



FUENTE DE LA PLAZA DEL DUQUE (FOTO: FERMÍN SEÑO)

Todas estas fuentes, despojadas de su función primordial como punto de abastecimiento, juegan hoy día en la ciudad un rol simbólico en las plazas y los espacios públicos en los que se hallan insertas a dos niveles: en primer lugar como ornato y realce de estos espacios de sociabilidad, reforzando el sentido de las plazas públicas, y en segundo lugar como símbolo de los modos de vida de la agrobiudad que fue Osuna, de la prosperidad y la necesidad de otros tiempos, de ahí que valoremos su importancia en el contexto patrimonial del Conjunto Histórico de Osuna.

Bibliografía

- ÁLVARIZ MUNÁRRIZ L., ANTÓN HURTADO, F. Y MARÍN CEBALLOS (Eds.) (2004): *Culturas del agua*. Editorial Godoy, Murcia.
- CANTERO MARTÍN, P. A. (1995): *Arquitectura del Agua. Fuentes Públicas de la Provincia de Sevilla*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla.
- CANTERO MARTÍN, P. A. (1997): "El uso del desuso"; en: <http://enteoria.arrakis.es/art/territorio/desuso/desuso.htm>.
- CANTERO MARTÍN, P. A. (1998): "Las Fuentes de Écija"; en *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía, La cultura del agua*. núm. 27. Fundación Machado, Sevilla, pp. 143-155.
- COLÓN, F. *Descripción y cosmografía de España por Fernando Colón*. Tomo III. Ed. Padilla Libros. Sevilla, 1988 (Edición facsímil de la Sociedad Geográfica, Madrid, 1915).
- Homenaje Nacional a D. Francisco Rodríguez Marín (El Bachiller Francisco de Osuna) con motivo del centenario de su nacimiento. Selección de algunas de sus obras*. "Las aguas potables de Osuna". Osuna, 1955, pp. 22-34.
- La ciudad recreada. Osuna en la obra de Antonio García de Córdoba*, Amigos de los Museos de Osuna, Patronato de Arte de Osuna, Osuna, 2006.
- LEDESMA GAMEZ y NOZALEDA M. (1992); "El agua en Osuna". En *Revista de Ferias*, Ayuntamiento de Osuna, Osuna.
- LEDESMA GAMEZ, F. (2003): *Las murallas de Osuna*, Fundación El Monte, Sevilla.
- LÓPEZ, T. (1989): *Diccionario geográfico de Andalucía: Sevilla*. Edición e introducción de Cristina Segura Grañó. Ed. Don Quijote, Sevilla.
- MADOZ, P. (1845): *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España. Sevilla, 1845-1850*. Edición facsímil: 1986, Valladolid.
- Osuna 1751 Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Colección Alcabala del Viento. Ed. Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria. Ediciones Tabapress, 1991.

UN EXCEPCIONAL CONJUNTO PICTÓRICO EN SAN AGUSTÍN DE OSUNA. DEDICADO A LA VIRGEN DE LA EXPECTACIÓN (1608)

Por
FERNANDO QUILES
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

EL interés de los murales que decoran la capilla de la Virgen de la Expectación o de la O, en san Agustín, reside no tanto en su calidad —que no es poca— como en el hecho de que se trata de un conjunto, de datación segura, muy bien conservado. La fecha que figura en la inscripción conmemorativa, 1608, permite ubicarlos en un momento clave en el progreso de la pintura sevillana, cuando el manierismo, pese a estar en su apogeo, anuncia la llegada de un nuevo tiempo.¹ En ese momento transitorio en el que, por otro lado, la pintura al fresco, importada de Italia apenas medio siglo antes, comenzaba a ser sustituida por el temple. Francisco Pacheco hizo responsable del triunfo de esta técnica en el medio sevillano al romanizado Luis de Vargas, atribuyendo su aclimatación a un conjunto de artífices, entre los que destacaba a Pablo de Céspedes, Mateo Pérez de Alesio, Alonso Vázquez y Antonio Mohedano.² Con intuiciones

más que con certezas, la historiografía ha dado la razón al tratadista, pese a la falta de buenos argumentos por ausencia de murales de envergadura. De ahí el interés de piezas como la que a continuación se pone en valor.



CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA EXPECTACIÓN. CÚPULA PINTADA.

Son conocidos los antecedentes históricos de la capilla de la O, pero no las razones por las que se eligió el mural como soporte de la *laudatio* mariana. Sabemos que desde 1602 era su propietario el doctor don Antonio de Liébana, catedrático de prima de cánones de la Universidad de Osuna.³ Y que

¹ Valdivieso y Serrera catalogaron los artistas de este tiempo que ellos reconocían transitorio, «advirtiéndose cómo el espíritu tardomanierista, que venía practicándose en la ciudad por pintores como Vasco Pereira, Pablo de Céspedes, Alonso Vázquez y Pacheco, fue diluyéndose ante la progresiva presencia de aspectos naturalistas». VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Historia de la pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1985, pp. 10-11.

² Pacheco admite que en Sevilla fue habitual que se tocara con temple. PACHECO, F., *El arte de la pintura*, ed. de B. Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 465-466. *Id.*: RIVERA GÓMEZ, C. A., BARRIOS SEVILLA, J. y RODRÍGUEZ GARCÍA, R., *Las decoraciones pictóricas murales en el monasterio de Santa María de la Cuevas de Sevilla*.

Análisis histórico y caracterización material, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, cap. 1º.

³ GARCÍA DE CÓRDOBA, A., *Historia de las Antigüedades y excelencias de la Ilustrísima Villa de Osuna. Y noticias de los preexcelentes Dueños*

a partir de entonces emprendió una reforma de envergadura para adecuar el recinto a sus necesidades, lo que se concretaría en la construcción del retablo y la realización de las pinturas.⁴ Pero no son claras con respecto a la dedicación a la Virgen de la Expectación, que se vincula con el acto fundacional. Sin embargo, una inscripción recuerda que se trata de la capilla funeraria de doña María de Aranda y Sotomayor: «Esta capilla entierro es de Doña María de Aranda y Sotomayor y pr [...] aro en memoria de Dios Nuestro Señor y de su Santísima Madre Nuestra Señora de la Expectación, año de 1608».⁵ Según parece, doña María de Aranda, cuyas armas figuran en la capilla, era hermana del sacerdote que se ha señalado como patrono del recinto.⁶ Ella misma hizo una dotación de misas a la Virgen de la O a partir de 1631, reconociendo esa pertenencia. Sin embargo, años más tarde fue adquirida una imagen de la Virgen de la Esperanza en su nombre, para beneficio de la capilla.⁷ Esta talla, que aún se conserva en un altar cercano, se ubicó en el eje del programa iconográfico desplegado en los muros del recinto, desvelando al propio tiempo la identidad de la auténtica promotora de la empresa artística. Extremo éste confirmado por la inscripción que la nombra como única propietaria del enterramiento y también por el hecho de rendir culto en él a la Virgen de la Expectación, protectora de las parturientas.⁸ Sin embargo, habrá que esperar a que las fuentes muestren la auténtica dimensión de este acto promocional, confirmando un hecho que *per se* es llamativo: la responsabilidad de una mujer en esta tarea.⁹

En cualquier caso, quedémonos con las imágenes y lo que representan. Ellas giran en torno a la talla de la Virgen embarazada, que hoy se encuentra fuera de lugar, en la capilla de santa Mónica, y en su momento se alojó en su propio retablo, que no es ninguno de los tres que hoy se distribuyen por el recinto, posiblemente acompañada por otras esculturas que ampliarían el espectro iconográfico.

Cuatro coros de ángeles cantan a la Virgen antifonas acompañando a la lectura del salmo 117, «Laudate Dominum omnes gentes». La imagen, anclada al muro, se hace sonido y quiere ser etérea, para loa permanente a Nuestra Señora de la Expectación.

Entre las cantorías se encuentran representados los cuatro Evangelistas, por ser los primeros en divulgar la existencia de María¹⁰. Es un recurso iconográfico habitual en los espacios dedicados a la Virgen. Del mismo modo que los Doctores de la iglesia (Agustín, Jerónimo, Ambrosio y Gregorio) también han sido elegidos por sus escritos marianos, aparte del hecho

de ser Padres de la primera iglesia cristiana. En calidad de pilares de la institución tienen atribuidos los espacios triangulares de las pechinas, que soportan el cielo de la capilla.



CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA EXPECTACIÓN. DETALLE DE LA CÚPULA.

Completa el registro principal de este programa iconográfico cuatro medallones con sendas santas, alineada con las citadas efigies de los Evangelistas: Santa Lucía, Santa Clara, Santa Clara de Montefalco y Santa Inés. Mujeres ejemplares y vírgenes, pero también –tres de ellas– miembros de la comunidad agustina.

Al margen de este menú de símbolos hay que referir la existencia de otras representaciones que ocupan los muros laterales. Excepcional es la pintura de Santiago en la batalla de Clavijo, cuya existencia en el lugar se ha justificado con la pertenencia del fundador a la orden militar del santo.¹¹ Tal vez habría que buscar otra razón para explicar esta incorporación de este tema al repertorio figurativo del mural.

Son mayores las dudas relativas a la cronología y a la autoría de la obra. Tenemos la fecha de inicio, pero no la de finalización. Aun así, esta datación corresponde a la pintura de la bóveda y no necesariamente a la de los muros. Del autor material de las pinturas no podemos aseverar ni siquiera su origen, aun cuando se haya podido identificar a los participantes en el acto de promoción, tal vez sus mismos responsables intelectuales. El estado de las pinturas induce a pensar en más de una mano. La calidad del mural de Santiago parece mayor que la del que cubre la cúpula, bien que en éste apreciamos importantes repintes. La fatiga de los materiales pendientes de la bóveda es mayor que la de los que enlucen las paredes, los que inevitablemente influye en nuestra comprensión de la realidad.

¹ que ha tenido desde su fundacion, mss., fol. 132. Tomado de MORENO ORTEGA, R., *La iglesia del convento de San Agustín de Osuna*. Osuna, Amigo de los Museos de Osuna, 2006, p. 54.

⁴ El cronista, en una confusa referencia, recuerda que la capilla pertenecía desde 1602 al doctor Liébana y que «heredola un caballero de Écija que se dice d. Fer^{do} Tamariz», quien le hizo «retablo dorado y está pintada con gran primor». *Historia... de Osuna...*

⁵ Transcripción de Moreno Ortega, *La iglesia del convento*, pág. 64.

⁶ Confusa noticia que procede la misma crónica que utiliza Moreno Ortega en su análisis de la obra, p. 56.

⁷ La imagen fue contratada con el escultor sevillano Juan de Remesal el 12 de abril de 1635. De ello se ocupó el albacea testamentario de la promotora. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Nota para la historia del arte. Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, Rodríguez-Giménez, 1928, p. 164.

⁸ Así lo pone de manifiesto Mari Cruz de Carlos, en relación con la sociedad madrileña: «Una propuesta devocional femenina en el Madrid de comienzos del siglo xvii. Simón de Rojas y la Virgen de la Expectación», en CARLOS, M. C. de, CIVIL, P., PEREDA, F. y VINCENT-CASSY, C., coords., *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 83-99.

⁹ El papel de las mujeres como promotoras artísticas ha sido resaltado en diversas ocasiones, correspondiendo al ámbito sevillano los estudios de ARANDA BERNAL, A., «La participación de las mujeres en la promoción artística durante la edad moderna» (*Goya*, 301-302, 2004, pp. 229-240) y «Una Mendoza en la Sevilla del siglo xv. El patrocinio artístico de Catalina de Ribera» (*Atrio. Revista de Historia del Arte*, 10/11, 2005, pp. 5-16).

¹⁰ De todos los libros del Nuevo Testamento sólo los Evangelios y los Hechos de los Apóstoles hablan de María, aunque San Juan no la llama por su nombre.

¹¹ MORENO ORTEGA, 62.



CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA EXPECTACIÓN.
SANTIAGO EN LA BATALLA DE CLAVIJO.

Podríamos pensar en un maestro de procedencia sevillana, aunque con un gran bagaje italiano. Sin embargo, no sacamos mucho en claro al poner su estilo en relación con el de otros maestros conocidos. Ni Alonso Vázquez, que ha sido al primero con el que se ha establecido un nexo, que a la sazón se encontraba en México,¹² ni el más reputado fresquista del momento y discípulo del Céspedes, Antonio Mohedano, ni tan siquiera otros maestros de conocida filiación italiana que trabajaban entonces en Sevilla, pudieron haberse hecho cargo del trabajo. Los murales más próximos a los ursonenses, por concepto estético, composición arquitectónica y resolución plástica, son los que Blas de Ledesma firmó en la iglesia de Santa María de Andújar, que fueron costeados por el obispo de Jaén.¹³ Pero en ellos prevalece una apariencia de abigarramiento que en nuestro caso no se da. Sobre un denso tejido arquitectónico,¹⁴ se organiza un repertorio iconográfico gemelo, con las imágenes de los Evangelistas y los Doctores de la Iglesia, todo coronado por la paloma del Espíritu Santo.¹⁵

¹² RAVÉ, J. L., RAVÉ PRIETO, J. L., “La Virgen de Trapani (Trapani), titular del monasterio de la Encarnación. Convento de la Encarnación de Osuna”, *Amigos de los Museos*, 5, 2003, p. 47.

¹³ GALERA, P. A. y MAÑAS, F., “Blas de Ledesma, pintor de frescos”, *Archivo Español de Arte*, 236, 1986, pp. 401-407.

¹⁴ No en vano se ha comparado con un trabajo de marquetería. GALERA, P. A. y MAÑAS, F., “Blas de Ledesma”, p. 402.

¹⁵ ALMANSA MORENO, J. M., *Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2008, pp. 195-198. Agradezco al autor del libro, compañero y amigo, su orientación al respecto.



IGLESIA DE SANTA MARÍA LA MAYOR DE ANDÚJAR. CÚPULA PINTADA.
BLAS DE LEDESMA.

En todo caso, parece que existió un patrón compositivo que circuló entre las iglesias agustinas, como se desprende del hecho de que más de un siglo después, se reproduzca un esquema parecido en el convento de Jesús, María y José (“de las monjas de arriba”) de Medina Sidonia (Cádiz).



IGLESIA DE JESÚS, MARÍA Y JOSÉ. MEDINA SIDONIA. CÚPULA PINTADA.

Si en un futuro logramos identificar al autor de los murales, encuadrándolo en su ambiente, contribuiremos de una manera decisiva al conocimiento de la pintura sevillana en un periodo de singular importancia. Esperamos que la fortuna nos sonría.

