre las cuales dos angelillos desnudos señalan hacia abajo en medio de una hojarasca de talla que apunta hacia la hoja de cardo dieciochesca. El retablo muestra la tendencia hacia una mayor ornamentación de talla menuda que cubre cualquier espacio del retablo, en ella se aprecia las nuevas

<sup>14</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio, COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *op. cit.*, pp. 114-115.

<sup>15</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio, COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *op. cit.*, pp. 201.

<sup>16</sup> MIRA CABALLOS, Esteban, VILLA NOGALES, Fernando de la, *op. cit.*, pp. 184.

modas imperantes en estos momentos en la decoración por la aparición de la hoja de cardo aludida y la incorporación de estípites flanqueando el manifestador. La fecha tardía del retablo para utilizar el fuste salomónico justifica esa aparición de nuevos elementos decorativos que se desarrollarán a partir de este momento en la comarca si bien en Sevilla se fueron implantando desde los primeros años del siglo XVIII. El retablo está adornado con el escudo nobiliario de la familia Saavedra. No conocemos el autor de esta obra; estructuralmente sigue las obras sevillanas realizadas por Cristóbal de Guadix, ya atribuido a este artista por Hernández Díaz.<sup>17</sup> Sabemos que Guadix estuvo en Écija en los años que se ejecuta este retablo y en 1718 aparece empadronado un hijo suyo homónimo, asimismo maestro escultor, viviendo en la collación de Santa Cruz.<sup>18</sup> Corroboramos la posible atribución a Cristóbal de Guadix en la autoría de la traza aunque pensamos que la ornamentación no corresponde a su estilo y que pudiera haberse realizado en el taller encabezado por su hijo.

Los demás retablos ecijanos salomónicos presentan una estructura similar articulados en torno a una hornacina central. Se trata de retablos realizados en los primeros años del siglo XVIII que incorporan estípites, bien flanqueando el sagrario bien colocados en los extremos, como puede apreciarse en el retablo de la capilla del Rocío de la iglesia de Santa María o el dedicado a San José de la iglesia del convento de San Francisco, realizado por el artista local Francisco Martos en 1713.<sup>19</sup> Con respecto a este último, se da la particularidad que en el documento contractual se especifica que sobre la hornacina para albergar la imagen del santo titular debía ir *“embebida una camilla para en ella poner un torno para la velas”* lo que demuestra la tendencia de incorporar estructuras escenográficas o propias del teatro a la retablística que se produce en algunos lugares de España sin que en Sevilla existan muchos ejemplos de esta índole.<sup>20</sup>

## EL RETABLO DE ESTÍPITES

La construcción y renovación de iglesias que tendrá Écija durante el siglo XVIII, estimulará, notablemente, la demanda de retablos. El retablo ecijano de la primera mitad del siglo XVIII heredará, en cuanto a su configuración, los postulados estructurales de la anterior centuria si bien incorporará el nuevo soporte canalizado a través de los seguidores de Jerónimo de Balbás.<sup>21</sup> Como se ha citado, entre los primeros estípites que aparecen en la ciudad figuran los adosados al manifestador del retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Florentina (c. 1714), obra articulada mediante columnas salomónicas si bien incorpora ya una talla rizada más propia del retablo dieciochesco. Junto a estos primeros ensayos se desarrolla en la ciudad una gran especialización en la talla y en la carpintería lo que contribuirá, sobradamente, al incremento y la

<sup>17</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio, COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *op. cit.*, pp. 184.

<sup>18</sup> FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes, *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*, Écija, 1977, pp. 177.

<sup>19</sup> VILLA NOGALES y MIRA CABALLOS, *op. cit.*, pp. 107.

<sup>20</sup> SÁNCHEZ MESA MARTÍN, Domingo, 1986, pp. 167-176; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, “Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco” en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, 1992, pp. 137-157.

<sup>21</sup> HERRERA GARCÍA, Francisco, “El retablo de estípites” en *El retablo barroco sevillano*, pp. 101-170.

perfección técnica de la ornamentación que se aprecia en los retablos ecijanos de la primera mitad del siglo XVIII. La alta calidad de estas obras se manifiesta, asimismo, en un amplio repertorio de mobiliario litúrgico.<sup>22</sup> Muchos de los artífices dedicados a estas actividades trabajaron, asimismo, en el ensamblaje y la talla de retablos como es el caso de Francisco Díez de la Vega quién en 1711 labrara en las tacas de la iglesia de Santa María un tipo de talla muy fina que vaticina la hoja de cardo; el mismo artista concertaba en 1719 los retablos dedicados a San Juan y a San José, destinados a la capilla del jurado Juan Marcos Romero del convento de la Merced, que posiblemente sean los que, en la actualidad, se hayan en el templo mercedario.<sup>23</sup>

La adopción del nuevo soporte estípite se adoptará paulatinamente como puede apreciarse en algunos retablos de transición como el mayor de la iglesia de la Victoria (1702), obra de Juan Antonio Navarro, quién articula el retablo mediante columnas retalladas y talla muy plana o el mayor de la iglesia de San Pablo y Santo Domingo, cuya talla y ensamblaje está fechada en 1717 y el dorado en 1724.<sup>24</sup> Presenta una curiosa estructura, que sigue esquemas seiscentistas y sólo sustituye los soportes, algo anacrónico para la fecha en que se realiza ya que integra el estípite y la hoja de cardo con una compartimentación del espacio excesiva y poco frecuente en el siglo XVIII. Esta anticuada distribución espacial podría responder a la necesidad de disponer de un mayor número de imágenes devocionales, hecho muy frecuente en las órdenes religiosas. La rectitud de su planta es consecuencia de su adaptación a la cabecera plana del templo, sin presentar ningún alarde escenográfico.

El cambio de estilo se aprecia en su totalidad a partir del segundo cuarto del siglo XVIII y no debió ser ajeno a la adopción del pleno barroco y a la imposición de la talla menuda la figura de Juan José González Cañero, miembro de una familia dedicada a la talla y al ensamblaje que abarcan la práctica totalidad del siglo. Aunque la documentación de varios artífices de esta familia, Juan José -fundador de la estirpe-Bartolomé y Antonio, hace referencia a los retablos contratados para otros lugares cercanos a Écija, sin embargo su influencia se dejó sentir en el centro astigitano apreciables en la proliferación de la talla menuda que tiende a la disolución de las formas, la elevación de las cornisas con juegos contracurvos para acabar en volutas, el ático coronado por hornacinas con pequeñas volutas y la peculiaridad de sus estípites.<sup>25</sup> Muchos retablos que fueron a otras ciudades, el de la ermita del Valle entre ellos, fueron

<sup>22</sup> HERRERA GARCÍA, Francisco, "Écija como centro artístico. Los tallistas del siglo XVIII" en *Actas II Congreso de Historia. "Écija en el siglo XVIII"*, Écija, 1995, pp. 331-340; MARTÍN PRADAS, Antonio, *Las sillerías de coro en parroquias y conventos ecijanos*, Écija, 1993; FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes, Écija, 1994, *op. cit.*

<sup>23</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio, COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *op. cit.*, pp. 14; MIRA CABALLOS, Esteban y VILLA NOGALES, Fernando de la, *op. cit.*, 129-130; HERRERA GARCÍA, Francisco, *op. cit.* (2000), pp. 157.

<sup>24</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio, COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *op. cit.*, t. III, pp. 162 y 310.

<sup>25</sup> Sobre la familia González Cañero y sus obras ver: FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes, *op. cit.*, 53-59 y 114-116; HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio, COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *op. cit.* T. IV, Sevilla, 1955, pp. 62 y 102; MIRA CABALLOS, Esteban y VILLA NOGALES, Fernando de, *op. cit.*, pp. 87; RAYA Y RAYA, M<sup>a</sup> Ángeles, *Retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987, pp. 121-122 y 441-442; RIVAS CARMONA, Jesús, *Puente Genil Monumental*, Puente Genil, 1982, pp. 26; HERRERA GARCÍA, Francisco, "Estepa como centro demandante de retablos. La dependencia del entorno durante los siglos XVII y XVIII" en *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa 1999, pp. 528-532.



realizados en Écija y luego trasladados al lugar para el que habían sido creados. Entre las primeras obras en las que se aprecia este cambio de estilo se halla el conjunto de retablos de la iglesia de San Francisco. En el retablo mayor de este impresionante conjunto está documentada la intervención del artista sevillano Luis de Vilches quien se compromete en 1738 a continuar el retablo que se había comenzado en 1721 y aunque es difícil delimitar su actuación se le asigna con toda seguridad su intervención en el remate<sup>26</sup> (Lám. 4). La estructura del retablo presenta grandes innovaciones con respecto a sus contemporáneos ya que utiliza parejas de estípites dispuestas en distinto plano y entrecalles curvilíneas que le dan un extraordinario efecto escenográfico concentrando toda la atención en el centro del retablo. Lo más destacado es la solución del aparatoso remate compuesto por un gran relieve central y la cornisa fragmentada en múltiples planos, registra una elevación curvilínea y en lo más alto dos volutas que se elevan siguiendo los esquemas estructurales propios de Duque Cornejo. Merece destacarse los cortinajes tallados de la embocadura del camarín y el nutrido ornato con hojas de cardo, tamos florales, molduras mixtilíneas. La organización de la estructura responde a los esquemas típicos de los retablos mayores ecijanos que si bien aunque se aprecia la influencia sevillana la dota de personalidad propia.

Del segundo cuarto del siglo destacamos, asimismo, los retablos mayores de los Descalzos (1736-1739), el de las Marroquies, el de Las Teresas (1740-1757) y el de San Sebastián, este último procedente del extinto convento de La Encarnación. El retablo mayor del convento de Los Descalzos presenta una rigidez estructural impropia de la retablística ecijana de este momento al estar sostenido por cuatro potentes columnas retalladas y un entablamento superior. La barroquización del conjunto se aprecia en el adelantamiento del camarín flanqueado por estípites dispuestos en diferentes planos, solución típicamente ecijana que aparece en otros retablos de la ciudad. El adelantamiento del registro central se repite en el ático rematado en volutas elevadas en forma de alas entre las cuales se superponen placas con pinjante inferior. Es destacable en el retablo la talla, especialmente la del banco y puertas, de una extraordinaria calidad.

El retablo mayor del convento de Las Teresas presenta notables coincidencias con la obra que hace el artista sevillano José Maestre, sobre todo aquellas que se encuentran en otras localidades de la provincia de Sevilla como puedan ser Utrera y Carmona (Lám. 5). El retablo se halla articulado mediante grandes estípites, las calles presentan similar ancho, en el centro el sagrario y el manifestador organizado a modo de tabernáculo. En las impostas del arco vemos motivos de ascendencia balbasiana: dos pequeñas volutas con su interior avenerado y los estípites contienen otro elemento muy visible en la retablística ecijana como lo anterior que son unos semicírculos también avenerados quizá inspirados en la obra de José Maestre a quien se atribuye la ejecución.<sup>27</sup> José Maestre fue discípulo de Jerónimo de Balbás, trabajó en Utrera, Sevilla y Carmona durante el primer tercio del siglo. La atribución se funda en las características formales del retablo y al ser un artista cuya obra se halla en conventos de la orden carmelitana, sobre todo en Carmona y en Utrera. De similares características al anterior, es el retablo mayor del Hospital de San Sebastián que procede del desaparecido convento de la Encarnación (Monjas Blancas). Su estructura

<sup>26</sup> HERRERA GARCÍA, Francisco, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, 2001.

<sup>27</sup> HERRERA GARCÍA, Francisco, (2000), *op. cit.*, pp. 448.

se compone de un banco con postigos laterales y cuerpo con cuatro estípites, los exteriores se hallan en ángulo recto respecto al plano del retablo e integrados por semicírculos avenerados. La focalidad de la calle central se halla mediante la sucesión del manifestador con pequeños estípites a ambos lados y hornacina principal. Talla de hoja de cardo sigue un esquema parecido al de Las Teresas por lo que se ha atribuido asimismo a José Maestre.

Una de las obras de mayor sentido barroquista dentro del retablo de estípite es el retablo mayor del convento de la Concepción (Marroquíes) debido a la sucesión de planos a y a la movilidad de su planta ya que la calle central se adelanta y se retranquean las entrecalles. La parte inferior del retablo está compuesta por un banco con postigos laterales, pedestales enrollados. Lo más interesante el tratamiento de la calle central compuesta por sagrario y manifestador, este último adelantándose en el registro superior. El camarín se halla flanqueado por parejas de esbeltos estípites dispuestos en diferentes planos. Las entrecalles con repisa para esculturas sobre molduras ondulantes y culmina en volutas enfrentadas. La movilidad de la cornisa se aprecia en el adelantamiento y la curvatura que la enlaza con el ático. El remate de gran altura y aparatosidad sobresale del respaldo y está integrado por una caja central recorrida por marco ondulado, estípites a los lados y dos grandes volutones con pinjante en el centro para cerrar la composición.

## **ROCOCÓ**

En la segunda mitad del siglo XVIII el retablo barroco ecijano tendrá su gran epílogo en el retablo rococó y dentro de este estilo se desarrollaran dos interesantes tipologías, el tabernáculo y el retablo-reservorio. El tabernáculo no fue exclusivo de la localidad pues se dio en otras escuelas andaluzas, como la granadina, pero es excepcional en Sevilla siendo el de la iglesia de Santa María, el único ejemplo de tabernáculo que se da en todo el retablo barroco sevillano. La segunda tipología, la del retablo con reservorio sacramental, hubo un antecedente a comienzos del siglo XVIII, el de la iglesia de San Juan, idea que fue retomada en el sacramental de la iglesia de Santiago.

Las primeras manifestaciones del uso de la rocalla acontecen en Écija en la década de los sesenta como se aprecia en el retablo dedicado a la Virgen de los Dolores de la iglesia del convento de la Concepción, conocido como Los Descalzos. La iglesia se redecoró en esos momentos siguiendo la moda imperante como se manifiesta en las yeserías, en el púlpito y en el citado retablo. De la misma cronología es el dedicado a Las Ánimas de la iglesia de Santiago con un aparatoso marco rodeado de menuda y rizada rocalla.

Conjunto de retablos interesantes son, asimismo, los que se encuentran en la iglesia de San Gil. La iglesia se remodeló en el tercer cuarto del siglo y, posteriormente, se encargó el retablo mayor al artista Juan Guerrero quién lo ejecutó entre 1770 y 1775, siendo dorado por Alfonso de Rojas.<sup>28</sup> Para la realización del retablo se aprovecharon elementos procedentes del retablo mayor y del retablo de la Concepción de la iglesia jesuítica de San Fulgencio (Lám. 6). Retablo rococó de planta cóncava que a pesar de

<sup>28</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio, COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *op. cit.*, pp. 143, 298 y 299, nota 248.

utilizar materiales de acarreo presenta una interesante estructura destacando de ella los cuatro grandes soportes estípite –dos de ellos girados noventa grados- que la sostienen y la contraposición cóncava-convexa de su alzado. Juan Guerrero realizó, asimismo, el retablo dedicado al Cristo de la Salud, considerada como la obra cumbre de este artista (Lám. 7). Se trata de un retablo de planta cóncava en el que destaca el tratamiento otorgado a la calle central que sirve de embocadura al camarín cupulado donde se halla la imagen titular. De nuevo utiliza seis estípite como elementos sustentates, en los que se suceden elementos curvos y rectos, enfatizando el ático mediante un cascarón del que sobresale un ascendente penacho.

El tabernáculo de la capilla mayor de la iglesia de Santa María puede considerarse como la plenitud del rococó en la ciudad. Sobre esta importante obra no se tienen noticias exactas<sup>29</sup> (Lám. 8). En primer lugar se desconoce si fue realizado para la iglesia, inaugurada en el año 1778, o si procede de la iglesia jesuítica de San Fulgencio que fue depositada en Santa María en 1772 y que se describió como “*una pira de cuatro caras que ha de servir de retablo en el altar mayor*” en la documentación existente sobre el reparto de los bienes de la Compañía de Jesús. Tampoco se conoce su autor porque aunque se sabe que Antonio González Cañero en 1773 realizó unos candelabros para la iglesia, la documentación no precisa que interviniese en la obra, presumiéndose que pudiese haberla adaptado a su nuevo emplazamiento en el caso de proceder San Fulgencio. El tabernáculo exento presenta planta cuadrada que apoya sobre un altar de cuatro frontales cuya planta y alzado aparecen desestructurados por sus movidos contornos y por los cuatro estípite de sus esquinas que albergan las imágenes de los evangelistas empotrados en su parte central. La parte más interesante del tabernáculo lo constituye el cilindro del cuerpo enmarcado en cada una de sus caras por parejas de estípite, estando colocado en la parte inferior el sagrario y encima el manifestador que presenta en sus cuatro frentes puertas curvas accediéndose al interior a través de una escalera, colocada en la parte posterior. Este conjunto se remata mediante una movida cornisa sobre la que se aposenta una imagen de la Asunción. El carácter atectónico de esta original máquina, una de las más llamativas del barroco ecijano, se acentúa a través de su exuberante ornamentación y sus imprecisas superficies cubiertas de una decoración rococó que muestra la calidad y técnica de los artífices ecijanos. El tabernáculo mantiene los preceptos tridentinos al situar el altar en el centro de la capilla mayor y no en su testero, como era habitual, por lo que abandona la tradicional tipología del retablo mural y se erige en el único caso de todo el retablo barroco sevillano.

La obra cumbre del rococó astigitano es el anónimo retablo mayor de la capilla del Rosario, en la iglesia de San Pablo y Santo Domingo (Lám. 9). Aunque no existen datos sobre el artífice de esta impresionante obra, debió realizarse hacia 1761, año en el que se inauguró la capilla. Un año antes se contrataron las esculturas realizadas por Marcelino Roldán Serrallosa, trasladándose al templo para su solemne consagración.<sup>30</sup> Responde al tipo de retablo-camarín de planta ligeramente cóncava y estructurado en banco, cuerpo, tres calles y ático. La calle central sirve de embocadura al camarín flanqueada por las imágenes de San Joaquín y Santa Ana. Las calles laterales están formadas mediante estípite desintegrados que albergan ángeles y el ático enlaza con

<sup>29</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio, COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *op. cit.*, pp. 122, 209, 289, nota 149 y 340, nota, 679; VILLA NOGALES, Fernando de y MIRA CABALLOS, Esteban, *op. cit.*, pp. 87; FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes, *op. cit.*, pp. 104.

<sup>30</sup> AGUILAR DÍAZ, Jesús, “Nuevas aportaciones a la obra escultórica de Marcelino Roldán Serrallosa” en *Laboratorio de Arte*, nº 17, Sevilla, 2004, pp. 487-500.

la cúpula de la capilla a través de un portentoso penacho. El retablo puede considerarse como uno de los mejores ejemplos de la culminación del barroco sevillano destacando su desdibujada estructura con unos soportes-estípites repletos de rocalla al igual que todos los paramentos de la obra como se aprecia en el desestructurado ático calado en el que las formas se van desmoronando como si se tratase de una lava volcánica. También es destacable el camarín de la Virgen con talla calada y en cierta medida bifronte ya que desde el camarín se ve su envés perfectamente terminado. Las paredes del camarín se hallan recubiertas de boisseries con pinturas chinescas de fondo verde y ángeles que representan las Letanías Lauretanas. La labor de talla de esta impresionante obra da sobrada muestra de la calidad y técnica de los maestros ecijanos.

Uno de los últimos ejemplos del retablo rococó en Écija lo constituye el retablo mayor de la iglesia del Carmen, retablo anónimo y fechado hacia 1780. De planta rectilínea lo más destacable de la obra son las cuatro monumentales columnas sostenidas por mensulones y cubiertas por rocallas y decoración rococó, estando colocadas las de los extremos sesgadas. Al igual que otros retablos ecijanos, responde a la tipología de retablo-camarín cuya embocadura está flanqueada por dos estípites cuya ornamentación los hace aparecer desintegrados. Este aparatoso retablo es uno de los mayores de Écija en el que parece que intervienen al menos dos artistas ya que su mitad inferior está recubierta por una menuda labor de talla (repisas que sostienen las imágenes de las calles laterales y ménsulas sobre las que apoyan las columnas) que contrasta con la contenida ornamentación de la parte superior tendente al geometrismo con clara influencia de los placados cordobeses. Similares características decorativas se aprecian en el retablo dedicado a la Virgen de la Soledad de la misma iglesia. De planta cóncava y gran sentido escenográfico manifestado en la profunda embocadura del camarín cupulado que alberga a la Virgen. Se utiliza en este retablo cuatro portentosas columnas cuyos fustes se recubren de rocalla y guirnaldas rematados por dados gallonados. Es destacable el tratamiento del ático que al igual que otros retablos ecijanos se cierra por un aparatoso penacho que alcanza la cúpula.

La decadencia del rococó comienza a apreciarse en el último cuarto del siglo XVIII manifestada a través de la obra de José de Araujo, oficial de tallista de Antonio González Cañero, uno de los grandes artífices de la talla ecijana. Araujo realizó el conjunto de retablos de la iglesia de Santa Bárbara.<sup>31</sup> El retablo de la capilla sacramental, de planta rectilínea y sustentado por cuatro estípites, estando los laterales sesgados, muestra la contención decorativa encaminada hacia postulados neoclásicos que va a implantarse en la retablística en estos momentos, quedando relegado el uso de la rocalla a su mínima expresión. El retablo se realizó en 1782, una vez que Antonio Matías de Figueroa hubiese finalizado las obras de la capilla. El único alarde rococó se aprecia en los postigos que dan acceso a la sacristía. Esa misma tendencia hacia la sencillez decorativa se percibe en los cuatro retablos-hornacina, sustentados, asimismo por estípites, que completan la ornamentación de la capilla, los cuales contrastan con el sacramental –blanco- por su rica policromía. Esta obra puede considerarse como el último gran conjunto de retablos barrocos de Écija. Como dato de interés en la ejecución

<sup>31</sup> VILLA NOGALES, Fernando de la y MIRA CABALLOS, Esteban, *op. cit.*, pp. 47-48; HERRERA GARCÍA, Francisco, "Écija como centro artístico. Los tallistas del siglo XVIII" en *Actas II Congreso de Historia "Écija en el siglo XVIII"*, Écija, 1995, pp. 331-340; FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes, "José de Araujo y el retablo mayor de la capilla sacramental de Santa Bárbara de Écija" en *II Congreso de Historia "Écija en el siglo XVIII"*, Écija, 1995, pp. 341-348.

del retablo de la capilla sacramental está el pleito que originó su elaboración en el que intervino Francisco de Acosta “el Mayor” quién al reconocer el retablo se asombró del uso de los soportes –estípites- empleados, que ya se habían dejado de usar en Sevilla, indicando lo anacrónico que resultaba y recomendando a Araujo la utilización de columnas.

Respecto a los retablos-reservorio existen dos espléndidos ejemplos de esta tipología. El dedicado a Cristo atado a la columna de la iglesia de San Pablo y Santo Domingo y el de la iglesia de Santiago, dispuesto éste en la nave del evangelio. El de Cristo atado a la columna que se haya en el crucero de la iglesia de San Pablo y Santo Domingo, de planta rectilínea, está articulado por cuatro grandes columnas cuyos fustes reducen su ornamentación a dos fajas que señalan sus tercios. A través de una puerta transparente que se haya en el centro del banco se pasa al reservorio sacramental. La desornamentación del retablo contrasta con las superficies de su reservorio de apabullante talla rococó con motivos eucarísticos enfatizados por espejos. Con respecto al de la iglesia de Santiago, la capilla sacramental está presidida por un retablo-portada que comunica al reservorio donde se levanta otro retablo. Esta peculiar estructura como hemos apuntado es propia de los retablos ecijanos de esta época. En este caso, muestra claramente la evolución del estilo en el centro astigitano al presentar el retablo-portada unas características morfológicas que apuntan al neoclasicismo mientras que el retablo interior es, aún, plenamente barroco. El retablo-portada lo realizó el artista de origen ecijano y académico de San Fernando, Francisco Javier Díaz en 1790 y vino a sustituir a otro que se hallaba en grave estado de deterioro.<sup>32</sup> Su configuración es prácticamente neoclásica manifiesta en el único cuerpo del retablo dispuesto como una gran serliana sostenido por cuatro grandes columnas y dos pilastras. En el centro de este cuerpo se halla una puerta de madera calada que da paso al reservorio. El marcado sentido escenográfico del retablo se aprecia en el gran pabellón que cobija la obra, la única concesión barroca junto a algunos toques de rococó como las rocallas que adornan los aletones del ático y la puerta.

En contraste con lo anterior se halla el retablo del reservorio, de características plenamente rococó (Lám. 10). Está documentada la presencia del tallista Bartolomé González Cañero en algunas obras de esta capilla por lo que se piensa que pudo intervenir en la realización del retablo. El reservorio está concebido como un auténtico espacio sagrado y único, de planta cuadrada y exuberante ornamentación barroca propias de los últimos momentos del rococó sevillano. En el testero se sitúa un pequeño retablo hornacina estructurado en banco, cuerpo y ático. La desestructuración de la obra, a pesar de los estípites-pilastras que encuadran el lienzo central, de otros dos más pequeños que flanquean el sagrario y los colocados en los extremos, es manifiesta por el desarrollo de la abigarrada decoración que la recorre. El cuerpo del retablo enlaza con una ondulante cornisa que se eleva en forma de penacho hasta alcanzar la cúpula. La ornamentación de la obra se prolonga por los paramentos del reservorio formando un ente unitario de rico ornato como se aprecia en la cúpula, en las pechinas y en los pinjantes que caen de la cornisa.

<sup>32</sup> Sobre este retablo ver: HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio, COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *op. cit.*, pp. 295, 302 y 307; SANCHO CORBACHO, Antonio, *Arquitectura barroca sevillana*, Madrid, 1952, pp. 195-200; ROS GONZÁLEZ, Francisco, *Noticias de escultura, 1781-1800*, Sevilla, 1999, pp. 265-270 y 862-864, nota 56.



## ÍNDICE DE LÁMINAS

Lám. nº 1.- Retablo del Cristo de la Sangre. Iglesia Mayor de Santa Cruz.

Lám. nº 2.- Retablo de la Inmaculada Concepción. El Hospitalito.

Lám nº 3.- Retablo mayor. Iglesia del convento de Santa Florentina.

Lám. nº 4.- Retablo mayor. Iglesia del convento de San Antonio de Padua, vulgo de San Francisco.

Lám. nº 5.- Retablo mayor. Convento de San José, vulgo de Las Teresas.

Lám. nº 6.- Retablo mayor. Iglesia parroquial de San Gil.

Lám. nº 7.- Retablo del Cristo de la Salud. Iglesia parroquial de San Gil.

Lám. nº 8.- Retablo mayor. Iglesia parroquial de Santa María de la Asunción.

Lám. nº 9.- Retablo de la Virgen del Rosario. Iglesia del convento de San Pablo y Santo Domingo.

Lám. nº 10.- Retablo reservorio. Iglesia parroquial de Santiago el Mayor.



*Lám. nº 1.- Retablo del Cristo de la Sangre. Iglesia Mayor de Santa Cruz.*





*Lám. nº 2.- Retablo de la Inmaculada Concepción. El Hospitalito.*



*Lám nº 3.- Retablo mayor. Iglesia del convento de Santa Florentina.*



*Lám. nº 4.- Retablo mayor. Iglesia del convento de San Antonio de Padua, vulgo de San Francisco.*



*Lám. nº 5.- Retablo mayor. Convento de San José, vulgo de Las Teresas.*



*Lám. nº 6.- Retablo mayor. Iglesia parroquial de San Gil.*



*Lám. nº 7.- Retablo del Cristo de la Salud. Iglesia parroquial de San Gil.*



*Lám. nº 8.- Retablo mayor. Iglesia parroquial de Santa María de la Asunción.*



*Lám. nº 9.- Retablo de la Virgen del Rosario. Iglesia del convento de San Pablo y Santo Domingo.*





*Lám. nº 10.- Retablo reservorio. Iglesia parroquial de Santiago el Mayor.*

