

UNA CUESTIÓN DE ESTÉTICA BARROCA EN OSUNA

Por

JOSÉ LUIS ROMEROS TORRES Y
PEDRO JAIME MORENO DE SOTO
Historiadores del Arte
Consejería de Cultura, Junta de Andalucía

El siglo XVIII comenzó en España con el cambio dinástico en la monarquía. La llegada de los reyes franceses y de todo su séquito, con una serie de comportamientos sociales y preferencias distintas a las de nuestro país, fue incorporando a la vida española, principalmente oficialista, aires de renovación hacia los nuevos gustos estéticos foráneos. Durante esta segunda etapa del Barroco español en Andalucía convivirán las formas tradicionales de la centuria anterior, el influjo ilustrado francés y el horizonte de la Antigüedad clásica, difundido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

En mayor o menor medida estos cambios estéticos se reflejaron en Osuna aunque, en ocasiones, manifestaron indecisiones artísticas y ciertas contradicciones formales. A diferencia de lo acontecido durante el siglo XVI, cuando la intervención de los Girones en la villa fue abrumadora con su labor de patronazgo, ahora tomaran el relevo en la renovación las élites y oligarquía local. Durante los dos siglos del Barroco, la ciudad no se paralizaría y, ante el distanciamiento de la Casa Ducal, el patronazgo artístico lo fueron asumiendo personajes pertenecientes a la nobleza baja y al estamento religioso¹.

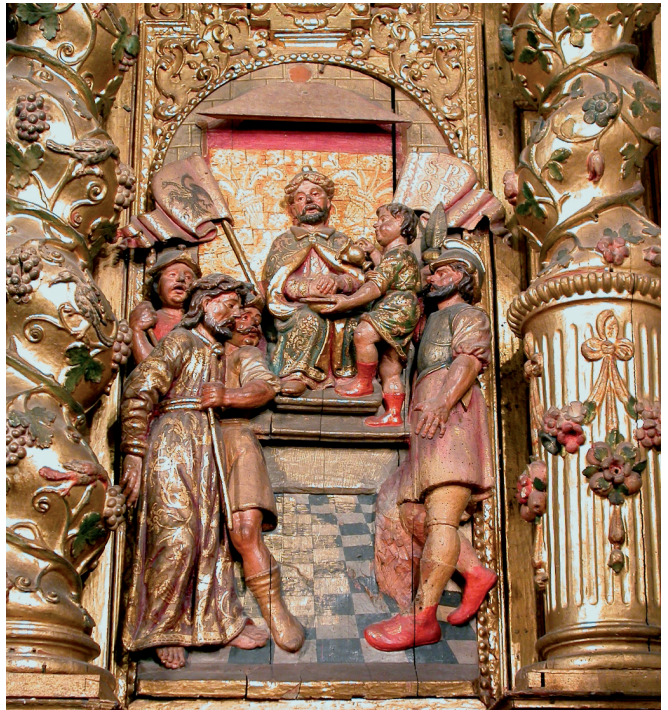
I. REFLEXIÓN SOBRE LOS CAMBIOS ESTÉTICOS EN LOS RETABLOS BARROCOS DE OSUNA EN EL SIGLO XVIII

En la Corte madrileña de finales del siglo XVII el arquitecto Pedro de Ribera comenzó a utilizar el estípite como soporte constructivo, en sustitución de la columna salomónica que había caracterizado la producción retablistica de la familia Churriguera en Castilla y de Bernardo Simón de Pineda en Sevilla. En la primera mitad del siglo XVIII todavía ambos soportes en ocasiones convivieron en un mismo espacio, incluso coincidieron con frecuencia en retablos, portadas de edificios y en la decoración de interiores, especialmente capillas y camarines. La columna salomónica alternó dos modelos: la de fuste o desarrollo de espiras lisa o con decoración de pámpanos y elementos vegetales; y la que reduce ese modelo a la mitad o a los tercios superiores dejando la parte baja de forma cilíndrica, con o sin ornamentación.

1. La pervivencia de la columna salomónica en Osuna

El arte ursaoense del siglo XVIII se inició con la contratación del retablo para la capilla de la hermandad de Jesús Nazareno, con sede en la iglesia conventual de Nuestra Señora de la Victoria, de los frailes mínimos de la Orden de San Francisco de Paula. El día 6 de enero de 1700, los cofrades concertaron la obra con el entallador Pedro García de Acuña, al que se le impuso el diseño realizado por Pedro Roldán *el Mozo*. El resultado fue una obra de gran empaque y altura que cubre el testero principal de la capilla y enmarca la popular imagen barroca de *Jesús Nazareno*.² El retablo, de proporciones muy verticales y planta recta, posee una estructura clásica de tres calles y dos cuerpos. El programa iconográfico está formado por escenas de la Pasión de Jesús talladas en relieve y por esculturas que componen el grupo del *Calva-*

rio que corona el ático. El diseñador concibió el conjunto con cuatro columnas salomónicas con capiteles compuestos, como era frecuente en la retablistica de la época, pero empleando dos modelos distintos: flanqueando la calle central colocó dos salomónicas de seis espiras decoradas con pámpanos alusivos a la Eucaristía, mientras que en los extremos usó columnas compuestas con fuste dividido verticalmente en tercios, el superior e inferior de orden corintio con fuste de estrias verticales y decoración de guirnalda en la parte baja y salomónica con tres estrias en el central. Con este último diseño el artista consiguió interrumpir el desarrollo clásico de la columna de orden corintio y crear un juego de formas que enriqueció el dinamismo del soporte y aportó mayor movimiento al conjunto.



1. PEDRO ROLDÁN "EL MOZO" Y PEDRO GARCÍA DE ACUÑA. RETABLO DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO (DETALLE), IGLESIA DE LA VICTORIA. 1700.

Desde entonces correspondería a Pedro García de Acuña el papel de difusor del orden salomónico en la villa ducal. A su producción se debe el retablo mayor de la iglesia de Consolación, que fue realizado en 1702 para el testero principal de la iglesia del convento del Calvario, y probablemente alguno de los retablos con columnas salomónicas que encontramos en otros templos de Osuna.³ El testigo en la localidad lo tomaría su discípulo, el entallador y escultor genovés Francisco María de Seba, que hasta la fecha se había tenido por ursaoense⁴.

2. Artistas italianos en Osuna desde finales del siglo XVII

La escasa valoración que ha tenido el componente barroco en la villa ducal ha impedido entre otras cosas conocer que en ella vivieron artistas italianos, algunos de forma temporal, durante el siglo XVIII. Lo que pone de relevancia la dimensión que, a lo largo de los siglos del Barroco, los Girones dieron por Europa a la localidad que ostentaba la capitalidad del Ducado. Un prestigio que, sin duda, sirvió de acicate para que vinieran algunos artistas extranjeros.

³ MORENO DE SOTO, Pedro, J. y RUIZ CECILIA, José, I., "El Monte Calvario", *Apuntes 2. Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, nº 2, Osuna, 1998, p. 165.

⁴ La presencia de genoveses fuera de las ciudades con puerto no fue habitual en Andalucía durante el Barroco, según se ha puesto de manifiesto en las publicaciones que han tratado el tema. BOCCARDO, Piero *et alii*: *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, 2004.



2. JERÓNIMO BALBÁS (ARQUITECTURA) Y PEDRO DUQUE CORNEJO (ESULTURA).
RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN AGUSTÍN. 1709-1712.

El genovés, del que hablaremos más adelante, vivió en la villa desde finales del seiscientos y durante el primer cuarto del setecientos. A mediados de siglo tenemos documentada la presencia de otro italiano trabajando entre Osuna y las poblaciones de Écija y Marchena. Según declaró el alcalde de Pruna al administrador de las obras del nuevo Palacio Real de Madrid, el escultor siciliano Manuel de la Natividad vivía en la villa ducal y estaba realizando en 1747 una obra en mármol para Marchena.⁵ Algunas décadas más tarde el escultor extranjero Juan Bautista Finacet (Finachex, Finachez), cuyo origen se duda entre italiano o francés,⁶ estuvo activo en Osuna. El 3 de octubre de 1769 se documenta su participación en el programa escultórico del retablo mayor de la Colegiata, cobrando 1.730 reales por las esculturas de San Isidoro y San Leandro⁷. También está localizado en Écija, desde donde tal vez trabajó para Osuna. Cuando el marqués de Peñaflores fue diputado del agua del Ayuntamiento ecijano durante las décadas de 1760 y 1770 promovió algunas obras de embellecimiento, en las que intervino Finacet al realizar en 1778 las esculturas de la fuente de los Delfines para el paseo de la Alameda o de San Pablo. El resto del trabajo de piedra lo realizó el cantero Francisco Blázquez, vecino de Estepa.⁸ Al año siguiente el escultor cobró del marqués 400 reales por realizar una nueva cabeza, manos y candelero a la imagen de San Pedro Mártir de la iglesia de San Pablo y Santo Domingo de Écija, cuyo retablo, con decoración chinesca, había construido entre 1760-1763 el tallista ecijano José Barragán⁹. Desde esta ciudad debió trabajar los relieves para la sillería de la iglesia de Santa María de Estepa, cuya arquitectura habían hecho años antes los tallistas González Cañero¹⁰.

A finales del siglo XVIII vivió en Osuna otro escultor italiano, natural de Roma. Se llamaba José Soret y, según aparece en la matrícula de extranjeros de 1791, estaba especializado

en el ejercicio de la escultura en cera. En aquella fecha llevaba dos años residiendo en la villa con domicilio en el número 4 de la calle San Francisco¹¹. Tal vez sea el autor de algunas de las esculturas realizadas en cera que se conservan en el monasterio de la Encarnación de Osuna y en otros pueblos de la zona.

3. La personalidad artística del genovés Francisco María de Seba

En los últimos años los conocimientos sobre la actividad constructiva de retablos barrocos en Osuna se deben a las investigaciones en los archivos osunenses de la historiadora Rosario Moreno. Una importante labor que complementa la realizada anteriormente por Manuel Rodríguez-Buzón sobre la Colegiata y otros estudiosos que han aportado noticias parciales sobre el mundo del retablo en la localidad. La personalidad del tallista y escultor Francisco María de Seba ha sido recuperada del olvido por Rosario Moreno, que en dos artículos ha dado a conocer algunas obras del artista, tal vez los principales retablos que construyó.¹²



3. FRANCISCO MARÍA DE SEBA. RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE LA MERCED (DETALLE), ACTUALMENTE EN LA CAPILLA DE LOS MARINEROS, SEVILLA. 1716-1717 (DORADO EN 1736).



4. FRANCISCO MARÍA DE SEBA. RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE LA CONCEPCIÓN (DETALLE). 1717-1719.

3.1. La cuestión de su apellido y procedencia

En el primer artículo la historiadora, tras informar sobre la variedad de grafía con la que aparece el apellido del artista,

⁵ ROMERO TORRES, José Luis: "El escultor Fernando Ortiz, Osuna y las canteras barrocas", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 11, diciembre, 2009, p. 75.

⁶ MARTÍN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana: *Écija y el Marquesado de Peñaflores, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres*, Écija, Ayuntamiento-Fundación Marqueses Peñaflores, 2000, p. 144. Aunque las autoras presuponían que era francés, nuestra amiga Marina Martín ha encontrado una documentación posterior a la edición de este libro que confirma su nacionalidad italiana.

⁷ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel: "Riesgos y venturas del retablo mayor de la Colegiata de Osuna", *Archivo Hispalense*, nº 190, Sevilla, 1979, pp. 10 y 23.

⁸ MARTÍN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana: *Écija y el Marquesado de Peñaflores...*, p. 144, nota 92.

⁹ MARTÍN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana: *Écija y el Marquesado de Peñaflores...*, p. 62.

¹⁰ ROMERO TORRES, José Luis: "Escultores foráneos y escultura importada en la Andalucía Barroca", *Actas de las Jornadas de Patrimonio Histórico*, Estepa (en prensa).

¹¹ Archivo Municipal de Osuna (A.M.O.). Real Orden e Informaz.^{on} Matrícula de Extranjeros practicada en esta Villa p.^r real Justt.^a, 1791, f. 18v.

¹² MORENO ORTEGA, Rosario: "Francisco María de Ceiba, maestro retablista de Osuna", *Semana Santa en Osuna*, abril, Osuna, 1998; ampliado en "Francisco María de Ceiba, maestro retablista de Osuna", *Actas I Congreso Internacional sobre Patrimonio, desarrollo rural y Turismo en el siglo XXI*, Sevilla, 2004.

se decanta por “Ceiba”, al igual que más tarde hizo Francisco Herrera¹³. Por su parte, Villa Nogales y Mira Caballos transcribieron “Seyba”, según firma el artista en 1722 cuando residía en Morón de la Frontera con motivo de la ejecución del retablo de la capilla Sacramental de la parroquia de San Miguel.¹⁴ Nosotros hemos elegido “Seba”, tal y como firma en 1697 su expediente matrimonial en Osuna.¹⁵

Aunque su actividad artística localizada en villa ducal ha llevado a creer en su naturaleza ursoaonense, este artista era genovés, como declaró en el referido expediente. Por este documento inédito completamos parte de su vida. Nació en la ciudad italiana de Génova en 1676. Era hijo de Lorenzo de Çeba y Antonia de Çeba y llegaron a Osuna hacia 1688, cuando Francisco María tenía 12 años.¹⁶ Según manifestaba el declarante, que firma como “Fran.^{co} Maria de Seba”, se vino “de dha ciud. de Genoba para esta uilla donde a estado uiuiendo y asistiendo hasta de presente sin auer hecho ausiensa notable”. Contrajo nupcias con la ursoaonense Francisca Dionisia de Oliva, hija de Luis Cristóbal y Agustina Jiménez. El artista, que tenía por entonces veintiún años, presentó dos testigos vecinos de Osuna que le habían conocido en Génova.

El primero fue Pedro García de Acuña, que tenía treinta años y vivía en la calle Compañía. Declaraba haber conocido al contrayente en la ciudad italiana cuando tenía doce o trece años, justo cuando se vino a Osuna. Los datos aportados por García de Acuña, que firma como “Pedro García de acuña”, son de gran interés para la historia del retablo ursoaonense ya que, además de conocerse su estancia en la ciudad italiana y declararse “Maestro entallador”, aporta la noticia de su traslado a Osuna poco días después. Este documento confirma la antigua relación que existió entre ambos, lo que nos hace pensar que Seba aprendió en el taller de Acuña. Como veremos a continuación, ambos trabajarían juntos en el retablo mayor de la Colegiata a partir de 1704. No obstante, en la obra de Francisco María de Seba apreciamos también la asimilación de la impronta artística del arquitecto-ensamblador Jerónimo Balbás, natural de Zamora y activo en Sevilla, y del escultor sevillano Pedro Duque Cornejo.

El segundo testigo que confirma la soltería de Francisco María fue un personaje de nacionalidad flamenca que dijo llamarse Joseph *el Simple* y no sabía firmar. Aunque no especifica su profesión, al final de la declaración manifestaba «ser de un mismo oficio traabajando siempre juntos». Tal vez fuera carpintero pues estaba residiendo en la calle El Carmen “en casa de José de Mesa, Maestro carpintero”. Este flamenco se vino de Génova un año después que Seba y García de Acuña.

4. El estípite madrileño y la influencia de Jerónimo Balbás en Osuna

Este nuevo elemento de sustentación estaba formado básicamente por una pirámide truncada invertida, que evolucionó en combinación con otras formas geométricas y molduras hacia un soporte complejo de perfiles mixtilíneos. El movimiento que aportaba la columna salomónica dio paso a un efecto de movimiento inestable, hasta el punto de perder en ocasiones su función sustentante para convertirse en simple elemento decorativo. La estructura del retablo mantuvo la división de calles y cuerpos, aunque el estípite y la decoración fueron ocultándola progresivamente. La planta adquirió ma-

yor movimiento y todo el conjunto se extendió por el presbiterio, invadiendo incluso parte de la bóveda o cúpula del crucero. El número de esculturas, sustentadas sobre ménsulas o repisas, se redujo y, en algunos casos, quedaron inmersas en un mundo de formas mixtilíneas y de exuberante decoración. Esta se enriqueció con la incorporación de formas vegetales, cortinajes que reforzaban el carácter teatral, ángeles volando por toda la superficie y con el uso de una policromía de diversos colores (azules, verdes y rojos) y del dorado.

Dos arquitectos procedentes de Madrid introdujeron el estípite en Andalucía: Felipe de Unzurúnzaga, que lo utilizó por primera vez como elemento de sustentación en el baldaquino de la Virgen de la Victoria en Málaga (1699), y Jerónimo de Balbás, que lo usó de forma monumental en el retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Sevilla (1704). Una obra esta última que influyó de manera fundamental en el desarrollo posterior del retablo en Andalucía. Años después, Balbás se trasladó a México, en donde difundió este tipo de soporte y de retablo. Entre los artistas que compusieron retablos siguiendo el modelo destacan Francisco Hurtado Izquierdo, Pedro Duque Cornejo y Antonio Primo.



5. PEDRO GARCÍA DE ACUÑA (1704-1713), FRANCISCO MARÍA DE SEBA (1704-1723), ANTONIO PALOMO (ATRIBUCIÓN DISEÑO ÁTICO) Y JUAN GUERRA (1761-1770). RETABLO MAYOR DE LA COLEGIATA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN (DETALLE COLUMNA Y ESTÍPITE).

El patrimonio artístico de Osuna tiene el privilegio de poseer una de las primeras obras del introductor del estípite en Andalucía y América. Los agustinos encargaron en 1709 el retablo mayor de su iglesia al arquitecto Jerónimo Balbás, que tres años después otorgaba carta de pago de 4.000 reales, a cuenta del precio final.¹⁷ La documentación aportada por la

¹³ HERRERA GARCÍA, Francisco: “Iglesia Conventual de la Concepción. 370. Retablo Mayor”, en HALCÓN, Fátima et alii: *El Retablo Barroco Sevillano*, Sevilla, 2000, p. 475.

¹⁴ VILLA NOGALES, Fernando de la y MIRA CABALLOS, Esteban: *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*, Sevilla, 1993, pp. 126-127.

¹⁵ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A.G.A.S.). Sección Justicia. Serie Cuentas de Fábrica. Leg. 08163, expte. 179. *Expediente matrimonial de Francisco María de Ceba y Francisca Dionisia de Oliva*, fecha 17 de junio de 1697.

¹⁶ Curiosamente en 1687 se embarcó en Sevilla con destino a América un fraile capuchino llamado José de Ceba que iba junto a otros religiosos bajo la dirección de Fray Félix de Artasona. Archivo General de Indias: PASAJEROS, L. 13, E. 2530.

¹⁷ GÓMEZ PIÑOL, Emilio: “Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México”, *Temas de estética y arte*, II, Sevilla, 1988, p. 112. CARO QUESADA, M^a Salud: *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz. Noticias de Escultura (1700-1720)*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1992, pp. 21-22.

historiadora Salud Caro, un pago parcial que documenta el retablo, se ha completado con la publicación del contrato que ha transcrito Rosario Moreno.¹⁸ Aunque en la documentación sólo aparece registrado el arquitecto Jerónimo Balbás como artista principal y autor del diseño, debió trabajar también el escultor Pedro Duque Cornejo. El arquitecto firmó una obligación en Sevilla en 1709, cuyo documento está perdido, y el 7 de enero del año siguiente otro en Osuna, en el que aparece Francisco María de Seba como testigo¹⁹. Esto demuestra que no sólo existió la influencia artística de una obra que sirvió de fuente de inspiración a los ensambladores, tallistas y escultores activos establecidos en la villa, sino que se produjo también cierta relación de amistad. Tal vez este dato ponga de manifiesto una realidad que nos oculta la documentación, la de una posible colaboración de Seba con el gran maestro en el retablo de los agustinos, posiblemente en los trabajos de instalación.

5. Una aportación estética frustrada de Francisco María de Seba: la incorporación temprana de la columna de fuste liso

Hasta la fecha la primera obra conocida de Francisco María de Seba es el retablo mayor de la Colegiata de Osuna, que inicia con su maestro Pedro García de Acuña en 1704. Aunque el proceso constructivo lo desarrollamos más adelante, nos interesa señalar que su construcción fue muy lenta y dificultosa como consecuencia de los problemas económicos de la institución. Junto a los estípites que flanquean la calle central, como soporte se utilizaron también cuatro grandes columnas de orden compuesto con fuste liso, sin las habituales estrías verticales, con decoración aplicada de elementos vegetales y óvalos para relieves que quedaron sin colocar. Un modelo similar lo incluye posteriormente Fray Matías de Irala en su *Método sucinto y compendioso de cinco simetrías apropiadas a las cinco órdenes de arquitectura adornada con otras reglas útiles* (Madrid, 1730). El soporte más lógico en aquella época en el reino de Sevilla era la columna salomónica con espiras o combinada con tercios de fustes estriados, como habían hecho García de Acuña y Pedro Roldán *el Mozo* en el retablo del Nazareno. El otro soporte utilizado durante la primera mitad del siglo XVIII fue el estípite, que no lo había utilizado aún el arquitecto Jerónimo Balbás, pues su obra en Sevilla comenzó un año después de la contratación del retablo de Osuna.



6. PEDRO GARCÍA DE ACUÑA (1704-1713), FRANCISCO MARÍA DE SEBA (1704-1723), ANTONIO PALOMO (ATRIBUCIÓN DISEÑO ÁTICO) Y JUAN GUERRA (1761-1770). RETABLO MAYOR DE LA COLEGIATA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN (DETALLE ÁTICO).

Los historiadores que han estudiado el retablo, ante la extrañeza del uso de este tipo de soportes en fechas iniciales del

¹⁸ MORENO ORTEGA, Rosario: "El retablo del Cristo de la Pax", *Apuntes 2. Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, n.º 5, Osuna, 2007, p. 116.

¹⁹ CUEVAS SARRIA, Beatriz y MORENO ORTEGA, Rosario: *La Iglesia del Convento de San Agustín de Osuna*, Osuna, 2006, pp. 122 y 224.

siglo XVIII, llegaron a considerarlos un elemento estructural tardío cuya presencia era síntoma del arcaísmo del artista. Su prematura utilización hizo que Álvaro Recio llegara a pensar que pudo ser el resultado de la intervención de Juan Guerra (1762-1764), lo que veremos que no fue así.²⁰ Incluso pensamos en la posibilidad de que fuera una incorporación de comienzos del siglo XIX, para adaptarlo a los nuevos gustos clasicistas, como se ha podido verificar en otros retablos.

Después del análisis formal de los soportes y de la decoración del conjunto, consideramos que el diseño que se comienza a materializar en 1704 contemplaba las cuatro monumentales columnas. Por otra parte, la combinación de estípites y columnas de orden compuesto con fuste liso decorado con elementos aplicados la volvería a utilizar Seba en los retablos mayores de la Concepción y de la Merced. En esta ocasión la introdujo en menor escala e impronta, ya que fueron situados en un lugar más discreto y secundario, cerca o dentro de la embocadura de los camarines, para dejar el gran formato para los estípites. Un cambio que pudo deberse quizá a la total preeminencia de la que gozaba el estípite por entonces y al impacto que pudieron causar unas columnas lisas en orden gigante en el contexto de un retablo con una decoración tan exuberante y recargada como el de la Colegiata.

Se trata de un elemento que, sin duda marcaría su producción, pero que tuvo escaso predicamento. En el retablo que tenía encargado para la capilla de Nuestra Señora del Carmen en el convento carmelita, que no acabó finalmente por fallecimiento, había contemplado dos columnas en el segundo cuerpo. El encargo lo continuaron en 1728 Francisco López y Baltasar Hidalgo, siguiendo el modelo previsto «en la estampa de su planta que dejó hecha», con la excepción impuesta por el Convento de sustituir las columnas por estípites.²¹

Cuando observamos la presencia de este tipo de columnas en el retablo de la Colegiata y se descarta su posible incorporación en alguna renovación clasicista de finales del siglo XVIII o comienzos del siguiente, pensamos que quizá no habría que descartar que este novedoso diseño fuera concebido por algún arquitecto de la Corte o italiano que, tal vez, envió el Duque de Osuna, y correspondió a Pedro García de Acuña y Francisco María de Seba su ejecución material. Sea como fuere, cuando las últimas columnas salomónicas y los estípites invadían los retablos en el entorno artístico español, este ensamblador y escultor se adelantó a su tiempo con la utilización de este soporte, que tanta repercusión tendrá en los retablos clasicistas de finales del siglo XVIII, con lo que a la postre sería una de las señas distintivas de su producción.



7. PEDRO GARCÍA DE ACUÑA (1704-1713), FRANCISCO MARÍA DE SEBA (1704-1723), ANTONIO PALOMO (ATRIBUCIÓN DISEÑO ÁTICO) Y JUAN GUERRA (1761-1770). RETABLO MAYOR DE LA COLEGIATA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN (DETALLE REPISAS).

²⁰ RECIO, Álvaro: "Osuna, Colegiata de Santa María de la Asunción. 366. Retablo Mayor", en HALCÓN, Fátima: *El Retablo Barroco...*, p. 473.

²¹ MORENO, Rosario: "Francisco María de Ceiba...", p. 64; MORENO, Rosario: "El retablo del Cristo de la Pax...", p. 116.

Como el trabajo en la Colegiata avanzaba con lentitud, el artista contrató en 1716 el retablo mayor de la iglesia conventual de los mercedarios descalzos, que costó Alonso Guerrero Tamayo, Maestro Escuela de la Colegiata. En el documento notarial se contemplaba también un camarín para el Santísimo, dos ángeles lampareros, tres frontales (mayor y colaterales) y cuatro santos de tamaño natural. El retablo de madera de pino se ajustó en 12.000 reales y debía estar finalizado, como así fue, en un plazo de algo menos de un año, desde el 26 de septiembre de 1716 a julio de 1717. El retablo mercedario quedó sin dorar hasta que en 1736 los mercedarios, con la ayuda económica del patrono y de José Clavijo, contrataron al dorador Manuel Pineda.²² Tras el hundimiento de la cúpula de la iglesia mercedaria, el retablo fue cedido por el arzobispado a la capilla de la Hermandad de la Esperanza de Triana, donde se conserva con algunos ligeros cambios. El retablo tiene grandes estípites y dos pares de columnas delgadas con el fuste liso decorado con algunos elementos decorativos aplicados. Dos permanecen en la hornacina central y las otras dos se utilizan como maceteros exentos.

Cuando terminó el retablo para los mercedarios el artista firmó el 26 de junio de 1717 otro contrato, esta vez para la ejecución de un retablo de menor envergadura para el altar del Sagrario de la iglesia conventual de Santa Clara. El precio convenido fue de 3.250 reales y se comprometía a finalizarlo en un plazo de cuatro meses. Las imágenes que debía contener eran la Inmaculada en el centro, los santos juanes a los lados y la Trinidad en el ático.²³

El 2 de diciembre de ese mismo año inició el retablo mayor del convento de la Concepción, que debía ejecutar en un plazo de dos años por un importe de 11.000 reales. La comunidad de religiosas asumía la compra de la madera necesaria. El maestro, además de tallar seis santos nuevos que no se especifican, se comprometió a componer el manto y el vestido de la imagen titular (Inmaculada Concepción), que iba en el camarín, y a colocar un Crucificado, que ya poseían las monjas.²⁴ El retablo tiene planta recta y está estructurado en tres calles y dos cuerpos, el principal con cuatro estípites de orden gigante, subdividido en las calles laterales en dos pisos, donde están las esculturas de los santos ubicadas en repisas salientes. La calle central, más ancha que las laterales, está concebida como gran vano triunfal que nos muestra a modo de triunfo barroco el Sagrario, con un diseño de cortinajes muy próximo al del retablo de la Colegiata, y la imagen de la Inmaculada Concepción en su camarín bajo una pequeña cúpula. Ambas exaltaciones religiosas (Eucaristía y Pura y Limpia Concepción de María), derivadas del Concilio de Trento, están flanqueadas a cada lado por las características columnas utilizadas por Seba. Algunos historiadores han confundido extrañamente este soporte en el retablo de la Concepción al definirlo como una columna con forma «abalastrada con secciones salomónicas», pese a que se puede apreciar con claridad que tiene diseño recto.²⁵ En este retablo no sólo está patente la influencia de Balbás, sino también la del escultor Pedro Duque Cornejo, que se hace patente en el tipo de ángeles que decoran el conjunto y las cabezas de querubines situadas en la clave del arco de la hornacina central, que muestran gran parecido con los que talló pocos años antes en el retablo mayor de la iglesia de San Agustín.

5.1. El abandono de la columna lisa: el retablo de Morón de la Frontera

El 27 de agosto de 1722 Francisco María de Seba contrató por un importe de 9.000 reales la construcción del retablo, con cinco imágenes de talla, para la capilla Sacramental de

la parroquia de Morón de la Frontera.²⁶ Tiene planta recta y plana que se estructura en un gran cuerpo de orden gigante y ático, que se divide en tres calles. El núcleo principal está estructurado en dos pisos con cuatro santos sobre peanas y calles flanqueadas por cuatro altos estípites. El retablo tiene un relieve con la alegoría de la Eucaristía —una custodia adorada por ángeles—, como corresponde con la función de la capilla, y en el primer cuerpo las cinco esculturas, de buena calidad que se mencionan en el contrato, que representan a la Inmaculada en el centro, a Santa Catalina y San Pedro Nolasco en el primer nivel y a San Leandro y San Isidoro en el segundo. Estas dos últimas imágenes son de mayor tamaño que la otra pareja, que se encuentra más cerca del espectador, cuando lo habitual hubiera sido al revés. Otra nota discrepante es la diferencia de estilo entre las esculturas del primer nivel y las otras, que son de mayor monumentalidad y dinamismo. Una inscripción informa que el retablo se acabó en 1728.²⁷

6. El retablo mayor de la Colegiata de Osuna

La historia de la construcción del retablo mayor de la Colegiata se inició antes de 1704 con los trámites par obtener la licencia del Provisor y las gestiones previas para la elección de los artistas, pero no fue hasta el 10 de abril de ese año cuando los tallistas Pedro García de Acuña y Francisco María de Ceiba se comprometieron a realizarlo. Aunque se desconocen los términos del contrato, ya que se ha perdido el legajo que conservaba este documento, existen referencias documentales indirectas que confirman la fecha y el nombre del escribano, Francisco de Guevara.²⁸ En la visita pastoral de 1705 se menciona el proceso de construcción del retablo, que había de ser de talla entera de tres cuerpos de alto, «como lo pide el campo y fachada del altar», y había de sobresalir «en su remate como concha haciendo como tejado», lo que se había concertado por un coste de 60.500 reales, que se obtendría de limosnas y de contribución de la Fábrica.²⁹ Los trabajos avanzaron lentamente por tres problemas: primero, las dificultades de la financiación económica; segundo, las obras de reforma del presbiterio que comenzaron en 1712 y terminaron en 1724, como recuerda una inscripción situada en la línea de imposta del muro derecho; y, tercero, la enfermedad del maestro García de Acuña, una perlesía o congestión que le afectó el brazo derecho impidiéndole el desarrollo de su actividad profesional, lo que le obligó a ceder a su compañero todo el compromiso en 1713. Tan lentamente progresaban los trabajos que, después de nueve años, sólo se había realizado el cuerpo principal. La obra sufrió varias paralizaciones durante el siglo XVIII y, al final, fue resultado de la intervención de varios artistas. Finalmente, el conjunto se compuso con banco, un gran cuerpo principal y ático a modo de concha.

Entre 1709 y 1712, el arquitecto Jerónimo Balbás y el escultor Pedro Duque Cornejo habían construido en un plazo corto, en comparación con el de la Colegiata, el retablo mayor de la iglesia conventual de San Agustín. El 23 de julio del año en que se finalizó el retablo para los agustinos el entallador Pedro García de Acuña expuso al cabildo el tiempo que llevaba trabajando en el retablo y el problema de su enfermedad, por lo que solicitaba autorización para quedar libre de la obligación.³⁰ Meses después, el 17 de febrero del año siguiente, se firmó un documento notarial en el que se hizo constar la nueva situación contractual, en la que Francisco María de Seba quedaba como único artista, recibiendo 4.000 reales del canónigo Juan de Monroy, provisor y vicario, para

²⁶ VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban: *Documentos inéditos para la historia...*, pp. 126-127.

²⁷ HERRERA GARCÍA, Francisco: «Morón de la Frontera. 452. Retablo Sacramental», en HALCÓN, Fátima, et alii: *El Retablo Barroco Sevillano...*, pp. 534-535.

²⁸ MORENO ORTEGA, Rosario: «Francisco María de Ceiba...», p. 32.

²⁹ A.G.A.S. Sección Gobierno. Serie Visitas. Leg. 1.345. *Resulta de la Visita de la Villa de Osuna, con sus Aldeas, y Puebla de Cazalla. Año 1705.* s/f.

³⁰ A.G.A.S. Sección Justicia. Serie Cuentas de Fábrica. Leg. 1.514. s/f.

²² MORENO ORTEGA, Rosario: «Francisco María de Ceiba...», pp. 33-34.

²³ MORENO ORTEGA, Rosario: «Francisco María de Ceiba...», p. 34.

²⁴ MORENO ORTEGA, Rosario: «Francisco María de Ceiba...», p. 34.

²⁵ HERRERA GARCÍA, Francisco: «Iglesia Conventual de la Concepción...», p. 475.

continuar el retablo.³¹ A partir de entonces se inició otra etapa constructiva. Dos años después tenía acabado el segundo cuerpo. A finales de 1715 el artista solicitó dinero al Vicario de Osuna, quien no pudo satisfacer la petición por falta de fondos. En octubre informó de la situación del retablo. El segundo cuerpo estaba próximo a terminarse para “ponerlo en dicho altar mayor sobre el otro cuerpo que es el mayor de los tres de que se ha de componer el dicho retablo” y para hacer este trabajo necesitaba medios y materiales (andamio, palos, sogas, maromas y clavazón). Pidió al mayordomo que le anticipara 3.000 reales del tercer cuerpo y se le pagaran 1.700 que restaban del segundo cuerpo, que estaba acabado. También declaró que el día 7 de octubre recibió 100 escudos de plata para componer el segundo cuerpo, pero a las cuatro de la tarde el Vicario le reclamó la cantidad, sin que el artista pudiera concluir el trabajo. De manera que, según informaba, estaban “las piezas en el suelo ladeándose y a riesgo de una grande descomposición de ellas en grave perjuicio de la obra”.³² En un informe remitido al arzobispado de Sevilla, fechado a finales de año, se menciona también el resto de los gastos del segundo cuerpo, que ascendían a 1.750 reales para ponerlo, de los cuales 750 se le reservaron y los 1.000 reales restantes se determinó dárselos en dos partes, «porque él introduce otras obras que le salen», a lo que había que sumar los 4.000 reales previstos para el tercero.³³

En esta fase avanzada de la obra, aún no conocemos los elementos formales y estructurales del retablo, sólo sabemos que tendría tres cuerpos. En aquella época el presbiterio tenía cabecera plana y estaba cubierto por un arcosón. La presencia del retablo en aquel primer contexto espacial sería similar al que tiene el retablo mayor que Francisco María de Seba hizo para el convento de la Concepción, en el que el último cuerpo queda al aire. Cuando Seba quedó al cargo exclusivo del conjunto, la documentación hace referencia a la introducción de algunos cambios que no se especifican. Si las cuatro columnas principales estaban hechas, esa pequeña reforma introducida debió de corresponder a la presencia de los dos corpóreos estípites profundamente decorados que flanquean la hornacina central. Recordemos que Balbás acababa de colocar su retablo con estípites de la iglesia de San Agustín, por lo que podría ser un segundo elemento novedoso en el retablo incorporado por el entallador genovés. Este argumento explicaría el contraste entre la claridad espacial de las calles laterales y el abigarramiento de las columnas centrales y los estípites. Otro elemento tomado de Balbas puede ser la disposición de las esculturas sobre repisas salientes delante de las cuatro grandes columnas.

La construcción siguió con lentitud y en 1723 el artista solicitó instalar el segundo cuerpo. Tal vez surgieron problemas entre el artista y el mayordomo de fábricas pues los ensambladores José Hormigo y Francisco López fueron los encargados del trabajo. El problema que surgió entonces fue de índole espacial, ya que los cuerpos superiores no cabían en el nuevo testero que resultó del cambio de la armadura de madera por la cúpula, cuyas obras se acabaron en mayo del año siguiente. La documentación no deja clara cual fue la solución. Ante lo cual, cabe plantear que, si el primer cuerpo estaba montado en 1715 y por aquellos años se comenzaron las obras arquitectónicas del presbiterio, tal vez se tuvo que desmontar, ya que si el segundo cuerpo nunca se instaló y el primero ya lo estaba, no tiene sentido la presencia de dos nuevos ensambladores.

Para rematar el único cuerpo del retablo con el ático hubo que esperar a que transcurrieran treinta y siete años. En 1761 se retoma la idea de concluir la parte alta del retablo. El cabildo examinó los proyectos de dos artistas, uno de Balta-

zar Hidalgo, ensamblador activo en la localidad, y otro de un artista antequerano, cuyo nombre silencia la documentación conocida. Los canónigos eligieron la segunda propuesta y la obra se le adjudicó al enigmático arquitecto y tallista de Antequera que, por el diseño del gran penacho, el historiador Jesús Romero Benítez identifica con Antonio Palomo, a quien atribuye también otro retablo en la Colegiata, el de la Inmaculada Concepción, que fue costeado en 1771 por el VIII Duque de Osuna.³⁴ Este artista está documentado como autor del retablo mayor de la iglesia del Espíritu Santo, instalado en 1772, cuyas esculturas hemos atribuido al antequerano Diego Márquez.³⁵ A la llegada de Martín Navarro a la Mayordomía de Fábrica de la Colegiata surgieron problemas con el maestro antequerano, que fue calificado despectivamente en los informes y acusado de usar madera de mala calidad. La crisis se resolvió contratando al tallista local Juan Guerra, que lo tenía concluido en 1762. Juan Guerra realizó el retablo de la iglesia conventual de Santa Catalina, de monjas dominicas, de Osuna en 1765³⁶ y diez años después inició el retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Marchena que, tras un pleito, se comprometió a terminar para 1779.³⁷

Hubo que esperar ocho años para ver todo el conjunto del retablo de la Colegiata terminado, una vez que el artista José Fabre realizó los trabajos de pintura y dorado entre 1768 a 1770, y el escultor Juan Bautista Finacet talló las esculturas de San Isidoro y San Leandro. Dos cartelas situadas debajo de las repisas salientes de los santos obispos recuerdan la fecha de finalización del dorado, el día 7 de abril de 1770, y el nombre del Mayordomo que consiguió concluir esta larga historia constructiva, el canónigo Martín Navarro. Como podemos comprobar, aunque esta gran máquina dorada que decoró el amplio y alto testero del templo ha sido ampliamente documentada, siguen existiendo algunas pequeñas lagunas sin aclarar, como la autoría del primer diseño o el nombre del tallista antequerano que interviene antes de la presencia de Juan Guerra. También consideramos importante el análisis de sus formas, que aparentemente muestra una imagen homogénea como consecuencia del dorado uniforme que presenta, pero que enmascara la realidad de dos momentos artísticos.

7. Entre el desarrollo ornamental de la rocalla y las normas académicas clasicistas

Hacia la década de 1740 y procedente de Francia se incorporó al mundo del retablo de estípite, la rocalla o forma de concha asimétrica como elemento decorativo, que incrementaba el efecto de movimiento. Posteriormente la rocalla y su sensación ondulante influyeron en el diseño de las formas del mobiliario, de los soportes de sustentación del retablo y en las portadas de los edificios. En Andalucía parece que se introdujo por Cádiz, debido a su importancia como puerto oficial del comercio entre Europa y América, a partir del establecimiento de la Casa de la Contratación, que había esta-

³⁴ ROMERO BENÍTEZ, Jesús: *El Retablo Barroco en Málaga* (en prensa). Agradecemos a nuestro amigo Jesús Romero las sugerencias sobre el diseño de ambos retablos.

³⁵ LEDESMA GÁMEZ, Francisco: “La vida en la calle: notas sobre religiosidad, fiestas y teatro en Osuna (siglos XVI-XVIII). III. Un caso impensado. El milagro de la Virgen de Guía”, *Apuntes 2. Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, nº 4, Osuna, 2004, p. 239. ROMERO TORRES, José Luis: “La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura antequerana”, *Actas del I Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico*, Estepa (en prensa).

³⁶ RECIO, Álvaro: “Osuna. Iglesia Conventual de Santa Catalina. 380. Retablo mayor”, en HALCÓN, Fátima: *El Retablo Barroco...*, p. 481. Este historiador atribuyó este retablo a Juan Guerra y lo fechó hacia 1760, por su parecido con el retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Marchena. Posteriormente se ha confirmado la autoría del retablo de Santa Catalina y la fecha de 1765. LEDESMA GÁMEZ, Francisco: “El Convento de Santa Catalina de Osuna”, en *I Congreso Internacional Patrimonio, Desarrollo Rural y Turismo en el siglo XXI*, Osuna, 2004, p. 10.

³⁷ VILLA NOGALES, Fernando de la y MIRA CABALLOS, Esteban: *Documentos inéditos...*, pp. 89-91. RECIO, Álvaro: “Marchena. Iglesia de San Sebastián. 353. Retablo mayor”, en HALCÓN, Fátima: *El Retablo Barroco...*, p. 465.

³¹ MORENO ORTEGA, Rosario: “Francisco María de Ceiba...”, p. 32.

³² A.G.A.S. Sección Justicia. Serie Cuentas de Fábrica. Leg. 1.514. s/f.

³³ GUTIÉRREZ MOYA, César: “Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la Colegiata de Osuna”, *Archivo Hispalense*, nº 214, Sevilla, 1987, p. 218.

do durante dos siglos en Sevilla. Fue el arquitecto y escultor portugués Cayetano de Acosta quien realizó las obras más importantes en Cádiz y Sevilla. En Osuna vemos este elemento formal en los retablos que hizo el tallista Juan Guerra en las capillas laterales de la iglesia de los mercedarios.

Paralelamente al desarrollo de la rocalla y de las formas ondulantes en el arte andaluz, surge una nueva corriente estética europea inspirada en el mundo clásico, que se difundió por España a partir de mediados del siglo XVIII con la creación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Un lenguaje artístico que revalorizó los elementos arquitectónicos, los órdenes clásicos y la sencillez ornamental. La columna y el orden sustituyeron a la algarabía arquitectónica y escultórica, aunque la rocalla siguió siendo por algunos años un elemento ornamental aislado. A finales del siglo XVIII, el retablo clásico se impuso de forma oficial desde la Academia, institución que tenía las competencias de autorizar cualquier diseño de retablo que se construyera en España. En Osuna, la novedad de la columna clásica de capitel corintio o compuesto con fuste liso rememora la aportación de Francisco María de Seba o del diseño del retablo mayor de la Colegiata y su influencia en el arte de la década de 1710 y 1720 y vuelve a aparecer en la década de los setenta en retablos mayores como el del convento del Espíritu Santo y San Pedro.

8. Escultores, tallistas y ensambladores

El patrimonio histórico de Osuna posee elementos singulares del siglo XVI, que reflejan el esplendor de la ciudad en la época de los Condes de Ureña y Duques de Osuna y que han consolidado a esta urbe como un paradigma del Renacimiento español. No obstante, como venimos demostrando con varios artículos, la configuración actual se debe en gran parte al esplendor barroco del siglo XVIII, tanto en su imagen urbana como en la decoración interior de sus edificios religiosos. Un fenómeno artístico semejante al que registran otros pueblos andaluces como Écija, Éstepa, Lucena, Priego de Córdoba, Antequera, Morón de la Frontera, Utrera y Lebrija, etc.

Del bagaje artístico barroco de Osuna destacamos los retablos y las esculturas que fueron realizados por artistas foráneos que residieron permanente o temporalmente en la villa ducal, algunos como vimos de procedencia extranjera, especialmente italianos, los que fueron encargados a otros focos artísticos cercanos, como Écija y Antequera, o los que provienen de grandes ciudades de Sevilla, Málaga y Granada. A lo que hay que sumar la importación de obras extranjeras, entre las que cabría destacar las imágenes adquiridas en talleres italianos y donadas por devotos o devotas adineradas, como los conocidos *Niños napolitanos*. Dentro de las piezas foráneas incluimos un Cristo expirante de madera policromada de tamaño medio que conservan las monjas descalzas en su clausura. Presenta una llaga tallada en el pecho, un rasgo formal e iconográfico característico de la escultura del sur de Italia, concretamente del mundo siciliano, que encontramos en otros ejemplos que se conservan en Cádiz y Huelva, aun por estudiar.

Al parecer, nunca existió un foco artístico consolidado en Osuna. Si acaso hubo cierta producción retablística que abasteció a la localidad y fue demandada por otras poblaciones cercanas, como es el caso de los referidos retablos de Ceba para Morón y de Guerra para Marchena. Otros artistas andaluces, de los que desconocemos su procedencia, como son José Hormigo y Francisco López, aparecieron a la vez que Seba y continuaron algunas obras después de su muerte. El segundo está localizado en la provincia de Cádiz, donde fue el que difundió el estípite en aquellas tierras.

Pudieron estar activos algunos tallistas procedentes de otras poblaciones como el ecijano Alonso Gayón, autor de la imagen de vestir de Jesús Caído, que se casó en 1697, cuando contaba con treinta y tres años, con una astigitana y bautizó a sus dos hijos en Osuna.³⁸ Del foco sevillano, junto a Jeró-

nimo Balbás cabe destacar al escultor sevillano Pedro Duque Cornejo, que junto a su labor en el retablo mayor de la iglesia de San Agustín, dejó otras piezas como son las imágenes de San José con el Niño en brazos del mismo templo y del Museo de Arte Sacro de la Colegiata. Del amplio patrimonio artístico producido durante el Barroco, destacamos varias esculturas del siglo XVIII, que muestran caracteres afines al estilo de Cayetano de Acosta (grupos escultóricos de los retablos laterales del presbiterio de la ermita de San Arcadio) y al de Cristóbal Ramos (Virgen de la Soledad o Dolorosa arrodillada, iglesia de la Concepción).

En la segunda mitad del siglo, aparece el tallista Baltasar Hidalgo, que presenta un proyecto para concluir el retablo mayor de la Colegiata, que no fue elegido. En la década de 1760 y 1770, en época de ausencia de tallistas locales o ante la necesidad de poseer una obra de mejor calidad artística, los encargos de retablos y esculturas se reparten entre los maestros de Écija y Antequera. El tallista Bartolomé González Cañero, perteneciente a una familia de ensambladores ecijanos, contrató la construcción de la sillería del coro alto de la iglesia conventual de la iglesia de Nuestra Señora de la Merced. Artistas establecidos en Antequera recibieron encargos desde Osuna. Como vimos más arriba, un maestro antequerano prosiguió el retablo mayor de la Colegiata en 1761, que ha sido identificado por el historiador Jesús Romero Benítez como el tallista Antonio Palomo, a quien atribuye también el retablo de la Inmaculada Concepción, y está documentado como el autor del retablo mayor de la iglesia del Espíritu Santo, cuyas esculturas, como dijimos más arriba, consideramos que fueron realizadas por el también antequerano Diego Márquez.³⁹ El escultor Andrés de Carvajal, artista establecido en la misma localidad malagueña, es el autor de la bella imagen de San José con el Niño en brazos de la iglesia de Nuestra Señora de Consolación, escultura semejante a la de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Estepa⁴⁰. Estas dos versiones de muy buena calidad siguen el modelo que el artista talló para Antequera. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la presencia antequerana en esta parte de la provincia sevillana fue intensa, especialmente en Estepa, Osuna y el entorno geográfico de Écija.



8. BARTOLOMÉ GONZÁLEZ CAÑERO. SILLERÍA ALTA DE LA IGLESIA DE LA MERCED DE OSUNA, ACTUALMENTE EN LA IGLESIA MERCEDARIA DE VALDELAGRANA. 1765-1766.

También encontramos obras procedentes de talleres andaluces más alejados como los de Granada (Virgen de los Do-

yón y los orígenes de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Caído de Osuna”, *Semana Santa*, Osuna, 2007, p. 57.

³⁹ ROMERO BENÍTEZ, Jesús: *El Retablo Barroco...* ROMERO TORRES, José Luis: “La obra escultórica de Andrés de Carvajal...”.

⁴⁰ ROMERO TORRES, José Luis: “La obra escultórica de Andrés de Carvajal...”.

³⁸ MORENO DE SOTO, Pedro: “Manuel de Ávalos Pimentel, Alonso Ga-

lores de la iglesia de la Victoria, atribuida con gran acierto a José de Mora) o los de Málaga (Virgen de la Merced Comendadora e imagen de Jesús Cautivo o Cristo del Portal de Fernando Ortiz y la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Jesús Caído, posiblemente tallada por Salvador Gutiérrez de León)⁴¹.

Los documentos notariales y municipales nos van dando a conocer la actividad de retablistas y escultores en la villa ducal, aunque los censos del siglo XVIII ocultan la existencia, aunque fuera de manera intermitente, de escultores, tallistas y ensambladores con residencia fija en Osuna a mediados del siglo de las Luces. En el Catastro del marqués de la Ensenada (1751) se registran ocho plateros (cuatro maestros y el resto oficiales), tres pintores, que serían también doradores, y tres canteros.⁴² En el libro de las industrias y vecindario, fechado en 1760, aparecen pintores (Marcos Yepes y José Fabre, éste último trabajó en la Colegiata en esa década y fue el autor del dorado del retablo mayor) y cinco plateros (Alonso de Cáseres, Jacinto de Morales, José Escobar, Sebastiana de Cáseres y Vicente Bravo).⁴³

II. DOS GESTORES DE LA RENOVACIÓN BARROCA DE LOS ESPACIOS SAGRADOS

La ciudad de Osuna del siglo XVIII, como desarrollamos en otro artículo de esta revista, configuró su imagen barroca actual debido a la actividad social de las familias adineradas que buscaban la distinción social y renovación de sus viviendas con un espíritu más moderno. En esta nueva urbe, el estamento religioso fue uno de los grandes beneficiados de la pujanza económica. El clero, a través de los diezmos y primicias, y las órdenes religiosas, mediante donaciones y fundaciones, poseían cuantiosas rentas fijas en forma de juros de la real Hacienda y censos hipotecarios que gravaban fincas particulares. La recuperación económica general confirmada durante el siglo XVIII propiciaría que las comunidades religiosas y la Colegiata se embarcaran en importantes obras de modernización y renovación de los complejos conventuales que tuvieron su máximo apogeo durante las tres últimas décadas. A lo largo de toda la centuria el interior de los templos se había ido renovando con pinturas, esculturas, yeserías y, especialmente, retablos, los verdaderos protagonistas, que completaban una decoración acorde con su funcionalidad y el nivel de renta de sus poseedores, lo que originaría una demanda de objetos de arte hasta ahora desconocida. Entre 1760 y 1780 se realizaron diferentes obras de modernización en la iglesia y convento de la Merced y en la Colegiata de Osuna en cuyas obras hubo una persona que intervino en los dos procesos, el canónigo Martín Navarro.

1. Un ursaeonense en el generalato de la Merced y el convento de su ciudad natal

Por influencia del Padre General de la Orden en la década de 1760 se inició la reforma y ampliación de la iglesia y convento de los mercedarios descalzos de su ciudad natal. Por un manuscrito conservado en la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, que trata las obras realizadas en tres conventos mercedarios durante el último tercio del siglo XVIII conocemos todos los aspectos organizativos, las dificultades técnicas y económicas, los trabajos realizados, las preferencias estéticas del impulsor, los artistas que intervinieron y

⁴¹ ROMERO TORRES, José Luis: "El escultor Fernando Ortiz, Osuna...", pp. 76-78.

⁴² ÁLVAREZ SANTALÓ, Lorenzo: *Osuna 1751. Según la Respuesta General del Catastro de Ensenada*. Madrid, 1992, pp. 68, 74, 71-72. ROMERO TORRES, José Luis: "Historia de los oficios relacionados con la escultura procesional de Semana Santa", *El referente escultórico de la Pasión*, Colección Artes y Artesanía de la Semana Santa Andaluza, Sevilla, Tartessos, 2004. El estudio del panorama artístico de Andalucía en esta época lo desarrollamos en el apartado "Censo de artistas y salarios a mediados del siglo XVIII: El Catastro del Marqués de la Ensenada", pp. 36-38.

⁴³ A.M.O. nº 412. *Abecedario del libro de las Industrias y personal del vecindario de la villa de Ossuna. 1760*.

los costes desglosados. Para el nuevo complejo conventual encargó a los artistas de prestigio del entorno geográfico las obras más importantes. El diseño arquitectónico y la dirección de las obras corrió a cargo del arquitecto Antonio Ruiz Florindo, vecino de Fuentes de Andalucía, que estuvo establecido en Osuna durante la década de 1760 y 1770, como consta en los informes de las obras del convento ursaeonense y del que la Orden poseía en Cartaya (Huelva).⁴⁴ Este artista es el autor de la su magnífica torre, que destaca con su singular y característica decoración que recoge los gustos estéticos de la arquitectura doméstica y popular realizada en Osuna.⁴⁵



9. BARTOLOMÉ GONZÁLEZ CAÑERO. SILLERÍA ALTA DEL LA IGLESIA DE LA MERCED (DETALLE PENACHO).

Entre 1761 y hasta 1779 se llevaron a cabo las obras de modernización de la iglesia y convento mercedario que fueron financiadas con limosnas y aportaciones de los ursaeonenses. Pronto algunos ciudadanos ayudaron a los frailes con aportaciones económicas, que alcanzaron 7.500 reales, y de materiales, entre los que destacaron la cantería de Diego Pío Barrientos y la madera de castaño que Miguel de Ayala trajo de Ecija. Otros ingresos posteriores, posiblemente suministrados por Andrés Tamayo, permitieron hacer realidad la gran obra.

El mobiliario del coro (sillería, trono bajo de la Virgen Comendadora y facistol) fue realizado por el tallista ecijano Bartolomé González Cañero,⁴⁶ cuyo resultado fue del agrado los mercedarios. Sin embargo, para otros elementos decorativos tallados del interior de la iglesia se recurrió a otros artistas que no alcanzaron el grado de calidad deseado por el General de la Orden. Cuando se eligió el convento de Osuna como sede del capítulo de la Orden, que se celebró en 1766, el General encargó al artista malagueño Fernando Ortiz una

⁴⁴ Biblioteca General de la Universidad de Sevilla (B.G.U.S.). Sección Manuscritos, nº. 332-190. *Informe de los motiuos, y sucesos de las Obras de Librería, Yglesia, y Casas de nra. Ssma. M^{te}. Comend^a. Osuna, 1761-1779*.

⁴⁵ OLLERO LOBATO, Francisco y QUILES GARCÍA, Fernando: *Fuentes de Andalucía y la Arquitectura Barroca de los Ruiz Florindo*, Sevilla, 1997.

⁴⁶ *Informe de los motiuos...*, p. 18.

imagen de la Virgen de la Comendadora para presidir el coro.⁴⁷ La escultura fue protagonista de una gran fiesta el sábado 26 de abril de 1766, días antes del capítulo, en la que hubo procesión, se lanzaron fuegos artificiales y se decoraron las calles y plazas por las que pasó el cortejo, e intervino el ayuntamiento, la nobleza y los religiosos regulares y seculares.⁴⁸



10. JUAN GUERRA. RETABLO LATERAL DE LA IGLESIA DE LA MERCED DE OSUNA (DETALLE). 1766-1770.



11. JUAN GUERRA. RETABLO LATERAL DE LA IGLESIA DE LA MERCED DE OSUNA (DETALLE). 1766-1770.

2. La gestión institucional: el vicario Martín Navarro y la Colegiata

El canónigo Martín Navarro desempeñó los cargos de Vicario y Mayordomo de Fábrica de la Colegiata. Este sacerdote fue el impulsor de la terminación del retablo mayor, del órgano, de las reformas de la solería y encargó cajoneras para la sacristía y los púlpitos de mármol de diferentes colores, que estudiamos en nuestro artículo publicado en el número anterior de esta la revista. Podemos considerarlo como el ejemplo de gestor institucional que, disponiendo de los fondos de su Colegiata, contribuyó a la modernización parcial del primer templo de la villa ducal. Pero fue más allá, ya que durante su responsabilidad en el cargo de Vicario controló la renovación de las iglesias conventuales. Su forma de ser y de actuar, un tanto impositiva, fue creándole enemigos, hasta que, en una de las visitas pastorales se le intentó recortar

⁴⁷ Algunas de estas obras y los aspectos artísticos y sociales que rodearon a la llegada de la Virgen lo tratamos en ROMERO TORRES, José Luis: "El escultor malagueño Fernando Ortiz, Osuna...".

⁴⁸ *Informe de los motiuos...*, pp. 5-10.

la libertad de decisión que tenía como Mayordomo dentro de la Colegiata. Este incidente generó un pleito de dos años entre el canónigo y el Cabildo de la Catedral de Sevilla, que desempeñaba las funciones de administración diocesana durante la sede vacante. Se le acusaba de haber despilfarrado los fondos de la institución con los encargos de las obras de arte y, en especial, los honorarios pagados a los artistas, especialmente al tallista Juan Guerra. El pleito generó una amplia documentación contable del periodo de su Mayordomía que ha permitido documentar la actividad renovadora llevada a cabo en la Colegiata a final del Barroco⁴⁹.

III. EL REFINAMIENTO DE LA MODERNIDAD O LA VALORACIÓN DE "LO BARATO SOBRE LO BUENO"

Hay momentos en la historia de la Humanidad en los que los hombres o un colectivo social se debaten entre la decisión de elegir los objetos más exquisitos, novedosos y estéticamente más refinados, lo que implica habitualmente un coste más elevado, y la alternativa de valorar lo más barato que, en muchas ocasiones, tiene relación directa con un resultado no deseado: calidad versus economía. Lo que popularmente se expresa con el dicho "lo barato sobre lo bueno". En Osuna se produjo esta situación entre varios responsables sociales (un religioso, un eclesiástico y un marqués) en la última época de esplendor o modernización barroca.



12. JUAN GUERRA. RETABLO LATERAL DE LA IGLESIA DE LA MERCED DE OSUNA. 1766-1770.

1. Pulso de poder y gustos estéticos en la modernización de la iglesia de la Merced

El gusto refinado del General de los mercedarios se reflejó en la elección del mármol genovés, el mejor de su clase, para la solería de la iglesia y el claustro, frente a la piedra estepeña, mucho más barata y de peor calidad, utilizada para enlo-

⁴⁹ A.G.A.S. Sección Justicia. Serie Cuentas de Fábrica. Leg. 1496. Osuna, 1783. *Autos por el cabildo de la iglesia colegial de dicha villa.*

sar la Colegiata. Adquirió los confesionarios en Cádiz, donde entró la modernidad francesa de la rocalla, a la vez que el Vicario encargaba al tallista local Juan Guerra las cajoneras de la sacristía y algunas puertas del templo parroquial. Como los frailes y los peritos habían valorado con gran satisfacción las obras realizadas en su convento, el Provincial deseaba que el autor de los seis retablos de cedro para las capillas laterales de la iglesia fuera un artista de Écija. Sus intentos chocaron con los intereses del marqués de Casa Tamayo y los de Martín Navarro. El marqués propuso al maestro Guisado, que entonces vivía en Marchena, y el Vicario al tallista Juan Guerra, que trabajaba en la Colegiata. El artista ecijano quedó eliminado y se estudiaron las propuestas de los otros dos, eligiéndose la más económica que presentó Juan Guerra. En el convento mercedario actualmente se conservan cuatro retablos, en distinto estado de conservación, y los restantes se encuentran desmontados en unos almacenes.

1.1. La propuesta de los frailes mercedarios: el ecijano Bartolomé González Cañero

Bartolomé Cañero o Bartolomé González Cañero era la segunda generación de una familia de tallista. Como ha esclarecido Mercedes Fernández, hasta su estudio ha habido confusión sobre el parentesco de los tres artistas (Juan José, Bartolomé y Antonio) cuya actividad abarcó todo el siglo XVIII. Bartolomé, el segundo en la línea hereditaria, está documentado desde 1734, en que le vemos colaborando con su padre Juan José en el retablo de la capilla de San Francisco de Cabra, hasta 1769, fecha en la que alquila unas casas en Écija.⁵⁰ A la vida y producción artística de Bartolomé aportamos nuevos datos por las declaraciones del General Mercedario de Osuna. Entre 1765 y 1766 Bartolomé realizó la sillería alta, el trono de la Virgen Comendadora y el órgano de la renovada iglesia mercedaria de Osuna. Parte de la sillería se encuentra en el convento mercedario de Valdelagrana.⁵¹ Tiene un sencillo diseño con los respaldos flanqueados por estípites y decoración de una bella rocalla con el anagrama de la Orden en el centro del remate. Entre ambos soportes queda un espacio plano sin ninguna decoración que sería el lugar destinado a ubicar relieves con bustos de santos, como es habitual en este tipo de mobiliario litúrgico, que no llegaron a realizarse. El General de la Orden quedó tan satisfecho que pretendió encargarle los seis retablos laterales del templo mercedario.

1.2. La propuesta del marqués de Tamayo: el marchenero Guisado

Andrés Tamayo y Barona, que en 1775 consiguió el título de marqués de Casa Tamayo, representa la figura del nuevo gran patrono de Osuna, con una omnipresencia en la vida ursoonense que casi sustituye a la figura del Duque. Levantó en la calle San Pedro uno de los palacios más ostentosos y representativos del barroco andaluz, con una gran portada de gran significación en la trama urbana, que se encargó en 1764 a Juan Antonio Blanco.⁵² Reformó su capilla funeraria de la iglesia conventual de los dominicos. Participa activamente en la renovación de los complejos conventuales. Como ejemplo, cabe señalar el retablo que a sus expensas se hizo entre 1768 y 1775 para el Cristo de la Misericordia del Monasterio de la Encarnación.⁵³ Aunque desconocemos las razones, se encontraba involucrado en la reforma de los mercedarios, proponiendo para los retablos a un tallista de Marchena apellidado Guisado, que creemos corresponde a Miguel González

Guisado, que terminaría viviendo en Carmona y trabajando para esta comarca.



13. JUAN GUERRA. RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES, IGLESIA DE LA MERCED DE OSUNA (DETALLE). 1766-1770.

1.3. La propuesta del Vicario: el ursoonense Juan Guerra

A la vez que el tallista Juan Guerra acababa el retablo de la Colegiata y realizaba otros trabajos de carpintería a modo de “personal de mantenimiento” en el templo por encargo del canónigo Martín Navarro, los frailes mercedarios descalzos estaban renovando su iglesia y convento. En este caso impuso a su tallista Juan Guerra, que fue autor de los seis retablos del convento de la Merced. No obstante, tras analizar los cuatro retablos que quedan y comprobar que cada uno responde a un estilo y a una técnica distinta, ponemos en duda esa afirmación.

REFLEXIÓN FINAL

La evolución estética que hemos analizado en el arte andaluz del siglo XVIII se refleja en la obra emblemática de Osuna: el retablo mayor de la Colegiata. Como reconoció el historiador ursoonense Manuel Rodríguez-Buzón, el retablo no resiste un juicio severo en cuanto a los valores artísticos,⁵⁴ pero cumple la función visual y decorativa como gran máquina dorada que enaltece el espacio noble del principal templo ursoonense. Un edificio cuya singular figura domina el caserío desde la alta colina e invita desde lejos al viajero a entrar en esta histórica villa ducal, joya del Renacimiento andaluz y desconocida ciudad del Barroco sevillano.

⁵⁰ FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes: *Los González Cañero. Ensambladores y entalladores de La Campiña*, Arte Hispalense, 70, Sevilla, 2000, pp.19-20.

⁵¹ Agradecemos a María Teresa Ruiz Barrera la aportación de la foto de la sillería.

⁵² La contextualización del fenómeno en su vertiente civil, tanto pública como privada, se ha tratado en este número de la revista en MORENO DE SOTO, P. J., “La renovación barroca de Osuna”.

⁵³ VALDERRAMA Y VALCÁRCCEL, A., *Memorial de algunos documentos...*, p. 241.

⁵⁴ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel: “Riesgos y ventura del retablo mayor...”, p. 11.