

## NOTAS SOBRE LA ICONOGRAFÍA INMACULISTA EN LA PINTURA DE OSUNA

Por  
MANUEL PÉREZ LOZANO  
Universidad de Córdoba

DE un modo general para el caso español, fue Susan Stratton<sup>1</sup> quien analizó el peso de la monarquía y de la alta nobleza en la difusión social de la devoción inmaculista que, en su complejo enunciado teológico, sólo podía calar en el pueblo por la representación figurativa de potentes iconos. De todos es conocida la particular devoción que, bastante prematuramente, los condes de Ureña y luego duques de Osuna, manifestaron por la Concepción Inmaculada de la Virgen María. Este motivo hace bien comprensible que la iconografía inmaculista esté desde los más tempranos momentos de su difusión hispana presente en la sede de sus estados.

No vamos a desarrollar aquí el tema de la devoción inmaculista de la Casa de Osuna, recientemente estudiado en la obra de Moreno de Soto;<sup>2</sup> simplemente, atendiendo a la amable e insistente invitación de D. José María Rodríguez-Buzón, vamos a presentar algunas notas atinentes a ciertas curiosidades o particularidades iconográficas en la pintura de los siglos XVI y XVII todavía presente en la ciudad. Son observaciones puntuales sobre tres pinturas que se hallan en otros importantes edificios monumentales ursaonenses.

En el convento de la Victoria de la orden de franciscanos mínimos, seguidores de San Francisco de Paula, resulta llamativa la representación de la Concepción Inmaculada en una de sus más primitivas versiones pictóricas, como *Tota Pulchra*, que se venera en la capilla del Nazareno y que está siendo restaurada en la actualidad por los Amigos de los Museos de Osuna.<sup>3</sup> Por su iconografía esta obra podría fecharse en los años centrales del siglo XVI, aunque por los abundantes repintes no podríamos precisar mucho más, y menos aún ahondar en su posible autoría. Los pocos datos textuales que el cuadro nos suministra informan que era imagen de devoción antigua en dicho convento de la Victoria por lo que un anónimo devoto la restauró; quizá ahora nos parezca de escaso rigor los repintes a que fue sometida, como era propio de la época, pero la intención clara era la de recuperar un cuadro de devoción. Hay dos cartelas en la pintura que dan cuenta de ello. A la izquierda se lee: «ES TRADICIÓN QUE ESTE RETABLO FUE DEL CONBENTO ANTIGUO DE LA VICTORIA Y UN ANTIGUO DEBOTO DE ESTE SANTO CONBENTO LE A QUERIDO RENOBAR GUARDANDO SU MISMA FORMA PARA MÁS DEBOCIÓN». La cartela del lado contrario se expresa así: «Ce Trasladó y se Doró Este Retablo El Año de 1798» (Fig. 1).

Como es sabido, la iconografía inmaculista de la *Tota Pulchra* hace referencia a un versículo del *Cantar de los Cantares*: «TOTA PVLCHRA ES AMICA MEA / ET MACVLA NON EST IN TE» (*Cant.* 4, 7) dirigido a la amada, y por ella se representa a la Virgen en humilde actitud rodeada de símbolos alegóricos procedentes también del cántico salomónico o del *Apocalipsis* de San Juan. Es la primera forma directa de representar a la Virgen María conceptuando su concepción inmaculada por la referencia a los atributos. Estos, por

extraños, son acompañados en las primeras representaciones del tema con filacterias que recogen los fragmentos bíblicos de los textos ya indicados. Dicha iconografía tiene su origen en los años finales del siglo XV, situando Reau las primeras figuraciones en la francesa catedral de Cahors (1484), aunque el tema proliferará por la Europa Central con la impresión de estampas a comienzos del siglo XVI.<sup>4</sup>



FIG. 1.- INMACULADA TOTA PULCHRA, HACIA 1560,  
IGLESIA DE LA VICTORIA, OSUNA.

Por lo que hasta ahora sabemos, la representación más antigua de este tema en Andalucía se debió a las estampas que Jacobo y Juan Cromberger, miembros de un linaje de impresores procedentes del norte de Alemania, empezaron a utilizar en algunas publicaciones de su imprenta sevillana desde 1530. En esa fecha se publica por primera vez una estampa en la portada de la *Segunda parte del Vita Christi Cartuxano*,<sup>5</sup> un libro de comentarios sobre la vida de Cristo, cuyo verdadero autor era Ludolfo de Sajonia, pero que por expreso deseo de Isabel la Católica, había sido traducida al castellano por el Franciscano Ambrosio Montesinos, en los primeros años del siglo XVI.

Aparecieron posteriormente otras estampas similares, todas ellas entalladuras de trazado simple, destacando la presencia de la Señora rodeada de atributos con sus correspondientes filacterias que daban cuenta del texto bíblico del que provenía cada motivo, y que desde la patrística habían sido tomados como metáforas alusivas a la gracia de la concepción sin pecado original que a la Virgen se le venía otorgando desde los primeros tiempos del cristianismo, tema éste que desde el siglo XIII era objeto de controversia entre los teólogos más reputados, especialmente entre dominicos, contrarios a su definición dogmática, y franciscanos, a favor. Lógicamente a partir de la circulación de estampas en libros y pliegos de cordel, algunas representaciones se pasaron a tabla o lienzo, pero dada la polémica, no fue grande su demanda.

<sup>1</sup> Suzanne Stratton, "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de arte e iconografía*, 2, 1988, pp. 3-128.

<sup>2</sup> Pedro Jaime Moreno de Soto, *Dogma, poder e ideología. La Casa de Osuna y la devoción a la Inmaculada Concepción*, Amigos de los Museos de Osuna, Osuna 2006.

<sup>3</sup> El Inventario artístico de Sevilla y su Provincia, la considera «fechable en el último tercio del siglo XVI y repintada en el siglo XVIII» (t. I, Ministerio de Cultura, Madrid 1982, p. 444). Por sus características iconográficas habría que situarla entre 1550 y 1565, a lo sumo.

<sup>4</sup> Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1996, pp. 81-90.

<sup>5</sup> Sobre la familia Cromberger véase: Joaquín Hazañas y la Rúa, *La imprenta en Sevilla*, Sevilla 1949. Clive Griffin, *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*, Clarendon Press, Oxford 1988.



FIG. 2.- TOTA PULCHRA, PORTADA DE LA 2ª PARTE DE LA VITA CHRISTI CARTUXANO, SEVILLA 1530.

Son hoy muy pocas las pinturas existentes en Andalucía que representen este tema iconográfico, muchas desaparecidas quizá porque podían resultar arcaizantes en su representación para los gustos clasicistas que, avanzando el siglo XVI, se iban imponiendo en la corte imperial y en sus satélites, las camarillas de los estados nobiliarios. A mediados del siglo XVII se fue imponiendo una nueva estética para representar a la Inmaculada, quedando obsoleta la iconografía de la *Tota Pulchra*. De hecho, la inscripción del cuadro del exconvento de la Victoria, no hace otra cosa que relatarnos su rescate, dando a entender que la imagen había dejado de usarse en dicho convento y, de no ser por devoción de un particular, se habría perdido.

A finales del siglo XVIII esta representación estaría totalmente fuera de estilo, pero los historiadores del arte deberían aprender, con ejemplos como este, que no son las cuestiones de estilo las que explican el devenir de las obras y su valoración estética; por encima del estilo están los gustos, y si éstos se aplican a devociones religiosas, suelen gustar más aquellas obras que por arcaizantes, presentan cierto primitivismo que incrementa la empatía de los fieles y su valor devocional. En la obra que comentamos tenemos un caso claro de que el verdadero motor de los cambios estéticos son los gustos, y ya casi en el siglo XIX, comienzan a valorarse mucho las obras por su antigüedad; lo histórico se ha convertido en un valor e independientemente de las preferencias estilísticas, también gustan los objetos por su carácter arqueológico.

Desde el punto de vista estilístico este cuadro sería algo fuera de lugar, una obra repintada muy a finales del siglo XVIII, cuando supuestamente dominaba el estilo rococó. Pero así se olvida lo que obvia y verdaderamente le debería importar al historiador: la historia. Y es que la pervivencia de este tipo de objetos, reconocidos no sólo como objetos devocionales, sino como obras de arte, nos está demostrando que la verdadera historia funciona de otra manera, a la gente le gusta y le atraen ciertas imágenes, les gusta contemplarlas, independientemente de lo que nos haya hecho ver la poco rigurosa

historia de los estilos que se ha impuesto como modelo de la historia del arte. Este cuadro es un valioso testimonio, no sólo de la antigüedad de la devoción inmaculista en Osuna, también lo es del arraigo de ésta, y cómo un particular, un desconocido feligrés, a sus expensas y por la devoción existente en la ciudad — así se deduce de los textos del cuadro — recupera la imagen y la hace volver al convento de donde quizá los propios frailes la habían desahuciado.



FIG. 3.- DETALLE DEL ROSTRO, INMACULADA TOTA PULCHRA, IGLESIA DE LA VICTORIA, OSUNA.



FIG. 4.- DETALLE DE LA CARTELA, INMACULADA TOTA PULCHRA, IGLESIA DE LA VICTORIA, OSUNA.

Sea como fuere, lo cierto es que Osuna cuenta entre su rico patrimonio con este interesantísimo cuadro de mediados del siglo XVI que, esperamos, con la restauración a que está siendo sometido, le permita vivir unos siglos más entre nosotros y, quien sabe, progresando nuestros conocimientos, poder un día adjudicarle autor y una fecha más precisa.



FIG. 5.- DETALLE DE ATRIBUTOS, INMACULADA TOTA PULCHRA, IGLESIA DE LA VICTORIA, OSUNA.

Siguiendo con estas notas, dirigiremos la atención sobre otro cuadro de fecha posterior que ahora está en las dependencias, también recientemente restauradas, del Museo de la Colegiata. Es una obra anónima que fácilmente podría pasar desapercibida pero que, como espero mostrar, tiene un gran interés iconográfico. Puede fecharse en la década de los cuarenta del siglo XVII y representa una Inmaculada Concepción de mediocre calidad en la que han desaparecido los atributos porque la representación concepcionista se ha hecho popular y se ha personificado la iconografía en la figura de la Virgen. Fue precisamente por aquellos años (1644) cuando se introdujo la fiesta de la Inmaculada Concepción como fiesta de precepto. Ahora ya el tema es reconocido, y no es ya un complejo concepto teológico difícil de representar; es ahora un trasunto devocional en el que popularizado el tema, y entendido por la gente como un privilegio virginal, comienza a confundirse la representación de la concepción inmaculada con la ascensión celestial, ahora rodeada de nubes y sólo conservando la luna —llena y con facciones de cabeza humana— a sus pies.

Sin duda, la base para esta representación es una estampa, pues hace años tuvimos ocasión de atribuir una obra de composición muy semejante al pintor jiennense Cristóbal Vela Cobos quien realizó en Córdoba la mayor parte de su producción. Dicha Inmaculada se encuentra en el Hospital de Jesús Nazareno de la ciudad califal y fue pintada hacia 1645; en todo caso, años antes de 1651, fecha en que falleció el pintor Vela.

Observando las fotografías de ambos cuadros, es tan obvio el parecido que huelga insistir en él. También es obvio que son pintores diferentes y que lo que tienen en común es la estampa en que se han inspirado. No hemos hallado el grabado que sirve de fuente a ambas obras, pero sí que la misma estampa fue utilizada por Bartolomé Esteban Murillo, haciendo gala de su gran calidad de pintor, para componer su célebre Inmaculada Colosal, que hoy puede admirarse en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente del convento de San Francisco de la capital andaluza. Angulo Iñiguez, el gran experto en el pintor sevillano, la considera pintada entre 1650 y 1652.

Pero vistas las coincidencias, cabría rectificar la opinión de Angulo respecto a la originalidad de la composición mu-



FIG. 6.- INMACULADAS: MUSEO DE LA COLEGIATA, OSUNA. CRISTÓBAL VELA COBO, HOSPITAL DE JESÚS NAZARENO, CÓRDOBA. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, MUSEO DE BELLAS ARTES, SEVILLA.

rillesca, pues éste apreciaba que el cuadro del Museo había sido una creación originalísima que marcaría la pauta de las futuras immaculadas ya sin atributos, no sólo de otras que posteriormente saldrían de manos del propio Murillo, sino de muchas de las confeccionadas años más tarde por su pléyade de epígonos. El gran pintor sevillano supo utilizar el modelo compositivo con gran habilidad, recurriendo a un retrato femenino para el rostro de la Virgen y dotando a la pintura de una expresión natural y de verismo, mientras que las otras dos telas, por supuesto de inferior calidad, se aproximan más a la estampa, evidenciando la de Cristóbal Vela la procedencia flamenca de dicha composición, por el modo de tratar la cabellera rizada.

Y el tercer y último cuadro de Osuna que deseamos comentar cuelga actualmente del muro de la epístola en el presbiterio de la iglesia de la Colegiata. Nos llamó la atención la confusión iconográfica que existía a la hora de describir lo representado. La mayoría de textos consultados consideran que este cuadro es una representación de una alegoría de la Inmaculada Concepción, otros ven el tema como el árbol de Jesé. En Osuna existen varias obras así tituladas, aunque realmente son alegorías immaculistas, pues representan a San Joaquín y Santa Ana de cuyos corazones brotan tallos de azucenas. El árbol de Jesé suele representar el “árbol genealógico” de la Virgen María, con más o menos prole, pero cuando sólo aparecen los padres de la Virgen, no es correcto hablar del árbol genealógico, y más si presentan escenas o motivos alusivos a la devoción immaculista. Así deberían entenderse la famosa tabla de Sturmio en la capilla de la cripta de la Colegiata, u otras representaciones en diversos templos.<sup>6</sup>



FIG. 7.- ANUNCIACIÓN A SANTA ANA, ATRIBUIDA A SEBASTIÁN DE LLANOS VALDÉS, 1674-1675, COLEGIATA, OSUNA.

Pero además, el cuadro al que nos referimos, ni representa el Árbol de Jesé ni a la parentela inmediata de la Virgen, es

<sup>6</sup> Sobre las representaciones de la genealogía de Cristo, véase Louis Reau, *op. cit.* pp. 135-157. Fernando Moreno Cuadro, “La Santa Parentela” *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, N° 54, 1993, pags. 5-24.

un raro tema iconográfico: se trata de la *Anunciación a Santa Ana*. Podemos ver a la derecha de la composición un ángel, con actitudes que evidencian al arcángel san Gabriel, quien está trasmitiendo un mensaje a la anciana madre de la Virgen. Dicho mensaje queda explícito en las cartelas que, tanto el anunciante como unos dinámicos angelotes sostienen. Siendo un tema extraño, el mentor o ideador de la representación, que no el pintor, se ve forzado a citar sus fuentes, indicándonos claramente que los textos proceden de San Juan Damasceno.

La Anunciación del ángel dirigiéndose a la madre de la Virgen se encuentra muy escasamente representada: Giotto lo hace en la Capilla Scrovegni de Padua en los inicios del siglo XVI, o Pedro Berruguete en el retablo de Paredes de Nava, hacia 1490. Aunque existen algunas pinturas que presentan cierta semejanza, no es lo mismo. Marcellus Coffermans, hacia 1555, representó a Santa Ana con una vara de azucenas en un retablo que está ahora en la iglesia de la Anunciación de Sevilla. El motivo de la rama de azucenas brotando del pecho de Santa Ana sobre la que aparece la Virgen María, con o sin Niño Jesús, es relativamente usado en la pintura sevillana de los siglos XVI y XVII. En cambio, la Anunciación a Santa Ana, proveniente de los apócrifos de los evangelios, tuvo muy escasa representación en España, algo más frecuente fue ver esta temática con San Joaquín, o con ambos como sucede en varias obras ursoanenses, pero ya en el siglo XVII también se hacen rarísimas. El Concilio de Trento había dejado sin efecto ciertos relatos apócrifos, y si se buscaba alegorizar sobre la devoción immaculista, como hemos visto, la iconografía derivada de la mujer apocalíptica ya estaba consagrada desde mediados del siglo XVII. ¿Qué sentido podía tener una representación así, infrecuente y contraria a las disposiciones conciliares?



FIG. 8.- PEDRO BERRUGUETE, ANUNCIACIÓN A SANTA ANA, HACIA 1490, PARROQUIA DE PAREDES DE NAVA (PALENCIA).

Aunque el cuadro de la Colegiata ha sido fechado hacia 1630, por los argumentos que citaremos a continuación, pensamos que es más correcto considerar que haya sido pintado en torno a 1674-75. Y por las características de esta pintura, su colorido, forma de iluminar los rostros, el dinamismo de las figuras angelicales, y pese a ciertos repintes poco correc-

tos, también creemos que puede situarse en la órbita de Don Sebastián de Llanos Valdés, pintor sevillano nacido hacia 1605 y muerto en 1677.<sup>7</sup> Este artista que llegó a presidir la Academia sevillana, tiene su mejor producción en la década de los sesenta, bajando su calidad en los setenta del siglo XVII.<sup>8</sup>

Obviamente quien ideó esta composición sabía que plantearía dudas; por eso incluyó unos textos legitimadores. En ellos está la clave que nos permitirá comprender el por qué de esta representación. Parece ser que la lectura de las cartelas, si seguimos un orden textual, estarían ordenadas según las direcciones que nuestra vista seguiría al observar la composición pictórica. Así el texto se inicia en la cartela que porta San Gabriel, se continúa en la que lleva el ángel de la parte superior izquierda y concluye con una alusión al libro del Génesis que porta el ángel de la esquina superior derecha.

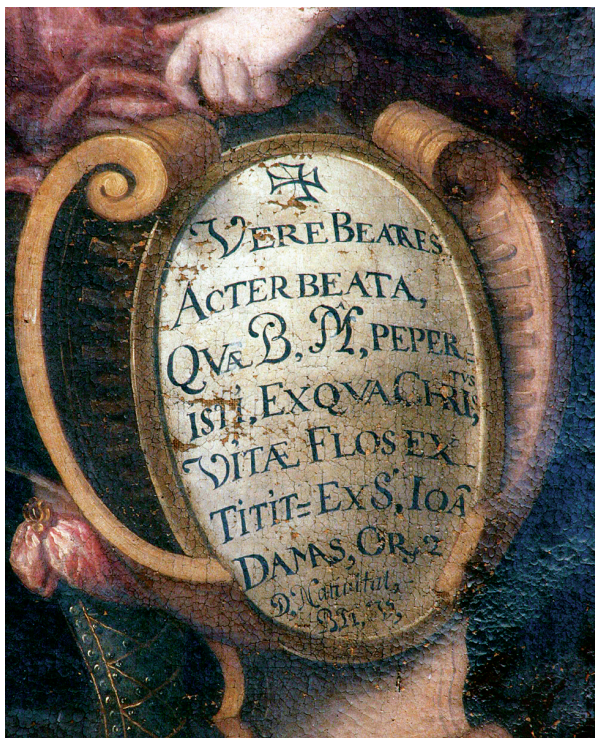


FIG. 9.- DETALLE DE LA CARTELA, ANUNCIACIÓN A SANTA ANA, COLEGIATA, OSUNA.

La cartela que sostiene el arcángel reza: «VERE BEATA ES AC TER BEATA, QUAE B. M. PEPPERISTI. EX QUA CHRISTUS VITAE FLOS EXTITIT = EX S. IOAN[NES] DAMAS, OR 2, *De Nativitat[is] B. M. V.*» Como se anota correctamente en el final de la inscripción, el texto corresponde a la Oración Segunda, Sobre la Natividad de la Bienaventurada María Virgen, obra de San Juan Damasceno, aunque es un texto sincopado pues al completo sería: «Vere beata es, ac ter beata, quae beatudinen donatam a Deo infantem, hoc est Mariam, nomine quoque ipso magnopere venerandam, peperisti, ex qua Christus, vitae flos extitit». La segunda cartela continúa con otro fragmento, que como indica al

<sup>7</sup> Pueden establecerse paralelismos muy próximos entre el *San Juan Evangelista* de la Fundación Medinaceli y el arcángel Gabriel que el cuadro nos muestra. También guarda relación el colorido y los ángeles del cuadro de una *Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco*, de la Catedral de Sevilla, aunque con una pincelada menos suelta en éste.

<sup>8</sup> Sobre Sebastián de Llanos Valdés: Enrique Valdivieso, *Pintura Barroca Sevillana*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla 2003, pp. 308-316. Fernando Ortega Postigo, "D. Sebastián de Llanos y Valdés. Testamento final inédito, apéndices y otros documentos", *Atrio: revista de historia del arte*, N.º. 2, 1990, pp. 99-106. José Fernández López, "Dos obras inéditas de Sebastián de Llanos Valdés", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, N.º. 5, 2, 1992, pp. 357-361.

final, es del mismo texto, incluso en la misma página, de Juan Damasceno: «TALEM AC TANTUM NOBIS FRUCTUM EDIDIT EX QUO DULCIS IESUS PRODIIT. IDEM DAMAS IBIDEMW».<sup>9</sup> En cambio la tercera, en la parte superior izquierda es una glosa del versículo 15, del tercer capítulo del Génesis: «CUM IPSA, IDET, B. M. V. S<sup>TA</sup> ANNAE FILIA CONTRIVIT CAPUT SERPENTIS. Gen, 3». Traducidos en este orden, aproximadamente vienen a decir: «Verdaderamente santa, y por tres veces, porque pariste a la B(ienaventurada) M(aria) de la que como flor de vida nació Cristo» / «De esta manera nos produjo tantos frutos pues de aquella brotó el Dulce Jesús» / «Y por eso, junto con la B(ienaventurada) V(irgen) M(aria), hija de Santa Ana, aplastó la cabeza de la serpiente». Así queda aclarada la iconografía del cuadro: El arcángel anuncia a Santa Ana, que de ella florecerá primero la Virgen María y después Cristo, de modo que a Santa Ana, además de ser considerada tres veces santa, puede atribuírsele también el haber colaborado en aplastar a la serpiente.

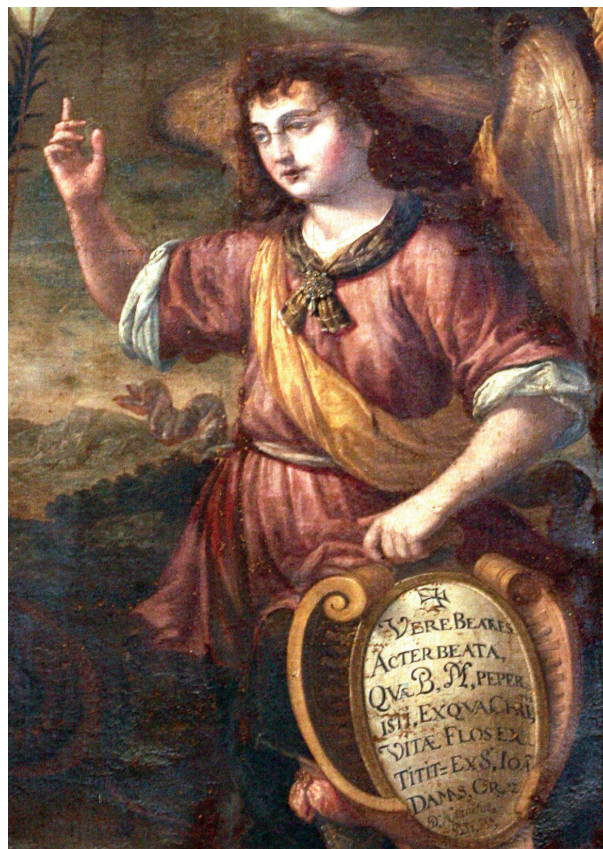


FIG. 10.- DETALLE DEL ARCÁNGEL, ANUNCIACIÓN A SANTA ANA, COLEGIATA, OSUNA.

Esta composición visual y textual, con el prurito académico añadido de citar la procedencia de los textos como si de una argumentación científica se tratara, sólo podía provenir del ambiente erudito de la Universidad de Osuna, en la que de seguro habría un teólogo que hubiera recibido el encargo de hacer una composición original dedicada a Santa Ana, pero también entroncando ésta con la Nueva Eva, de la que nacería el Salvador. Y también cabe suponer, que al hallarse esta pintura en la Colegiata, su dueño fuera, lógicamente, el Duque de Osuna.

<sup>9</sup> Para los textos de Juan Damasceno hemos consultado la siguiente edición: *Sancti Ioannis Damasceni Opera*, por Iacobum Billium, París 1577. Al coincidir los fragmentos de las dos cartelas en la misma página del libro, nos hace pensar que también fue esta la edición utilizada por el creador del programa iconográfico. Hay un ejemplar en la Biblioteca Pública de Córdoba.



FIG. 11.- DETALLE DEL ÁNGEL IZQUIERDO, ANUNCIACIÓN A SANTA ANA, COLEGIATA, OSUNA.



FIG. 12.- DETALLE DEL ÁNGEL DERECHO, ANUNCIACIÓN A SANTA ANA, COLEGIATA, OSUNA.

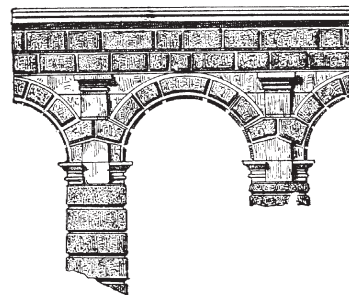
Si no hemos errado en la datación de la obra, entre 1674 y 1675, sería un encargo de Don Gaspar Téllez-Girón y Gómez de Sandoval (1625-1694), V Duque de Osuna. Su devoción immaculista estaba fuera de duda pues siendo virrey en Milán había organizado una importante celebración festiva dedicada precisamente a la Concepción Inmaculada. Era el año

1672, fecha en la que estando viudo de su primera esposa casó con Doña Ana Antonia de Benavides y Ponce de Leon, sexta marquesa de Frómista (1656-1707). Al contraer matrimonio, el duque tenía unos 48 años y Doña Ana unos 16. En 1674 regresaron a España, y por esas fechas debió pintarse en cuadro, pues por fin el V Duque de Osuna iba a tener o había tenido un heredero varón.

Consideramos, por tanto que este cuadro es un caso de lo que llamamos *iconografía onomástica*: una representación surgida por asociación del comitente o destinatario del encargo con el santo o la advocación de su nombre de pila. Bien podía haber sido un encargo del duque para su joven esposa Ana que por entonces acababa, o estaba a punto, de darle el deseado heredero para la Casa Ducal. Don Gaspar había casado primero con una prima hermana y quizá por la consanguineidad, de ese matrimonio sólo habían sobrevivido cinco hijas, falleciendo muy niños los dos primeros varones. En cambio, del matrimonio con la marquesa de Frómista nacieron dos varones que, muerto Don Gaspar, se sucederían en el ducado de Osuna, además de otras dos mujeres.

Doña Ana, que además de por su nombre común con la madre de la Virgen, tenía un papel asimilable a Santa Ana, pues también estaba llamada a ser la que garantizase la progenie de los Téllez-Girón. Estas serían las causas del rescate de una iconografía perdida desde el Concilio de Trento, y su insólita representación quedaría justificada por el recurso al principio de autoridad –nada menos que la de un Padre de la Iglesia–, pues como vemos los textos son claramente alusivos a lo representado en la pintura.

Como escribió Arthur Danto en su conocida obra *La configuración del lugar común*: no existe arte sin interpretación. Con estas breves notas sólo hemos pretendido facilitar la comprensión de tres obras de arte, hasta ahora poco consideradas, del riquísimo patrimonio de Osuna.



## EL URBANISMO DE OSUNA Y SU NECESARIA ADECUACIÓN A LA LEY DEL PATRIMONIO HISTÓRICO DE ANDALUCÍA

Por  
MARCOS QUIJADA PÉREZ  
Geógrafo

EL nuevo ordenamiento jurídico andaluz sobre conservación de patrimonio, plasmado en la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía supone un nuevo marco de actuación y adaptación para todos los municipios andaluces, lo que para el caso concreto de Osuna toma mayor relevancia desde la publicación del Decreto 386/2008, de 3 de Junio, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz la modificación de la delimitación del Bien de Interés Cultural, con la tipología de Conjunto Histórico, de la población de Osuna (Sevilla).