

**LAVIRGEN DE TRAPANA
(TRAPANI),
TITULAR DEL MONASTERIO DE
LA ENCARNACIÓN
CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN DE OSUNA**

Por
JUAN LUIS RAVÉ PRIETO

En el convento de la Encarnación de Trápana, que es el título completo de esta conocida fundación, existen dos imágenes de la misma advocación, una en alabastro que corresponde a una imagen traída desde el santuario italiano a modo de *vera efigie* y semejante a las conservadas en Marchena en San Andrés y en la Concepción y esta otra que correspondería a un encargo específico para que presidiera el altar mayor del convento, por lo que no se ajusta exactamente a las características propias de los modelos importados estudiados por Ángela Franco Mata, sino que se trata de una interpretación andaluza del modelo iconográfico italiano, realizado en madera tallada y policromada, que se puede datar en el primer tercio del siglo XVII y que recientemente hemos atribuido a Alonso de Mena.¹ Todavía en el retablo mayor se puede apreciar el gran vano expresamente diseñado para ser ocupado por esta imagen y su ráfaga de rayos curvos y rectos —que también se conserva— y que hoy ha debido ser rellenado por una gran peana que permite situar a la Comendadora en el centro de la hornacina.

El análisis estilístico de la pieza permite advertir rasgos de gran calidad y de clara raíz andaluza, junto a esquematismos compositivos y un hieratismo que probablemente se expliquen por la fidelidad a un modelo iconográfico impuesto. Así se entendería la actitud poco natural del Niño o la frontalidad todavía primitiva de la imagen. Sin embargo, el tratamiento de los paños de la Virgen entronca con lo mejor de la escultura Mariana andaluza de este momento, con referencias al taller de Montañés, Ocampo e incluso a Mesa, con cuya Virgen de la Cuevas tiene algunas coincidencias. Sin embargo las rigideces y la dureza del modelado de los rostros, que se adivina bajo algunos repintes están más cerca del modo de trabajar de Alonso de Mena.

Por otra parte, la gran calidad de la policromía del manto, concretamente en la parte posterior, pues la frontal ha sido repintada, recuerda obras de la escuela Granadina de ese mismo momento

y el abultado desarrollo de la cabellera del Niño recuerda los trabajos del padre de Pedro de Mena. Así que en conjunto la figura sintetiza el punto de encuentro entre las diferentes escuelas escultóricas andaluzas que encarna este escultor puente entre Sevilla y Granada y con una amplia producción en el ámbito cordobés, tal como estudió en su día Villar incluso atribuyéndole otra imagen de Osuna, la Virgen del Rosario. Cuyas características estilísticas e iconográficas la vinculan con esta exquisita pieza, y vuelven a recordarnos la formación del maestro granadino en Sevilla en el taller de Andrés de Ocampo donde probablemente pudo admirar las obras marianas de este tipo de Francisco Ocampo.

La pieza mantiene todavía el porte clasicista de la escuela agudizado por el esquematismo del autor y la inspiración romana del tocado de la Virgen. Aunque la imagen se hallaba ampliamente repintada y bastante deteriorada ha sido sometida a una consolidación de la policromía y a una limpieza superficial durante el mes de Mayo para poder ser expuesta en la Exposición: La Orden de la Merced en Andalucía. 1203-1603-2003, que tuvo lugar en Marchena en los primeros días de junio.

SAN AGUSTÍN

El templo es un ejemplo de arquitectura conventual contrarreformista de finales del siglo XVI, con amplia nave central, capillas inscritas entre contrafuertes e intercomunicadas y una espaciosa nave de crucero que no sobresale de la línea general de su sencilla planta rectangular. Solamente destaca el presbiterio igualmente rectangular con pequeño camarín para la imagen titular. La airosa fábrica está edificada a base de cantería y aparejo de ladrillo. El conjunto se cubre con bóvedas encamionadas de medio cañón en las naves y presbiterio y con cúpula en el crucero y capillas.

La sencillez y funcionalidad de la planta, debe estar en relación con la normativa arquitectónica de la orden pues todavía en el tratado de Arquitectura del agustino Fray Lorenzo de San Nicolás publicado en 1639 y 1664, aparece en la lámina 33 un edificio de planta muy semejante. No debemos olvidar tampoco que el gran arquitecto agustino y su padre y maestro estuvieron en Sevilla coincidiendo con el momento inicial de nuestra construcción. Habría que investigar si estas coincidencias cronológicas pueden estar en relación con las evidentes relaciones for-

RUIZ BARRERA, T. Y RAVÉ PRIETO, J.L.: *La orden de la Merced en Andalucía. 1203-1603-2003*. Marchena, 2003, p. 48/49.

males. De la pervivencia de ese modelo y de su adscripción a la orden existen otros elocuentes ejemplos como el del convento agustino de Marchena, un edificio de finales del siglo XVII que está todavía estrechamente ligado al tratado de arquitectura del erudito fraile.

La sencillez de su estructura contrasta con la profusión y la originalidad de su decoración de yeserías en donde se pone de manifiesto el conocimiento y el interés de los maestros yeseros andaluces por los diseños de los tratadistas italianos del Renacimiento. Tanto los muros como las bóvedas del presbiterio y los brazos del crucero denotan la asimilación del lenguaje formalista de carácter abstracto del manierismo, matizado por la normativa emanada de los tratados de Serlio, Vignola y Palladio. En las embocaduras aparecen edículos con figuras de profetas, santos y ángeles que sostienen cartelas con inscripciones extraídas de las letanías. El rico repertorio formal de tipo manierista tiene antecedentes en la escuela de Fontainebleau y en el manierismo romano reformado y centroeuropeo.

Esta decoración resulta de gran interés para el análisis de la evolución de los motivos decorativos realizados en yeso o estuco en Andalucía en los comienzos del XVII y que verán culminado su desarrollo, con una personalidad propia a finales del siglo. Además viene a confirmar que en Osuna existió una escuela local de enorme interés que muestra una evolución prácticamente continua desde las yeserías platerescas de la Colegiata hasta las obras ya dieciochescas de la Capilla del Santo Entierro de la Merced.

El gusto tardomanierista de estas yeserías se puede comprobar también en las bóvedas del presbiterio y de los brazos del crucero en donde predomina el trazado firme de la geometría serliana. Sin embargo la bóveda central del crucero muestra unas formas donde las cartelas simulando cueros recortados y la hojarasca exuberante nos remiten a una cronología posterior en sintonía con lo que en Sevilla se realiza a mediados del XVII.

Otra de las sorpresas que guarda este templo es la colección de pintura mural, apenas conocida a través de los fragmentos que se han recuperado en los últimos años y que nos hablan de la necesidad de seguir trabajando científicamente en su restauración e investigación.

El conjunto de pinturas de la capilla de la Vera Cruz pone en evidencia la calidad excepcional que la poco conocida pintura mural sevillana tuvo a finales del XVI y comienzos del XVII. En los últimos años y gracias a los fragmentos recuperados en San Clemente, Santa Inés de Sevilla o San Isidoro del Campo, empezamos a vislumbrar que existe un importante capítulo de la pin-

tura sevillana por estudiar, el de la pintura decorativa y figurativa en soporte mural, que fue esencial en la formación de muchos artistas y que sirvió, sobre todo, de vehículo para la aceptación de formas novedosas de origen europeo en la escuela sevillana.

La bóveda dividida en cuatro edículos enmarcados con decoración de tradición manierista que cobijan a los evangelistas y a los padres de la Iglesia en las pechinas, o las agrupaciones de cabezas angélicas, vienen a poner en un listón muy alto el nivel de la pintura muralista sevillana que responde a la tendencia idealista de corte italoflamenco pero que denota algunos rasgos de naturalismo y expresividad narrativa propios de nuestra escuela.

La compleja escena de Santiago en la batalla de Clavijo y de la figura de Santa Mónica, así como los restos de decoración heráldica y los fragmentos pictóricos aparecidos tras el retablo lateral nos ponen en evidencia la calidad y variedad de registros de este anónimo pintor que solo por esta obra se podría situar al nivel del mejor Alonso Vázquez.

En la capilla de Santa Rita restan unos fragmentos de pintura mural que corresponden probablemente a la vida de un santo agustino. En un primer plano se representa la celebración de la Eucaristía y al fondo una escena de martirio. Las figuras presentan un canon de proporciones muy esbelto y la simplicidad compositiva y los motivos ornamentales a base de *candelieri* nos remiten a los pintores escorialenses del círculo de Zúcaro. El estudio de la heráldica nos podría dar la clave para determinar una cronología más precisa, que la que nos da el análisis estilístico que nos sitúa en la transición entre el siglo XVI y el XVII.



Sin duda la obra más interesante de este conjunto es el retablo mayor, uno de los escasos trabajos de Jerónimo Balbás en Sevilla antes de marchar a Méjico y producir allí, la gran explosión del Barroco-estípite. En efecto el revolucionario ensamblador y arquitecto renovó tanto allá como acá el lenguaje arquitectónico de los retablos y de toda la decoración mueble e inmueble andaluza y novo-hispana introduciendo un soporte, el «estípite» que venía a disolver la estructura racional y tectónica de la arquitectura clásica y adoptando las líneas quebradas e inclinadas para los ejes verticales de la composición.

Además al enriquecer las cornisas con la reiteración de sus líneas y la quiebra constante de sus perfiles provocaba la visión del retablo como una obra de escenografía teatral, en la que además se introducían telas, cordones y figuras, que daban un aspecto más pictórico que arquitectónico al conjunto, como si se tratase de telones o embocaduras de teatro.

Nuestro retablo presenta todos estos caracteres que serán asimilados por la escuela sevillana a partir del primer tercio del siglo, En nuestro caso lo sorprendente es su temprana cronología, 1709-12, cuando los ensambladores del entorno todavía seguían manteniendo las formas seiscentistas este retablo presenta ya una estructura de retablo hornacina o de camarín que no se generalizará hasta unas décadas después. Perdido el gran retablo del Sagrario de Sevilla, y muy transformado el de San Felipe Neri, hoy en el convento de San Antonio de Sevilla, este se presenta como uno de los ejemplos más eminentes de su capacidad creativa.

Pero como muy bien resaltó en su día Manuel Rodríguez Buzón el templo de San Agustín es también un verdadero museo de escultura policromada, en donde podemos hacer un recorrido por la evolución de esta genuina creación artística andaluza desde finales del siglo xv hasta el xviii. El Cristo de la Sangre, es una atractiva escultura característica del último gótico con gruesa corona de cuerda al modo de las que usaba Pedro Millán, que muestra un esquematismo expresionista, sobre una cruz plana de plata que resalta su carácter simbólico. Igualmente, es preciso destacar la escultura del Cristo de la Vera Cruz obra de comienzos del siglo xvi, en la que se unen la tradición expresiva del último gótico centroeuropeo y las gráciles formas del primer renacimiento andaluz.

La representación de la Virgen de la O, (de la Expectación) refleja toda la gravedad, la belleza y el clasicismo de la escultura andaluza de comienzos del siglo xvii. Igualmente participa de estos rasgos la Virgen de la Esperanza, titular del Retablo Mayor obra de Remesal y fechada

en 1636, que sigue el tipo de la Virgen de Gloria con el Niño, rodeada de una ráfaga, habitual en tantos templos de Osuna, como la primitiva titular de la Encarnación o la Virgen del Rosario que viene a centrar la devoción principal del templo. Su entronización en el gran retablo hornacina y en el cuidado camarín con pinturas y azulejos es traducción al lenguaje plástico barroco de lo que el hombre de la época entendía por el ámbito celestial y la cámara de su suprema soberana. Así pues la escultura y el retablo son más que un conjunto complementario, forman parte de un mismo artificio y responden a una misma forma de entender el mundo aunque pertenecan a diversos momentos del estilo.

El Cristo de la Caña es una pieza igualmente expresiva de las formas de piedad barroca avanzada, donde la descripción minuciosa de los efectos de la Pasión a través de los matices de la policromía y los añadidos y postizos dan una enorme verosimilitud a la imagen y se convierte en el eje de la conversión del creyente que se conmueve solo al verla.

Otras esculturas destacables son las figuras de diversos santos de la orden agustina del retablo mayor, que se adscriben al círculo de Duque Cornejo por ser el escultor habitual en los trabajos de Balbás. Igualmente se puede asignar a este maestro la bella imagen San José con el Niño que hace suya esta iconografía tan querida por los seguidores de Roldán.

Entre las pinturas de caballete destacan por su interés iconográfico más que artístico la alegoría de la Inmaculada o la escena de los Lirios y las pequeñas pinturas del camarín con escenas de la vida de la Virgen.

Un conjunto artístico que reúne lo mejor de la arquitectura contrareformista de las órdenes, un ejemplo excepcional de yeserías y de pintura mural manieristas y barrocas, un excepcional retablo de la explosión dieciochesca barroca, y una modélica colección de imaginería religiosa no podían desaparecer por la desidia y el desinterés del mal llamado progreso y se ha recuperado gracias al esfuerzo mancomunado, de un grupo de personas preocupadas, de las hermandades, y de la acción cooperativa de varias instituciones y administraciones.

Aunque ahora es el momento de disfrutar de un bien cultural recuperado, también es el de reflexionar sobre la manera poner fin al deterioro de nuestro patrimonio. Sólo la iniciativa ciudadana, exigiendo una política de tutela técnica y responsable y la cooperación entre municipios, entes privados, patronos y otras administraciones pueden afrontar la inmensa tarea de atender tanto patrimonio repartido entre nuestros pueblos y ciudades porque el patrimonio es tarea de todos.