

EL ANTIGUO RETABLO MAYOR DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE ÉCIJA, OBRA DEL PINTOR FLAMENCO GIRALDO DE HEL (1563-1566?)*

THE ANCIENT MAIN ALTARPIECE OF THE SAINT FRANCIS
MONASTERY IN ÉCIJA, WORK OF THE FLEMISH PAINTER
GIRALDO DE HEL (1563-1566?)

POR JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla, España

El 20 de marzo de 1563, Fr. Juan de Belalcázar, guardián del convento de San Francisco de Écija, contrata con el pintor flamenco Giraldo de Hel la hechura del retablo mayor del citado cenobio astigitano. La conservación del concierto de obra, en la Sección de Protocolos del Archivo Histórico Provincial de Córdoba, nos permite conocer, desde el punto de vista morfológico e iconográfico, tan importante pieza artística, sustituida en el primer cuarto del siglo XVIII.

Palabras clave: Renacimiento, Siglo XVI, Pintura Flamenca, Giraldo de Hel, Écija, Convento de San Francisco.

On March 20, 1563, Fr. Juan de Belalcázar, guardian of the Saint Francis monastery in Écija contract with the Flemish painter Giraldo de Hel the construction of the main altarpiece of that friary. The conservation of the contract, in the Protocols section of the Provincial Historical Archive in Córdoba, enables us to learn morphologically and iconographically so important artistic piece, replaced in the first quarter of the eighteenth century.

Keywords: The Renaissance, Sixteenth century, Flemish painting, Giraldo de Hel, Écija, Saint Francis monastery.

Écija es una de las poblaciones más importantes de la Baja Andalucía. Sabido es que a principios del siglo XV, el 31 de marzo de 1402, revalidó su carácter de ciudad¹.

* La elaboración de este trabajo no hubiera sido posible sin la inestimable colaboración del Dr. D. Gerardo García León, historiador del arte, quien nos comunicó la existencia del documento; el Dr. D. Manuel Romero Tallafigo, catedrático de Paleografía de la Universidad de Sevilla, que nos ayudó en la transcripción del mismo; y el arquitecto D. Joaquín Giner Calzada, autor gráfico de la reconstrucción ideal del antiguo retablo mayor del convento de San Francisco de Écija.

¹ (A)rchivo (M)unicipal de (É)cija: Legajo 18, doc. 24.

Esta localidad, también llamada del sol y de las torres, se enclava a medio camino entre Córdoba y Sevilla. Razón por la que su patrimonio artístico se nutre fundamentalmente de ambas capitales andaluzas, sin olvidar las aportaciones granadinas. Entre los edificios artísticos del casco histórico destaca la antigua iglesia del extinguido convento de San Antonio de Padua, vulgo de San Francisco.

Documentalmente consta que, autorizada la fundación, la comunidad de Frailes Menores se estableció en la ermita de San Gregorio, extramuros de la ciudad. Elegido el emplazamiento del nuevo recinto, en la collación de Santa María, dio comienzo su edificación. No obstante, la abierta oposición del pueblo astigitano impidió su ejecución, pues en tres ocasiones llegó a derribar lo construido. El Concejo municipal, ante tal conducta, hubo de revocar la licencia concedida. Pero, gracias a la decisiva intervención de D. Fadrique Manrique, D. Fernando de Aguilar y D. Juan Fernández Galindo, pudieron continuar las obras del referido convento ecijano. Por fin, en 1473, los franciscanos lograron tomar posesión de su nueva casa. En tan honrados caballeros recayó, respectivamente, el patronato de la capilla mayor y las colaterales del evangelio y la epístola².

El templo, compuesto de tres naves y crucero, se ornó de inmediato con retablos y objetos litúrgicos. En este sentido, se sabe que, en 1490, el pintor Pedro Fernández, vecino de Córdoba, realizaba un retablo encargado por el caballero D. Tello de Aguilar.³ Del interior de su primitiva fábrica permanecen hoy la bóveda sexpartita y las estrelladas del crucero y transepto, fechables en el último cuarto del siglo XV. Sin embargo, la capilla mayor, que en origen tendría también bóveda de crucería⁴, no se labró hasta comienzos de la centuria siguiente. Para ello, en 1507, D.^a Beatriz de Figueroa, esposa del citado D. Fadrique Manrique, lega en su codicilo diversas cantidades⁵.

Ultimada la fábrica de la capilla mayor se prevé dotarla de mobiliario litúrgico. Con este objetivo, en 1527, la hija de D. Fadrique Manrique y D.^a Beatriz de Figueroa, D.^a María Manrique, esposa del Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba, destina 200 ducados por legado testamentario para el retablo mayor⁶. Esta información plantea, *ipso facto*, una serie de interrogantes, todas ellas de gran interés histórico-artístico, pues, hasta el momento, no se ha podido dilucidar si en aquellas fechas se estaba realizando el mencionado retablo.

² HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla*, Patronato de Cultura de la Diputación de Sevilla, Sevilla, tomo III, 1951, p. 167.

³ (A)rchivo (H)istórico (P)rovincial de (C)órdoba. Sección de Protocolos Notariales. Sig. 15304P. Oficio de Pedro González Ruiz (n.º 14). Tomo 3, f. 909.

⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1932, pp. 119-120 (se cita por la edición facsímil de Editorial Maxtor, Valladolid, 2006).

⁵ FLORINDO, Andrés: *Grandezas de Écija. Adiciones al libro de Écija y sus santos*, Sevilla, 1631, reeditado en Écija, entre 1893-1895, pp. 179-183.

⁶ *Ibidem*.

Por consiguiente, a falta de una confirmación documental, es posible establecer dos presumibles supuestos. En primer lugar, que se acometiera el encargo de construir el retablo, quizás en el refinado estilo del Gótico tardío; y que, ultimado o no, fuera sustituido a partir de 1563 por otro de corte renacentista, objeto del presente estudio. En cambio, existe la posibilidad de que la comunidad franciscana no emprendiera la ejecución de dicha máquina lignaria, conservando la citada cantidad económica hasta la erección del ejemplar que nos ocupa.

Apoyan la primera tesis dos aspectos importantes. El primero, de carácter general para toda la archidiócesis de Sevilla, la renovación artística sufrida por los edificios de las órdenes religiosas durante la segunda mitad del siglo XVI. Dichas transformaciones vienen auspiciadas por el nuevo espíritu devocional emanado del concilio de Trento, cuyo año de finalización, 1563, coincide precisamente con la fecha del concierto del nuevo retablo para la iglesia de San Francisco de Écija. Hay que tener en cuenta, además, que las comunidades afincadas en monasterios y conventos medievales sustituyeron sus antiguos retablos góticos por otros de estilo renacentista, siguiendo las directrices de los realizados en sus casas de nueva fundación. Tal medida fue puesta en práctica emulando la tendencia marcada por el clero regular en las parroquias urbanas y rurales del territorio hispalense⁷.

El segundo aspecto, de carácter particular, es el hecho de que, durante el Quinientos, otros linajes de la urbe ecijana, a imitación de la familia Manrique, levantaran capillas en el templo que estudiamos. En este sentido, se sabe documentalmente que Alfonso de Melgar, el 8 de marzo de 1507, lega 1.000 maravedís en su testamento para contribuir en la obra del retablo de la capilla del convento en que pide ser sepultado. Dicha capilla fue construida por él por mandado de su suegra María Díaz, viuda de Ruy González de la Barrera. Más tarde, D. Lope de Hinestrosa, en testamento otorgado el 12 de marzo de 1550, manda que se inhumen sus restos en la capilla de los Ángeles del referido cenobio, que le pertenecía. Y, por último, el corregidor D. Pedro de Ribera Arce, fallecido el 24 de junio de 1580, fue enterrado en la capilla del linaje de los Escaleras de este recinto franciscano⁸.

De cualquier manera, lo interesante es que, a partir de la documentación manejada en la Sección de Protocolos del Archivo Histórico Provincial de Córdoba, podemos reconstruir el antiguo retablo mayor del convento ecijano de San Francisco. Y, un dato no menos importante, es posible fijar con toda precisión la autoría del mismo a un desconocido pintor flamenco: Giraldo de Hel, maestro activo en Córdoba en la década de los sesenta del siglo XVI.

Según el documento, el 20 de marzo de 1563, el citado Giraldo de Hel concierta con Fr. Juan de Belalcázar, guardián del convento de San Francisco de Écija, la hechura

⁷ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1983, p. 15.

⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Ob. cit., p. 313, nota 389.

de un retablo para el altar mayor de la iglesia de dicho cenobio astigitano⁹. En la contratación, firmada en Córdoba ante el escribano público Juan Damas, actuaron de testigos Alejandro Romero, conocido del artista; Andrés López, mayordomo del convento; y Juan del Alba Díez e hijo, vecinos de la ciudad califal.

El precio total de la obra debía ser tasado a su costa por el referido maestro. En un plazo máximo de tres días desde la firma del contrato, el artista se obligaba a establecer las fianzas y la cuantía total del conjunto. No obstante, una vez acabado el retablo sería apreciado por tasadores de ambas partes, con objeto de verificar si el pintor había cumplido las condiciones expuestas en el concierto del mismo. Por otro lado, se sabe que, comenzado el trabajo, se le abonaron 100 ducados, en función de unos “dineros que se le deben al dicho maestre Giraldo por parte del dicho conbento por cuenta de la dicha probincia al señor Francisco de Heali, mayordomo del señor obispo de Córdoba”.

En lo que atañe a los plazos temporales, únicamente se precisa que Giraldo de Hel debía “comenzar a hazer desde oy dicho día sin partir mano dél hasta lo acabar”. El contratante le exige, como era habitual, que durante el periodo de realización de dicha máquina lignaria no emprendiera obra alguna hasta su finalización. Terminado el conjunto, el maestro debía preparar las diferentes piezas del mismo para su transporte en carretas desde su taller, en la capital cordobesa, hasta su definitivo emplazamiento, en la ciudad de las torres. Los gastos por el maderamen del andamiaje, las herramientas y “lo que fuere menester” para ensamblar, fijar y asentar el retablo, así como los jornales de los carpinteros y oficiales, correrían por cuenta de la comunidad franciscana.

El pintor, al que se confía el retablo mayor, se compromete por su parte a ejecutarlo en su totalidad, es decir, en “madera y pintura”. Razón por la que debió subarrendar la arquitectura y las imágenes de bulto a un entallador. O bien, pudo estar asociado, quizás por vínculo familiar, con un maestro con el título de *escultor; entallador del romano y arquitecto*, formando así una compañía laboral. De este modo se operó la contratación retablística en Sevilla hasta 1560, aproximadamente¹⁰. El encargo, pues, sólo recayó en Giraldo de Hel, pero fueron varios los obradores que abordaron tanto la realización de las pinturas y las labores de dorado, estofado y policromía, como la ejecución de las esculturas, la talla y el ensamblaje.

La documentación es exhaustiva en lo concerniente a los materiales empleados, ya que especifica un tipo de madera distinto para cada una de las partes. La del retablo habrá de ser de pino, casi con toda certeza de la sierra de Segura, pues era ideal para los elementos de mayor tamaño. Éstos, con posterioridad, serán dorados en oro de fina calidad, estofados y policromados. Las tablas pictóricas, en cambio, serán de madera de castaño, con intención de que, por su resistencia, no se hiendan o curven, evitando así su vencimiento.

⁹ A.H.P.C.: Sección de Protocolos Notariales. Sig. 15302P. Oficio de Juan Damas (nº 7). Tomo 27, ff. 394-396 (véase apéndice documental). La referencia al documento aparece en TORRE Y DEL CERRO, José de la: *Registro documental de pintores cordobeses*, Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1988, n.º 613, p. 153.

¹⁰ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: Ob. cit., pp. 30-34 y 113.

En cuanto a su tamaño, el retablo hubo de subordinarse a la dimensiones de la capilla mayor, teniéndose que acoplar al espacio limitado por el presbiterio de la iglesia franciscana. La altura se fija, pues, en diez varas de alto, desde el suelo del altar mayor hasta el remate de la bóveda. Dicha medida, *mutatis mutandis*, se traduce en algo más de ocho metros (8,35 m). Para la anchura se acuerda que “entre las pinturas principales de la yglesia de ambas partes aya espacio e distancia de media vara de cada parte.” Por lo tanto, entre la estructura del retablo y las paredes laterales del ábside distaría algo menos de medio metro (0,41 m).

Respecto a su morfología arquitectónica, el documento no alude al tipo de planta del retablo. Sin embargo, se deduce que, al tratarse de un conjunto destinado al altar mayor, debía ser ochavada, pues se amoldaría a la cabecera primitiva del templo franciscano, que originariamente tendría nervios.¹¹ La traza, según la documentación manejada, dispondrá de banco o predela. Dicho pedestal se organizará mediante cuatro esculturas. Entre los espacios laterales figurarán dos tablas pintadas y, en el central, el sagrario (Figura 1).

Sobre tal basamento se asentarán tres cuerpos o pisos horizontales divididos, a su vez, en tres calles verticales, pues el documento dice que habrá de “thener tres tableros principales en ancho e alto”. Los cuerpos quedarán compartimentados por medias columnas, fijadas sobre pilares traseros, que serán de “talla dorada y estofada y grafiada de muy buenas colores”. Los pisos estarán rematados por dos tondos, uno sobre cada moldura de las calles laterales. Por último, encima del friso superior, como prolongación de la calle central, el retablo culminará en el habitual ático. Esta cabecera, como fue imprescindible en la etapa romanista, se coronaría, quizás, con un frontón triangular.

Por consiguiente, a tenor de las dimensiones y de la traza de la obra es posible estimar tanto la duración del trabajo, como el precio final del conjunto, no especificados en la contratación. El tiempo necesario para entregar el retablo ultimado y asentado se pudo prolongar hasta un plazo de tres años, aproximadamente. Y el presupuesto global de una pieza de estas características se elevaría, más o menos, a los 3.000 ducados¹².

Desde el punto de vista estilístico, suponemos que, por las fechas de ejecución, el cuerpo lignario del retablo se ornamentaría siguiendo el vocabulario plateresco dominante, de fuerte presencia decorativa. Razón por la que los soportes estructurales, así como frisos, dinteles y caja central, estarían adornados siguiendo los motivos que los grabadores italianos y flamencos realizaban del grutesco. Por ello, además de candelieri, roleos y elementos vegetales, figurarían mascarones, esfinges y otros personajes quiméricos. No obstante, dada la cronología, tampoco hay que descartar la inclusión de algunas novedades procedentes de las *Medidas del Romano*, expuestas por Diego de Sagredo, como niños, serafines, animalillos, frutas o flores¹³.

¹¹ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: Ob. cit., pp. 119-120.

¹² PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: Ob. cit., p. 72.

¹³ GARCÍA GAÍNZA, María Concepción: “Escultura del Renacimiento”, en *El Renacimiento*, Historia del Arte Hispánico III, Alhambra, Madrid, 1980, p. 95.

En cualquier caso, la elección de la columna en vez del balaústre, como elemento sustentante, es un claro síntoma de la adopción de los modelos italianos de progenie renacentista, inspirados en los cánones clásicos. Dicho recurso estético se inscribe de pleno en el proceso de depuración formal al que tendió la retabística sevillana del último tercio del siglo XVI. Por esta razón, a tenor de los años en que se erigió este retablo ecijano, las columnas pudieron ser retalladas, o bien, estriadas. Es decir, sus fustes estarían tallados con representaciones vegetales o, sencillamente, acanalados. Por último, los capiteles, por influencia de los preceptistas italianos, siguieron, tal vez, la superposición de órdenes clásicos¹⁴.

En lo que se refiere al contenido iconográfico del retablo mayor, el documento explicita que en los pilares de la *predella* irán tallados “cuatro cuentos de la orden de bulto” de cuatro santos relacionados con el franciscanismo. No se especifica el lugar exacto que debían ocupar. Únicamente se apunta que “an de ser Santa Clara y Santa Ysabel y San Vernardino e San Luis”. Entre ellas se pintarán las escenas de la *Oración en el Huerto* y el *Lavatorio de los pies* en dos tablas de pequeño tamaño. En el centro se ubicará un sagrario de madera, en cuyas puertas y zonas laterales habrá “unas ymágenes de pinzel que sean los santos evangelistas”.

El resto del conjunto sigue una clara división tripartita. En los tres cuerpos, separados por dinteles, se albergan tres tableros de formato vertical, a excepción del central. En él se incluye una caja con la imagen del santo titular, que tendría forma rectangular con el perfil superior curvo, en forma de venera. Tanto las tablas como la hornacina debieron seguir una proporción sesquiáltera o diapente, es decir, proporción de dos a tres. Cada compartimento hubo de estar coronado por frisos con relieves y molduras.

En el primer cuerpo figurarán, de izquierda a derecha, la *Encarnación*, la *Sagrada Cena* y el *Nacimiento de Jesús*, que, como fue usual en la época, incluiría la *Adoración de los pastores*. En el piso central, la *Adoración de los Magos*, una escultura de *San Francisco de Asís* y la *Asunción* de María. En el tercer cuerpo se representarán el *Descendimiento*, el *Calvario*, incluyendo a la Magdalena junto a la Virgen y San Juan; y la escena de la *Resurrección*. En los dos tondos que rematan las calles laterales aparecerán *San Buenaventura*, a la izquierda; y *San Antonio de Padua*, a la derecha. Y, por último, el ático se coronará con la figura del *Padre Eterno*.

En sentido trascendente, el antiguo retablo mayor de la iglesia del convento ecijano de San Francisco revela una sugestiva interpretación iconográfica. Supone un canto, una loa y una alabanza al mensaje divulgado por la orden del *Poverello* de Asís. Nada se ha dejado al azar. Todo nace de un concienzudo estudio teológico, puesto al servicio de un exquisito mensaje iconológico. Responde al deseo de expresar, de manera plástica, la profunda espiritualidad franciscana, cuyos dos grandes hitos se apoyan en el nacimiento y en la muerte de Jesucristo.

Tan hermoso concepto se sostiene gracias a la base escrita, representada en el sagrario del retablo por las pinturas de los *Cuatro Evangelistas*, auténtico soporte de la

¹⁴ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: Ob. cit., pp. 89-92.

verdad revelada, del mensaje salvífico de Cristo. A su vez, dicho receptáculo es soporte de todo el retablo no sólo desde el punto de vista físico, sino también teológico, pues en él se deposita y custodia a Jesús sacramentado, que se hace presente a través de la Eucaristía. Ni que decir tiene que esta es la causa de que, sobre el tabernáculo, figure la *Sagrada Cena*. En ella, el Mesías instituye el rito central de la Iglesia al consagrar el pan y el vino, ofreciéndose como víctima incruenta para el santo sacrificio de la Misa: “Esto es mi cuerpo, que se entrega por vosotros” (Lc. 22,19); “esta es mi sangre de la alianza, que es derramada por muchos para el perdón de los pecados” (Mt. 26,28).

En el misterio de la *Encarnación*, signo distintivo de la fe cristiana, se origina el primer pilar del franciscanismo: “Y el verbo se hizo carne y habitó entre nosotros” (Jn. 1,14). Cristo se unió a todos los hombres por medio de la Encarnación. El Hijo de Dios asumió la naturaleza humana para, de esa forma, llevar a cabo la redención definitiva de los pecados. El Verbo se encarnó porque Dios amó tanto al mundo “que entregó a su Unigénito, para que todo el que cree en él no perezca, sino que tenga vida eterna” (Jn. 3,17). Supone, por consiguiente, el comienzo de la historia universal de la salvación.

El *Nacimiento de Jesús* (Lc. 2,7) es consecuencia de lo anterior. En general, tan importante pasaje en la religión cristiana implica, también, la aparición del Jesús histórico. En concreto, la orden franciscana fue especialmente sensible a la Natividad del Señor. San Francisco, intensamente seducido por la humanidad de Cristo, fue el primero en representar en vivo el natalicio divino. La escenificación tuvo lugar cerca de Greccio, el día de Navidad de 1223. Según Tomás de Celano, su primer biógrafo, el seráfico padre dijo al respecto: “Deseo celebrar la memoria del niño que nació en Belén y quiero contemplar de alguna manera con mis ojos lo que sufrió en su invalidez de niño, cómo fue reclinado en el pesebre y cómo fue colocado sobre heno entre el buey y el asno”¹⁵.

Los primeros en conocer el nacimiento del Mesías fueron unos pastores de humilde condición (Lc. 2,8-20). Estas gentes, curtidas por el trabajo y el sacrificio diario, eran los mejor preparados para conocer al Salvador. Por eso se les considera los primeros apóstoles de Cristo. Son, por tanto, la representación del pueblo judío. Del mismo modo, el pasaje de la *Adoración de los Magos* revela que aquellos sabios de oriente también fueron guiados ante el divino Infante para rendirle homenaje (Mt. 2,1-12). Tan ilustres viajeros, poseedores de una fe heroica, representan a los paganos. La Epifanía es, por consiguiente, la manifestación de Dios a los gentiles.¹⁶ De todo ello se desprende un mensaje totalizador: Jesús ha nacido para salvación del género humano, sin distinción de clase, etnia o religión.

¹⁵ CELANO, Tomás de: *Vida primera*, Cap. XXX, n.º 84, en AA.VV.: *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*, Edición preparada por José Antonio Guerra, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), Madrid, 1978, p. 192.

¹⁶ FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1956, p. 105.

Por otra parte, desde el preciso instante en que Jesucristo nace de María, la Virgen se convierte en Madre de Dios. De ese modo, la predestinada a ser la segunda Eva es colmada de gracias y virtudes por el Altísimo. La Corredentora del género humano se asocia así al triunfo del Mesías, pues compartió el Misterio Pascual de Cristo en su *kénosis* y *apoteosis*. Razón por la que María, inmune de la culpa original, es asunta al cielo tras la ascensión de su Hijo, donde es coronada por la Trinidad Beatísima como Reina y Señora de todo lo creado. Desde allí ejerce su Maternidad Espiritual sobre toda la Iglesia hasta el fin de los tiempos¹⁷. Éste y no otro es el motivo de que, entre el *Nacimiento* y la *Resurrección* de la calle derecha del retablo ecijano, figurase el tema iconográfico de la *Asunción*.

El otro gran hito de la orden franciscana se basa en la muerte del Señor. Cristo muere en el *Calvario* para la redención de la humanidad, para liberarla del pecado original y devolverle así la comunión con Dios. Su entrega, por tanto, supone la salvación definitiva del hombre (1Co. 5,7), quien se reconcilia con el Padre a través de la sangre de su divino Hijo (Mc. 14,24). Jesús, que vino a dar cumplimiento a la Sagrada Escritura, es, en definitiva, el “Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo” (Jn. 1,29). El carácter único de su sacrificio lo convierte, pues, en “autor de salvación eterna” (Heb. 5,9).

María Magdalena, tan importante en el ciclo de la pasión y muerte de Jesús, figuraba en esta escena del *Calvario* por expreso deseo de la comunidad franciscana. Ella, según los evangelios, acompañó a María al pie de la cruz, participó activamente en la deposición y entierro del Maestro, encontró el sepulcro vacío cuando fue a embalsamar su cuerpo y fue la primera a quien se le apareció Cristo resucitado. Su presencia está sobradamente justificada para la orden de San Francisco. Máxime teniendo en cuenta que, desde el concilio de Trento, esta santa encarna el sacramento de la penitencia. Porque, a ella, que tanto amó, “sus muchos pecados le fueron perdonados” (Lc. 7,47).

Tan profundo mensaje iconográfico expresa, *ad pedem litterae*, la intensa espiritualidad devocional de San Francisco de Asís, quien tenía “tan presente en su memoria la humildad de la encarnación y la caridad de la pasión, que difícilmente quería pensar en otra cosa”¹⁸. La imagen del *Poverello*, de bulto redondo, debía ocupar el centro del centro del retablo mayor del convento astigitano. Se entiende así que su presencia en dicha máquina lignaria se inscriba entre el Cristo eucarístico de la *Sagrada Cena*, donde está implícito el Jesús resucitado; y el Cristo crucificado del *Calvario*, el Jesús histórico.

De igual forma, el retablo que nos ocupa constituye un encendido homenaje a los santos más populares de la orden franciscana, que la difundieron con sus propios testimonios. Así como Jesús se rodeó de sus doce apóstoles, San Francisco estuvo acompañado por sus doce amados discípulos, como recoge Bartolomeo da Pisa. Razón por la que el Santo de Asís, en su exacerbado amor por Jesucristo, se convierte en el

¹⁷ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: *Antonio Castillo Lastrucci*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2009, tomo I, pp. 302-303.

¹⁸ CELANO, Tomás de: *Vida primera*, Cap. XXX, n.º 84, en Ob. cit., p. 192.

alter Christus, en el *imitator Christi*. Ello justifica que, junto al *Padre Eterno* del ático, que da sentido teológico al conjunto, aparecieran en lo alto *San Buenaventura*, en el tondo de la calle izquierda; y *San Antonio de Padua*, en el de la derecha.

San Buenaventura (1221-1274) es conocido como el Doctor Seráfico, por ser el mayor teólogo del franciscanismo. Se vincula con San Francisco desde los cuatro años de edad. Él mismo lo recuerda en su *Leyenda menor* (1263): “estando muy gravemente enfermo cuando aún era niño pequeño, mi madre hizo una promesa en favor mío al bienaventurado padre Francisco, y me libré de las fauces de la muerte, quedando completamente restablecido”.¹⁹ La promesa consistió, precisamente, en consagrar al hijo a la orden franciscana. Tras ingresar en la comunidad de los *Frati Minori*, fue nombrado Ministro General en el capítulo de 1257. Pero, sobre todo, San Buenaventura llegó a ser biógrafo e intérprete del Santo de Asís cuando, en 1262, escribió la *Leyenda Mayor*, única interpretación oficial de su vida y su pensamiento²⁰.

San Antonio de Padua (1195-1231), presbítero y doctor de la Iglesia, es, en la actualidad, el más célebre y popular de los santos franciscanos después del seráfico padre. Intelectual profundo y magnífico orador, ingresó en la orden de Hermanos Menores en 1221, después de haber tomado el hábito de los canónigos reglares de San Agustín en su Lisboa natal. Fue gran amigo de San Francisco, que lo dignificó como su discípulo dilecto. *Il Poverello*, después de oír sus sermones, reconoció sus dotes oratorias. Lo nombró lector de teología, confiándole buena parte de la labor educativa de la orden. En 1563, cuando se concibe el retablo que nos ocupa, su leyenda ya se había formado y propagado, gracias a las persuasivas prédicas de San Bernardino de Siena²¹.

San Francisco aunó en el mismo ideal evangélico a los Hermanos Menores, en primer lugar (1209); a las Damas Pobres o Clarisas, a continuación (1212); y, por último, a los Hermanos de Penitencia u Orden Tercera, formada por seculares (1221). De esta forma, el santo, gran devoto de la Santísima Trinidad, renovó la Iglesia de Dios por medio de estas tres órdenes, triunfando “las tres milicias de los llamados a la salvación”²², tal como reparó con anterioridad las iglesias de San Damián, San Pedro y Santa María de la Porciúncula.

En este sentido, San Buenaventura y San Antonio de Padua pertenecen a la primera orden franciscana. Las dos restantes están presentes en el banco del retablo, en cuyos pilares se tallaron cuatro esculturas con cuatro santos vinculados con esta institución mendicante. Dos femeninos, *Santa Clara de Asís* y *Santa Isabel de Hungría* o *Santa Isabel de Portugal*. Y dos masculinos, *San Luis de Francia* y *San Bernardino de Siena*. Este último, además, es fundador de la congregación de los hermanos de la observancia,

¹⁹ SAN BUENAVENTURA: *Leyenda menor*, Cap. VII, n.º 8, en AA.VV.: *San Francisco de Asís: escritos, biografías, documentos de la época*, Edición preparada por José Antonio Guerra, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), Madrid, 1978, p. 526.

²⁰ *Ibidem*, pp. 377-379.

²¹ RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, Ediciones del Serbal, Barcelona, tomo 2, volumen 3, 1997 (2.ª edición de 2000), pp. 123-131.

²² SAN BUENAVENTURA: *Leyenda mayor*, Cap. II, n.º 8, en *Ob. cit.*, p. 392.

a la que pertenecían los frailes del convento astigitano. De esta forma se completa el programa devocional del conjunto, que engloba a todos los estamentos de la comunidad espiritual franciscana. Pero, incluso, uno de cada género es de sangre real, por lo que el mensaje aún en un mismo discurso a todas las clases sociales.

Santa Clara de Asís (1193-1253) fue la primera discípula del seráfico padre y la fundadora de la rama femenina del franciscanismo, que en origen era conocida como Orden de Señoras Pobres y Santas Vírgenes. Su vida austera constituyó un ejemplo del ideal franciscano de pobreza y dependencia de la limosna²³. Santa Isabel de Hungría (1207-1231), princesa de la dinastía de los Arpad, en 1227, tomó el hábito de la Orden Tercera, fundada por San Francisco “para la salvación universal de todos.”²⁴ Santa Isabel de Portugal (1271-1336), reina del país luso, es sobrina nieta de la anterior, a quien debe su nombre. A la muerte de su esposo el rey Dionisio, en 1325, ingresó en la Orden Clarisa. En Coímbra fundó un convento dedicado a Santa Clara, en el que fue sepultada²⁵.

San Bernardino de Siena (1380-1444) entró en la orden de Hermanos Menores después de socorrer a los múltiples afectados por un fuerte brote de peste que asolaba dicha localidad toscana. Tras rechazar por tres veces la dignidad episcopal, dedicó su vida a la predicación. En sus sermones mostraba una tabla con el trígama del nombre de Jesús (JHS), promoviendo así su devoción²⁶. San Luis IX rey de Francia (1214-1270) perteneció a la Orden Tercera. De hecho, la iconografía medieval lo representa como a un segundo San Francisco de Asís. El monarca, siempre coronado, se hace administrar la disciplina por su confesor, da de comer a los hambrientos o lava los pies de los pobres, a imitación de Cristo²⁷.

Precisamente, el programa iconográfico del retablo mayor de Écija se completa en la misma predela con las tablas de la *Oración en el Huerto* y el *Lavatorio de los pies*. Ambas imágenes, por su ubicación, se encontraban cercanas a los ojos de los oficiantes y de los fieles. Estos dos pasajes neotestamentarios son correlativos a la *Sagrada Cena*, momento en que Jesús instituye el sacramento de la Eucaristía. Sin embargo, su emplazamiento en el retablo no responde sólo a una lógica secuencial. Además de enfatizar la figura de Cristo sacramentado, se pueden interpretar en clave franciscana.

El *Lavatorio de los pies* es un ejemplo extraordinario de humildad fraternal, ya que Jesús, voluntariamente, realiza una tarea reservada a los esclavos en la antigüedad.

²³ HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1987 (edición de 2003), vol. 1, p. 162.

²⁴ *Florencillas de San Francisco y de sus compañeros*, Cap. XVI, en AA.VV.: *San Francisco de Asís: escritos, biografías, documentos de la época*, Edición preparada por José Antonio Guerra, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), Madrid, 1978, p. 829.

²⁵ CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de los santos*, Ediciones Akal, Madrid, 2009, pp. 207-212.

²⁶ FERGUSON, George: Ob. cit., p. 155.

²⁷ AA.VV.: *Diccionario de Iconografía y Arte Cristiano*, Edizioni San Paolo, Milán, 2004, p. 924.

Tan sublime lección de modestia es una señal inequívoca de que Cristo amó a los suyos hasta el extremo (Jn. 13,1-17). Es una marcada alusión a los votos franciscanos de pobreza, obediencia y castidad, puesto que exhorta a los fieles a la purificación a través del servicio a los más necesitados. Pero, además, entronca con el espíritu de la Tercera Orden de San Francisco, pues, para los teólogos del Medievo, el *Lavatorio* era el símbolo del sacramento de la Penitencia, antesala de la *Sagrada Cena*, emblema del sacramento de la Comunión²⁸.

La Oración en el monte de los Olivos supone, en la naturaleza humana de Cristo, la aceptación de la voluntad de Dios. Es la lucha, terrible, entre la carne y el espíritu. El Señor, que al ofrecerse a sí mismo en la Última Cena anticipó el cáliz de la Nueva Alianza, refrenda su decisión en la agonía de Getsemaní: “Padre, si quieres, aparta de mí este cáliz; pero que no se haga mi voluntad, sino la tuya” (Lc. 22,39-46). Para la comunidad franciscana es el ejemplo supremo de superación de la más dura de las tentaciones: la del miedo físico al sufrimiento y a la muerte. Por eso, el fuego del amor divino que incendia el alma de San Francisco se propaga gracias a la muerte redentora de Jesús en la cruz. Ese es, sin duda, el mayor acto de entrega posible, pues “Nadie tiene amor más grande que el que da la vida por sus amigos” (Jn. 15,13).

En el presente estudio sobre el antiguo retablo mayor de San Francisco de Écija merece especial atención el autor de las referidas tablas, por lo ignorado del personaje. El citado maestro, según la documentación manejada, es flamenco y pintor de imaginería. La transcripción de su firma parece ser Gerreyt ver Hell o Gerrayt wer Hell. El nombre, quizás, es una derivación del neerlandés Gerrit, cuya traducción al francés sería Gérard. De ese modo, trasladado al castellano, se trataría de Gerardo. Sin embargo, el escribano lo reseña en el documento como Geraldo, o bien Giraldo.

En cuanto al apellido, estamos, con toda probabilidad, ante un topónimo, como parece indicarlo la preposición “ver” o “wer”, posible contracción de “van der”. Los documentos analizados lo transcriben como Hel, Gel, Heli, Gert, Varel o Farel. Pero, lo que el propio artista parece firmar es “Hell”. Dicho apellido, por su grafía, recuerda la ciudad belga de Hall, en neerlandés Halle. En esta localidad, perteneciente hoy a la provincia del Brabante Flamenco, se erige la iglesia gótica de Santa María, célebre lugar de peregrinación por albergar una imagen milagrosa de la Virgen. No obstante, es más probable que, por su pronunciación, se trate de Gheel o Geel, también en la región de Flandes. Esta urbe se encuentra en la provincia de Amberes y su historia, desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII, estuvo unida al Ducado de Brabante²⁹.

²⁸ RÉAU, Louis: Ob. cit., *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996 (2.ª edición de 2000), tomo I, vol. 2, pp. 422-423.

²⁹ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Espasa-Calpe, Madrid, tomo XXV, 1975, p. 1.527 y tomo XXVII, 1974, p. 549.

Lo que sí sabemos con toda certeza es que su nacimiento tuvo lugar en 1541, pues, en el momento de la firma, en 1563, Giraldo de Hel dice tener veintidós años de edad. Se podría aventurar que, tras una primera formación en su Flandes natal, emigraría a la Península Ibérica con objeto de mejorar sus perspectivas laborales. Como se sabe, la bonanza de la economía española a mediados del Quinientos, producto del tráfico comercial con el Nuevo Mundo, atrajo la atención de numerosos artistas del norte de Europa. En el caso de este pintor flamenco, podemos confirmar su presencia en tierras españolas en 1562, gracias a los distintos documentos cotejados.

En Córdoba se encuentra, al menos, desde el 17 de enero de 1562³⁰. Reside entonces en la collación de San Nicolás de la Ajerquía. En concreto, en la calle de la Feria, uno de los ejes más importantes de la ciudad califal, porque comunica el centro de la urbe con el río Guadalquivir. Debe su nombre a una feria organizada en ella por la cofradía del hospital del Amparo. El pintor habitaba, pues, en una de las vías de mayor actividad comercial, ya que era zona de mercado, procesiones, festejos, ejecuciones, corridas de toros y cañas, etc. Desde 1862 se denomina de San Fernando, aunque popularmente suele recibir su primitiva nominación³¹. Poco después, el 20 de marzo de 1563, cuando concierta el retablo mayor de Écija, consta que se ha trasladado a la collación de Santa María.

En el segundo tercio del siglo XVI, el panorama pictórico en la ciudad de la Mezquita era retardatario. Giraldo de Hel se inserta, por tanto, en un foco artístico donde todavía estaban vigentes los referentes compositivos de los grabadores del norte de Europa. Aún perduraban la tradición hispano-flamenca, presente en Miguel Ruiz de Espinosa; y la adaptación de los modelos rafaelescos, apreciable en el artífice más representativo de esos años, Pedro Fernández Guijalvo. No existen, pues, en este periodo, artistas cordobeses de fuerte personalidad, sino pintores de limitados recursos técnicos y expresivos. El *Retablo de San Nicolás* de Pedro de Campaña, pintado en 1556 para la Catedral de Córdoba, pone de manifiesto las enormes diferencias entre la escuela local y la de Sevilla³².

Es de suponer que el estilo del maestro que nos ocupa se inscribiera de lleno en la corriente cordobesa de los comedios del Quinientos. Sobre todo, teniendo en cuenta que se trata de un artista hispano-flamenco. Por desgracia, a día de hoy, no es posible conocer sus cualidades como pintor, ya que sus obras no han podido ser identificadas o, directamente, no han llegado hasta nuestros días. Sin embargo, poseemos cumplida información documental de algunas piezas más de su quehacer plástico. Una de ellas,

³⁰ A.H.P.C.: Sección de Protocolos Notariales. Sig. 16180P. Oficio de Rui Pérez (nº 4). Tomo 8, s.f.

³¹ MONTÍS ROMERO, Ricardo de: "La Calle de la Feria", en *Notas cordobesas (recuerdos del pasado)*, 1914, edición facsímil de Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1989, tomo II, pp. 3-7.

³² URQUÍZAR HERRERA, Antonio: *El Renacimiento en la periferia: la recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2001, pp. 54-71.

hoy desaparecida³³, es el retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. de Guía en Villanueva del Duque, encargado en 1562 y ultimado dos años después³⁴. Otra, el retablo que el artista se obligó a hacer, el 6 de enero de 1564, ante el carpintero Juan de Castro³⁵.

Como expuesto queda, el 20 de marzo de 1563 contrató el retablo mayor del convento de San Francisco de Écija. Todo hace indicar que la comunidad franciscana no sacó la obra a subasta, ni convocó un concurso de trazas. Más bien, parece ser que confió directamente su ejecución al maestro flamenco. Sabido es que la proximidad de la ciudad del sol con la capital cordobesa justifica las intensas relaciones artísticas existentes entre ambas localidades a través de la historia.

Pero, en este sentido, no hay que descartar que en la designación del artífice mediara el guardián del cenobio astigitano, Fr. Juan de Belalcázar. Este fraile fue la persona nombrada por la institución franciscana como encargado de firmar el contrato y responsable ante el artista y el escribano público. Sin embargo, por su procedencia, pudo conocer con anterioridad las cualidades y condiciones de Giraldo de Hel en el encargo del referido retablo de la Virgen de Guía en Villanueva del Duque, población perteneciente al Condado de Belalcázar.

Sea como fuere, el retablo mayor objeto de nuestro estudio desapareció irremediabilmente en la década de los veinte del siglo XVIII. Como era previsible, a través del tiempo, el convento y el templo franciscano se enriquecieron y actualizaron con nuevas intervenciones arquitectónicas y valiosas obras de arte, gracias, siempre, a la devoción popular. En 1621 ya se trabajaba en la elegante portada pétreo que comunica el compás del cenobio con la plaza mayor. En las enjutas del arco hay dos tondos donde se hace constar: “AÑO DE” y “1630”, fecha en que se ultima la ejecución de la obra. Y en el ático de tan sugerente portada manierista se exhibe una terracota policromada de San Francisco de Asís. La inscripción de su pedestal revela el nombre del comitente y confirma la datación de la pieza: “JVAN DE CARMONA TAMARIS, ESCRIBANO PVBLICO, NOTARIO DEL SANTO OFICIO, HISO EL SANTO A SV COSTA – 1630”³⁶.

³³ MOLINERO MERCHÁN, Juan Andrés: *Villanueva del Duque. Patrimonio monumental y artístico*, Ayuntamiento de Villanueva del Duque, Córdoba, 2008, pp. 150-153 e Ídem: *Retablos Históricos de Los Pedroches. Estudio Histórico-Artístico*, Ayuntamiento de Pozoblanco, Pozoblanco (Córdoba), 2011, pp. 144-149. En ambas publicaciones, el pintor es denominado Giraldo Swel.

³⁴ A.H.P.C.: Sección de Protocolos Notariales. Sig. 16180P. Oficio de Rui Pérez (nº 4). Tomo 8, s.f. Ídem: Sig. 15304P. Oficio de Juan Damas (nº 7). Tomo 29, f. 342.

³⁵ A.H.P.C.: Sección de Protocolos Notariales. Sig. 11524P. Oficio de Pedro Ramírez de León (n.º 26). Tomo 2, s.f.

³⁶ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Escultura e iconografía en la Écija de Vélez de Guevara”, en *Luis Vélez de Guevara y su época*, IV Congreso de Historia de Écija, Écija (Sevilla), 20-23 de octubre de 1994, Excmo. Ayuntamiento de Écija y Fundación El Monte, Sevilla, 1996, p. 157.

A lo largo del Setecientos, dado el esplendor económico de la urbe, se efectuó la reedificación del edificio, acompasando la estética del tardobarroco con un incipiente aire neoclásico. El ajuar litúrgico y las colecciones artísticas del convento también se adaptaron conforme al gusto del momento. Así, el retablo mayor fue sustituido al contratarse, hacia 1721, el actual retablo barroco del recinto franciscano. Ante el mal estado del conjunto, fue desmontado cuando, el 19 de septiembre del referido año 1721, el cabildo acordó librar 200 ducados para ayuda de costa a la construcción de uno nuevo, “por estar tan maltratado el antiguo que se hizo preciso quitarlo”. Sin embargo, dicha cantidad no fue mandada expedir hasta el 1 de marzo de 1737³⁷. Al año siguiente, en 1738, se sabe que Luis de Vilches se comprometió a continuar la nueva máquina lignaria³⁸.

Y nada más. La documentación conservada nos ha permitido conocer, entre otros datos, al autor, la cronología, los aspectos morfológicos y el contenido iconográfico del antiguo retablo mayor del convento de San Francisco de Écija. Obra paradigmática, en definitiva, del último tercio del siglo XVI en la retablística sevillana, pues se trata, todavía, de un tradicional altar de imaginería pictórica. Poco después, el fallecimiento de Hernando de Esturmio en 1556, el regreso de Pedro de Campaña a Bruselas en 1562 y el establecimiento en Sevilla, en 1560, de Juan Bautista Vázquez el Viejo posibilitarán la implantación del manierismo florentino y el desarrollo del retablo escultórico en el plateresco hispalense.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1563, marzo, 20. Córdoba.

Giraldo de Hel, pintor flamenco vecino de Córdoba, concierto con Fr. Juan de Belalcázar, guardián del convento de San Francisco de Écija, la hechura de un retablo de madera y pintura. Archivo Histórico Provincial de Córdoba. Sección de Protocolos Notariales. Sig. 15302P. Oficio de Juan Damas (nº 7). Tomo 27, ff. 394-396.

“Sepan quantos esta carta vieren como en la çibdad de Córdoba beynte días del mes de março anno del nascimiento de nuestro Salvador Iesu Christo de mile e quinientos e sesenta e tres annos otorgo Geraldo de Hel, flamenco, pintor de ymaginería, vecino de Córdoba en la collación de Santa María, que es conbenido e concertado con el muy reberendo padre fray Juan Belalcázar, guardián del monasterio del Señor San Françisco de la çibdad de Éçija, que es presente en nombre del dicho conbento, que está presente, de hazer y que se hará para el dicho monesterio de San Françisco de la dicha çibdad de Éçija un retablo de madera y pintura, el qual a de comenzar a

³⁷ A.M.É.: Libro de Actas capitulares de 1721, f. 169 y Libro de Actas capitulares de 1737, f. 73 (documentos dados a conocer por HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: Ob. cit., p. 170, nota 396).

³⁸ HERRERA GARCÍA, Francisco J.: “Retablo Mayor”, en *El Retablo Barroco Sevillano*, Universidad de Sevilla y Fundación El Monte, Sevilla, 2000, p. 440 y FERNÁNDEZ MARTÍN, María Mercedes: “La otra arquitectura: retablos y mobiliarios litúrgicos”, en AA.VV.: *Écija Barroca*, Excmo. Ayuntamiento de Écija, Écija (Sevilla), 2011, p. 193.

hazer desde oy dicho día sin partir mano dél hasta lo acabar y sin encargarse de otra obra alguna, el qual dicho retablo se obliga de hazer destas condiciones e de la forma e manera siguientes: //

Primeramente que la altura del dicho retablo, desde el altar mayor hasta el remate de la bóveda que oy tiene la capilla del dicho monesterio de San Françisco, sea de diez baras en alto.

Yten sea de tal anchura el dicho retablo que entre las pinturas principales de la yglesia de ambas partes aya espacio e distancia de media bara de cada parte.

Yten que en el prinçipio de la peana del dicho retablo, en los quatro pilares aya quatro cuentos de la orden de bulto, que an de ser Santa Clara y Santa Ysabel y San Vernardino e San Luis.

Yten que en el banco o peana del dicho retablo y entre los santos dichos se an de ver dos tableros pequeños. En la parte derecha pintada la oración de güerto y la parte isquierda el lavatorio. Y en medio desta dicha peana a de estar el sagrario de tabla, e que las puertas e lados del dicho sagrario a de aver unas ymágenes de pinzel que sean los santos evangelistas.

Yten el retablo a de tener tres tableros principales en ancho e alto. El del primer tablero de la mano derecha sobre la peana se a de pintar la istoria de la encarnación de Christo. Y en el segundo tablero en el mesmo la dicha istoria de los reyes. Y en el terçero y último tablero deste lado el descendimiento de la Cruz. Y en el remate deste tablero sobre la moldura a de aver una medalla que tome del un pilar al otro. Y en aquella medalla pintado san Buenaventura. //

Yten del lado izquierdo por la mesma orden, en el primer tablero se a de pintar el nascimiento de Christo. Y en el segundo la Asumpçón de Nuestra Señora. Y en el terçero tablero deste lado la Resurrección de Christo. Y en la medalla sobre la moldura pintado santo Antonio.

Yten en el tablero del medio, en el primero tablero que está sobre el sagrario se a de pintar la cena del Señor. E sobre este tablero se a de labrar una caja greca en la que a de estar una ymagen de bulto de nuestro padre San Francisco con una benera encima. Y en lo alto, en el tablero postrero a de estar pintado un crucifixo grande con san Juan e nuestra Señora e la Magdalena.

Yten sobre el tablero de en medio, encima del crucifixo, sobre la tabla e friso se a de pintar un Dios Padre.

Atendido que toca a la talla a de guardar e cumplir las condiciones siguientes:

Primeramente las columnas an de ser pegadas, las que son medias columnas encima de sus tres pilares, y an de ser todas a talla dorada y estofada y grafiada de muy buenas colores e según conviene a la obra.

Yten toda esta obra a de ser de oro fino y de muy buenas y escogidas colores. Y las tablas muy bien gendidas e aparejadas, porque no se giendan ni agan gendimiento. E éstas avrán de ser de madera de castaños e las columnas e tallas an de ser de madera de pino lo mejor que se ovieren juntos. //

Yten es condición que el dicho maestre Geral(do) de Hel durante esta obra no a de tomar otra ninguna hasta la acabar como está dicho.

Yten que el llebar el retablo desde esta çibdad de Córdoba a donde se a de labrar a la dicha çibdad de Écija, donde se a de presentar, sea a costa y a de ser del dicho conbento de san Francisco. Cunpliese dicho maestro lo ponga en las carretas y de horden como se llebe a buen recabdo.

Yten que los marabedís que montare el dicho retablo de madera e pintura e dorado y estofado y colores y grafiado y toda costa a de ser pagado al dicho maestro a tasación de oficiales con que se tase cada pieza por sí o qual sea de tasar en esta çibdad de Córdoba, y que sean los dichos oficiales que lo tomen, que entienden la pintura e la talla.

Yten que el dicho maestro a de asentar el dicho retablo a su costa salvo que la madera de los andamios y lo que fuere menester para fixallo y las demás herramientas y materiales de clabos, yerro y todas la otras cosas que fuere menester para lo asentar a de ser a costa del dicho conbento. [xornales de carpinteros y oficiales a de ser a costa del dicho conbento]

Yten que el dicho maestre Geraldo a de ser obligado dentro de tres días a dar fianzas e contías para que cumplirá lo conthenido en este contracto o el tal fiador a su costa lo cumplirá. //

Yten que los dineros que se le deven al dicho maestre Geraldo por parte del dicho conbento por cuenta de la dicha probincia al señor Francisco de Heali, mayordomo del señor obispo de Córdoba, e con condición que luego se le den para comenzar la dicha obra cien ducados y los demás que cobre fuere en acabándose el anno, pagando y entregando al dicho Francisco de Heali, y acabado de tasar se le acabe pagar.

Y otorgó el dicho maestre Giraldo de Hel cunplir este contracto e lo en él conthenido e obligóse por cuenta dél so pena que el dicho señor guardián pueda coxer otros oficiales que hagan la dicha obra. E por lo que más costare e por los maravedís que oviere rescibido le puedan executar al dicho maestre Giraldo o a sus fiadores por la declaración del dicho señor guardián. Y para lo así cunplir e pagar, el dicho maestre Giraldo de Hel obligó su persona e bienes avidos e por aver. E por esta carta da su poder a qualesquier jueces de su magestad ante quien fuere presentada, e pedido execución e cumplimiento della le compelan e apremien a lo así cunplir como por cosa sobre que oviese avido sentencia difinitiva de juez conphetente aquella fuese consentida por las partes en juicio. Testigos que fueron presentes: Alejandro Romero, que conoció al dicho maestre Giraldo de Hel; y Andrés López, mayordomo; y Juan del Alba Díez, vecino de Córdoba, e hijo mozo. El dicho señor guardián y el dicho maestre Giraldo de Hel reconocieron.

Va testado o diz nen e o diz // esta e o diz tus:

Y el dicho maestre Giraldo de Hel dixo ser de hedad de veinte e dos años, que para mayor validación de este contracto juró por Dios e por Santa María e por las palabras de los Santos Evangelios e por una señal de cruz a tal como ésta (*cruz*), que hizo de su mano derecha, de haber por firme esta escriptura y de no yr contra ella ni alegar minoría en este caxo so pena de perjurio. Testigos los dichos.

Fray Juan Belalcázar (*rúbrica*) Gerreyt ver Hell (*rúbrica*)

Juan Damas,
Escribano público (*signo*)

Trasladado”.

Fecha de recepción: 20 de septiembre de 2012

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2012

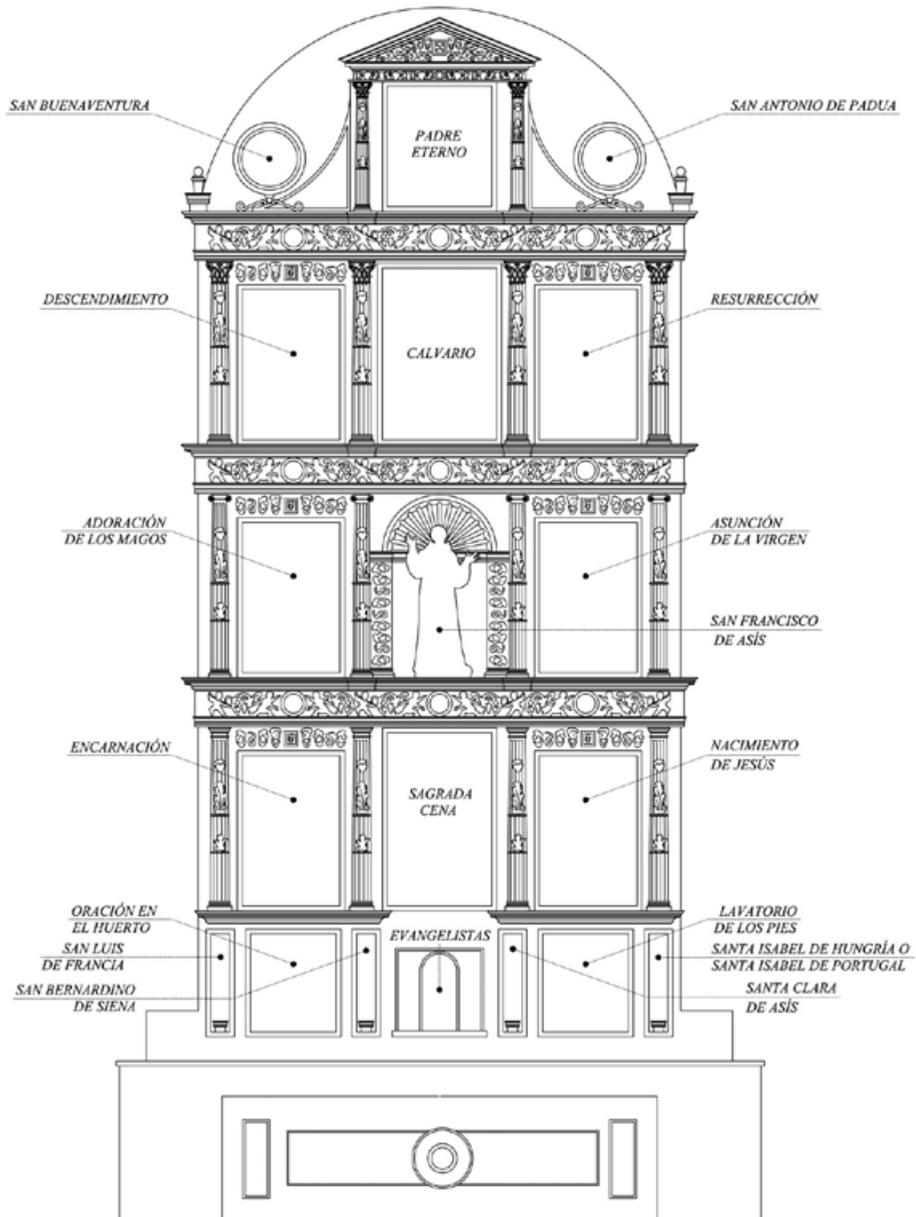


Figura 1. Giraldo de Hel. *Retablo mayor de San Francisco de Asís* (reconstrucción ideal). Convento de San Antonio de Padua, vulgo de San Francisco. Écija (Sevilla).