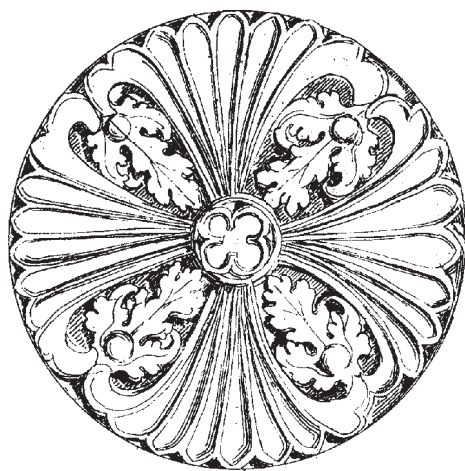


reprodujeron en una estampa, grabada por Giovanni Tonini, en la que aparecen los santos y la santa en cuatro recuadros (san Isidoro, santa Teresa, san Ignacio junto a su compañero san Francisco Javier, y san Felipe Neri) que están rodeados de escenas de la vida de cada uno. En el centro de la estampa (fig. 7) se reproduce la decoración o teatro que se construyó en el interior de la iglesia de San Pedro del Vaticano durante la ceremonia de la canonización, siguiendo el proyecto del arquitecto Paolo Guidotti<sup>20</sup>. Estos santos estuvieron también representados en el catafalco construido en Bolonia a la muerte del papa Gregorio XV, grabado por Giovanni Luigi Valesio<sup>21</sup>.

Pedro de Mena representó a estos santos en el coro de Málaga siguiendo la iconografía que reproduce esa estampa, aunque con ligeros cambios. Las representaciones que más se aproximan al grabado son *San Isidoro Labrador* y *San Francisco Javier*. (fig. 8) En la imagen de *San Felipe Neri* (fig. 9) tallada por Mena el santo está de rodillas con los brazos extendidos, vestido con casulla y mirando hacia arriba, a la aparición de la Virgen con el Niño, mientras que en el grabado de la canonización está de pie. Mena siguió con fidelidad la famosa representación del santo pintado por Guido Reni en 1614 para la capilla de San Felipe Neri en la iglesia de S. Maria in Vallicella en Roma<sup>22</sup>, cuya composición grabada por Ludovico Ciamberlano fue usada por algunos pintores españoles<sup>23</sup>. Mena buscó otra fuente iconográfica para las esculturas de santa Teresa y san Ignacio.

Los escultores españoles del Barroco se inspiraron en esculturas clásicas, a través de grabados, en obras de arte renacentista y en esculturas contemporáneas, copiando o reinterpretando los modelos y creando nuevas composiciones con otros significados.



## UN CÁLIZ DEL RENACIMIENTO TOLEDANO EN OSUNA

Por

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ

Profesor Titular de la Universidad de Sevilla.  
Departamento de Historia del Arte

La villa ducal de Osuna es sin duda una de las poblaciones más ricas en patrimonio artístico de la provincia de Sevilla. Su urbanismo, sus edificaciones y sus bienes muebles son fiel reflejo de una azarosa historia, llena de momentos de gran esplendor, que hicieron de Osuna uno de los grandes referentes del arte español durante la Edad Moderna. Y ello es así gracias tanto a la calidad de estas creaciones y de sus autores, como a la diversidad de origen, ya que, a diferencia de otras ciudades y villas sevillanas, aquí encontramos obras venidas desde los más dispares lugares de nuestro país, de Europa e incluso de América. Sin lugar a dudas, esta peculiaridad viene dada por el mecenazgo de los duques de Osuna, los cuales dejaron esta espléndida huella en su villa ducal.



1. CÁLIZ DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE OSUNA, TOLEDO, HACIA 1550

<sup>20</sup> MONTAGU, Jennifer: *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*. New Haven-Londres: Yale University, 1989, pp. 180-181.

<sup>21</sup> BIRKE, Veronika: *Italian masters of the sixteenth and seventeenth centuries. The Illustrated Bartsch*, vol. 40 (18). Nueva York: Abaris Books, 1982, p. 109.

<sup>22</sup> PEPPER, D. Stephen: *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*. Oxford, Phaidon, 1984, p. 229, cat. 42, fig. 66.

<sup>23</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid, Alianza Editorial, 1993. Capítulo titulado «Reni y España», p. 111, figs. 173-174.

En el ámbito artístico que nos ocupa, el de la platería, tampoco es raro encontrar obras de primer orden y de diversa procedencia: desde la señera cruz procesional vallisoletana y la original custodia germana del tesoro colegial, al cáliz novohispano de Consolación, pasando por otras muchas piezas de diferentes puntos de España, tal y como se ha podido constatar en los estudios que sobre la platería local se han realizado (SANZ 1978; SANZ 1980: 105-116; SANTOS 2005: 177-191; MORÓN 2012: 98-103). Pero bien es cierto que aún en muchas de sus iglesias se guardan tesoros ignotos, o poco conocidos, que sin duda dicen mucho de la proyección que la villa ducal aún tiene en la investigación de este campo de estudio. Y eso es lo que sucede con un cáliz conservado hoy día en la iglesia de Santo Domingo (fig. 1), una verdadera joya del Renacimiento toledano y otra prueba más de la diversidad y riqueza del patrimonio ursaonense. Una obra que ha pasado desapercibida, a pesar de su conocimiento desde antiguo, en los diferentes estudios que sobre la platería de esta época se han realizado. Algo comprensible si tenemos en cuenta su historia, no exenta de incógnitas, especialmente, durante el siglo XX, ya que, a pesar de ser reconocida en principio como una pieza de calidad, luego se le perdió el rastro hasta su localización por nuestra parte en el templo dominico.

La primera mención sobre el mismo aparece en el catálogo de la exposición de Arte Antiguo celebrada en el Pabellón Mudéjar durante la Exposición Iberoamericana de 1929. Junto a un importante número de obras procedentes de la colegial ursaonense, esta pieza fue ubicada en la sala décima y vitrina tercera, y catalogada con el número 1481 como una obra destacada del Renacimiento y perteneciente al tesoro de la capilla de los señores duques en Osuna, o lo que es lo mismo, la capilla del Santo Sepulcro de la Colegiata (Catálogo 1930: 130). La fotografía que se realizó tras el evento, el 16 de junio de 1930, también se registra de esta misma manera y hoy día se custodia en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad. Recientemente apareció esta fotografía en la exposición que sobre dicho evento se organizó en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. No obstante, entre este momento y la década de 1970, sin que sepamos la causa, la pieza pasó a formar parte del ajuar de la iglesia de Santo Domingo, ya que cuando la doctora Sanz estudió el conjunto de piezas de orfebrería de la Colegiata, ya no se encontraba entre ellas (SANZ 1978).

Su llegada a la capilla funeraria ducal debió acontecer a mediados del siglo XVI, cuando su fundador, don Juan Téllez Girón, IV conde de Ureña, la dotó de numerosas piezas litúrgicas. En el inventario más antiguo conservado de la capilla, realizado en 1559, tras la muerte de don Juan, por su hijo don Pedro Téllez Girón, primer duque de Osuna, se relacionan catorce cálices de muy diverso tipo: desde un ejemplar de oro, pasando por el cáliz de las campanitas, hoy en el museo de la Colegiata, otros en plata dorada con pedrería o con historias en relieve, hasta llegar a dos labrados *al romano*, uno de ellos dorado y que bien podría corresponderse con el ejemplar que estudiamos<sup>1</sup>.

Sin duda, con las descripciones que aparecen en este inventario y otros posteriores, identificar con claridad el ejemplar que estudiamos es bastante dificultoso, ya que estas se basan esencialmente en cuestiones materiales y técnicas, y rara vez hacen alusión a algún rasgo estético o iconográfico que facilite dicha identificación. No obstante, como hemos hecho referencia, creemos con cierta seguridad que el cáliz de Santo Domingo se encontraba entre los que se relacionan en dicho inventario. Por lo tanto, si estuviéramos en lo cierto, este bellissimo ejemplar debió llegar hacia mediados del

siglo XVI, coincidiendo además dicha cronología con el estilo proyectado y con la única marca que presenta en su peana, una T de brazos rectos, con «o» sobrepuesta en un óvalo, la cual se corresponde con la utilizada en la ciudad de Toledo a partir de 1545 (LÓPEZ-YARTO 1999: 62) (fig. 2). Desafortunadamente la carencia de otros punzones nos impide conocer más datos sobre su historia.

Comenzando pues el análisis de la obra, se trata de un cáliz labrado en plata y totalmente sobredorado, con una altura de 27 centímetros y 17 centímetros de diámetro de la base. Su estructura se desarrolla a manera de balaustre, como es propio de las piezas platerescas. Su peana es totalmente circular, con una saliente pestaña y un friso enmarcado por molduras. Tras este arranque, se levanta un cuerpo troncocónico, ligeramente cóncavo, que se eleva en su centro para recibir al vástago. Este diseño le aparta de las composiciones más quebradas del pasado y es la propia de un Renacimiento maduro, iniciado en Castilla por Francisco Becerril (LÓPEZ-YARTO 1991: 31-33). Tras una arandela se desarrolla el astil, que junto a la copa, hacen al cáliz mostrar el perfil abalaustrado. Así pues, está compuesto por un grueso toro entre molduras, el cual está segmentado por gallones que le hacen tener una apariencia calada. A este elemento inicial le sigue un pequeño gollete torneado, el nudo en forma de jarrón de base semiesférica, pared troncocónica y pequeña cornisa superior cerrada por una especie de tapadera ligeramente relevada, y finalmente un gollete troncocónico con arandela central que sustenta la copa. El recipiente muestra una rosa o subcopa abombada, y cubierta de decoración, con una moldura superior que la diferencia del labio de la copa, troncocónico, muy desarrollado y abierto, siendo este último, el único elemento más retardatorio de la estructura, ya que esta apertura tan pronunciada es propia de los cálices góticos. A pesar de ello, su diseño no fue extraño en los talleres toledanos del Renacimiento, como lo demuestran los ejemplares de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Toledo (REVUELTA 1987: 74), o el conservado en el monasterio de San Clemente (MARTÍNEZ 1982: 222).

Su ornamentación cincelada es plenamente *al romano*, recordando en mucho a la que se empleó en las yserías de la propia capilla del Santo Sepulcro o en las labores pétreas de la Puerta del Sol de la Colegiata. Las hojas de acanto en la pestaña inicial y en la cubierta del nudo, las graciosas cabezas de querubes y las guirnaldas con medallas de la peana, o los *puttis* que se mecen en los pabellones colgantes del cuerpo del nudo, nos delatan una inspiración libresca basada en los grutescos a la antigua, seña de identidad del plateresco hispano.



2. MARCA DE LA CIUDAD DE TOLEDO DEL CÁLIZ DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE OSUNA

<sup>1</sup> Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CSIC, Archivo Francisco Rodríguez Marín: Caja 19, 6. Documentos de Osuna, 6.1. Capilla del Santo Sepulcro, Copia del Inventario del Santo Sepulcro de 1559. También existe copia fotocopiada en el Archivo Municipal de Osuna, que ha sido facilitada por don Francisco Ledesma a quien agradezco su colaboración en este trabajo, al igual que a don Antonio Morón Carmona.

Un ornato que enmarca un repertorio figurativo e iconográfico, donde lo que más sorprende es la calidad escultórica, especialmente de los cuatro tondos figurativos que se disponen en el amplio friso de la peana, en una organización que recuerda en mucho a diseños ornamentales tanto en portadas como en retablos o tumbas del Renacimiento pleno. En ellos se desarrollan tres temas concretos de claro argumento mariano: la Anunciación, con el arcángel san Gabriel en uno de los tondos y la Virgen María en otro; la Virgen con el Niño Jesús en un tercero, y en el último de los tondos, se representa la Imposición de la Casulla a san Ildefonso.



3. DETALLE DE LA MEDALLA DE LA PEANA DEL CÁLIZ DE SANTO DOMINGO DE OSUNA CON LA REPRESENTACIÓN DEL ARCÁNGEL SAN GABRIEL EN LA ESCENA DE LA ANUNCIACIÓN



4. DETALLE DE LA MEDALLA DE LA PEANA DEL CÁLIZ DE SANTO DOMINGO DE OSUNA CON LA REPRESENTACIÓN DE LA VIRGEN DE LA ANUNCIACIÓN

El arcángel san Gabriel (fig. 3) aparece de perfil y arrodillado, con sus alas semidesplegadas y portando el cetro y la filacteria donde, según la tradición iconográfica, viene reproducida la buena nueva que transmite a María, y que en este caso no aparece inscrita por lo menudo de su factura. El siguiente tondo, por su parte, nos muestra a María arrodillada, con la mano sobre el pecho y la otra posándola sobre un atril donde se aprecia un pequeño breviario (fig. 4). Su rostro se gira hacia el ángel anunciador, encontrándose a su vez en ese mismo lateral, el sagrado paráclito y el jarrón de azucenas. Sin duda, la manera de resolver esta composición, tanto del ángel como de la Virgen María, nos remite al conocimiento de los modelos nórdicos renacentistas, tanto de Durero como de Lucas van de Leiden, si bien, podemos encontrar un referente más cercano y conocido en Toledo, como es la Anunciación que pintara en la Sala Capitular de la catedral de Toledo, uno de los introductores del Renacimiento en

Toledo, Juan de Borgoña, entre 1509 y 1511 (MARÍN 2000: 326). No obstante, las figuras de este cáliz respiran de mayor clasicismo y monumentalidad que enlaza con las novedades que a mediados del siglo XVI están planteando en la escultura toledana artistas de la talla de Juan Bautista Vázquez el Viejo o Nicolás de Vergara el Viejo, quienes iniciaron la senda del romanismo que en la segunda mitad del siglo tendrá tanta importancia. De hecho, en el tercero de los tondos, como si se tratase de una matrona romana, se presenta una Virgen grandilocuente y monumental (fig. 5). De medio cuerpo y ligeramente girada hacia la derecha, viste a la antigua, con un manto terciado y volado que la envuelve, mientras intenta coger a un Niño Jesús que parece escapar de su regazo, totalmente desnudo y en un claro *contraposto* de corte manierista. Sin duda, los modelos están en las figuras marianas romanistas nacidas de la estética de Miguel Ángel y Rafael, y que tanta importancia tuvieron en la escultura española de la época, recordando especialmente a la Virgen de la Paz que labrara Juan Bautista Vázquez el Viejo para el retablo del convento de la Concepción de Almonacid de Zorita (Guadalajara) entre 1554 y 1558 (ESTELLA 1990: 43-44).



5. DETALLE DE LA MEDALLA DE LA PEANA DEL CÁLIZ DE SANTO DOMINGO DE OSUNA CON LA REPRESENTACIÓN DE LA VIRGEN CON EL NIÑO

Muy típico en Toledo es el argumento temático del cuarto tondo, la Imposición de la Casulla a San Ildefonso (fig. 6), emblema de la catedral primada y que aquí mantiene esa misma esencia romanista. El pasaje narra la aparición que tuvo el arzobispo de Toledo en el siglo VII, cuando fue recompensado por sus predicaciones y escritos de veneración mariana, con la presencia de la Virgen en carne mortal en el presbiterio de la primitiva catedral toledana. En el prodigio, donde estuvieron también presentes un grupo de santas, ángeles y acólitos, la Virgen procedió a imponerle la casulla y a declararle su capellán. Aquí, la Virgen erguida y monumental, acompañada de tres seres angélicos, se dispone a imponer el ropaje litúrgico a un arrodillado y minúsculo Ildefonso, en una desproporción acorde con la estética manierista y evidenciando además la presencia sobrenatural. En esta ocasión recuerda en mucho a la composición romanista que ejecutara Nicolás de Vergara el Viejo en uno de los óvalos de los atriles de la catedral toledana (ESTELLA 1990: 78-82).

Dentro de este aparato figurativo, llamativo e interesante es el friso superior del nudo, donde se reproducen parejas de bustos como si fuese la típica galería de hombres y mujeres ilustres de la Antigüedad, tan habitual en los repertorios iconográficos del Renacimiento (fig. 7). En concreto son seis parejas de bustos enfrentados, los masculinos de perfil y barbados, y las damas en esa misma posición y con el pelo recogido a la romana. En el ambiente humanista de esta época, su adopción como elemento decorativo en piezas religiosas era de lo más común, más cuando aquí, por el aspecto barbado de los personajes masculinos, probablemente



6. DETALLE DE LA MEDALLA DE LA PEANA DEL CÁLIZ DE SANTO DOMINGO DE OSUNA CON LA REPRESENTACIÓN DE LA IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO



8. DETALLE DEL TONDO CON LA REPRESENTACIÓN POSIBLE DE SAN PEDRO DE LA SUBCOPA DEL CÁLIZ DE SANTO DOMINGO DE OSUNA



7. DETALLE DEL NUDO DEL CÁLIZ DE SANTO DOMINGO DE OSUNA



9. DETALLE DEL TONDO CON LA REPRESENTACIÓN UNA SANTA DE LA SUBCOPA DEL CÁLIZ DE SANTO DOMINGO DE OSUNA

haga referencia a su versión cristiana, de héroes y heroínas bíblicos, un argumento iconográfico no extraño en España, como se puede comprobar en las bóvedas del crucero de la iglesia de los Jerónimos de Granada. El aludido cáliz de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Toledo, hoy en el Museo de Santa Cruz, muestra un nudo prácticamente idéntico, con las mismas parejas de bustos, al igual que en otra bandeja de este mismo museo toledano, lo que atestigüa cierto uso de estos repertorios en la platería toledana de estos años (LÓPEZ-YARTO, HEREDIA 2004: 124).

Y en la subcopa nos volvemos a encontrar los bustos, pero ahora en tondos y con aureolas que permiten identificar con claridad su condición de santos cristianos. Se trata de tres varones y tres féminas, por lo que se mantiene esa misma alternancia que apreciábamos antes. Es difícil de determinar su identidad, ya que no presentan atributos iconográficos que lo permitan, aunque los dos varones barbados, uno con una amplia calva, y el otro con la barba más recortada, perfectamente pueden representar a los santos Pedro y Pablo (fig. 8). Las santas, de rostros serenos y bellos y pelos largos recogidos con diademas, a la romana, posiblemente sean mártires de devoción popular, como santa Catalina de Alejandría, santa Margarita o santa Bárbara (fig. 9). Planteamiento iconográfico tampoco ajeno a los que se recrean en estas piezas religiosas del Renacimiento pleno, o incluso en la propia Osuna, pues sólo recordar los tondos de las enjutas de los arcos de la capilla del Santo Sepulcro, para reconocer lo común de su

aparición en este periodo (RODRÍGUEZ-BUZÓN 1982: 107-108).

Por todo ello, parece evidente que estamos ante una obra monumental, de gran calidad, y representativa entre las piezas labradas en Toledo durante el Renacimiento que bien podría haber salido de los talleres más sobresalientes de este tiempo, como los de Francisco Ramírez, Diego de Ávila o Juan Rodríguez de Bahía (CRUZ 1999: 559-560). Desgraciadamente, como dijimos en un principio, la carencia de la marca de autor nos impide conocer dicha autoría, aunque el parecido con el referido cáliz de la parroquia de los Santos Justo y Pastor (fig. 10), en el que se repite la misma resolución formal y algunos adornos antes comentados, nos puede ayudar a reconocerla. En este ejemplar sí existe un punzón, O/G, el cual, se ha puesto en relación con otro destacado platero, Gregorio Baroja, activo en Toledo entre 1571 y 1604 (RAMÍREZ DEL ARELLANO 2002: 226-227; CRUZ 1999: 562). Si este paralelismo nos llevara al posible autor del cáliz de Osuna, no se ajustaría a la cronología propuesta en un principio, anterior a 1559, y habría que fecharlo hacia 1575, tal y como se hace con un hostiario conservado en Membrilla (Ciudad Real) que presenta la misma marca (CRESPO 2006: 194). No obstante, tampoco queda muy claro que este punzón pertenezca a este maestro platero, ya que en la custodia procesional toledana de Herrera del Duque (Badajoz), aparece el punzón VA/ROJA, del que sí hay constancia de su vinculación con el aludido orfebre (SÁNCHEZ 2002-2003: 73-88). Por lo tanto, no hay argumentos suficientes que puedan relacionar

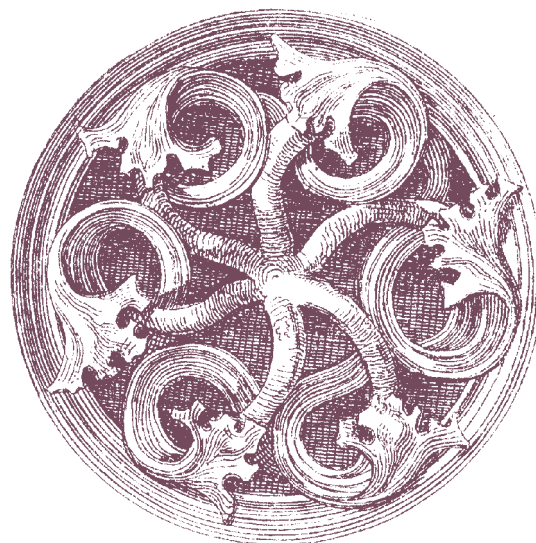
estas piezas con el aludido platero, y pensamos que más bien pudieran pertenecer a otro orfebre aún sin identificar, quien a mediados del siglo XVI pudo labrar las piezas de Osuna y Toledo, aunque bien es cierto que el cáliz del Museo de Santa Cruz presenta añadidos posteriores como el friso manierista de esmaltes de su copa. Esta hipótesis se afianza si tenemos en cuenta que, en los veinte años posteriores a la elaboración del inventario de 1559, no hubo incremento alguno en el número de cálices de la capilla<sup>2</sup>. Por ello, creemos más conveniente ser cautos en este punto, y mantener el anonimato y la llegada a mediados del Quinientos de este cáliz, sin duda otra prueba más de las riquezas artísticas que guarda la villa ducal de Osuna.



10. CÁLIZ DE LA PARROQUIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR DE TOLEDO, HACIA 1550, MUSEO DE SANTA CRUZ DE TOLEDO

## BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (1930): *Catálogo de la sección de arte antiguo: Palacio Mudéjar*, Exposición Iberoamericana 1929-1930, Sevilla.
- ARIZA Y MONTERO-CORACHO, Antonio M.<sup>a</sup> (1890): *Bosquejo biográfico de Don Juan Telles Girón, IV Conde de Ureña*, Osuna.
- CRUZ, José Manuel (1999): «Platería», en *Artes Decorativas II. Summa Artis*, XLV. Madrid.
- ESTELLA MARCOS, Margarita (1990): *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*. Madrid.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia (1991): *Francisco de Bece-rril*. Madrid
- (2000): «La plata en Castilla la Nueva», en *El Arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, pp. 61-75.
- MARIN CRUZADO, Olga (2000): «Las pinturas de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo: aportación al estudio de la concepción del Espacio», *Archivo Español de Arte*, 292, 2000, pp. 315-339
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1982): «Las artes suntuarias toledanas en tiempos de El Greco», en *El Toledo de El Greco*, Toledo, pp. 213-262.
- MORÓN CARMONA, Antonio (2012): «Aproximación al patrimonio artístico del antiguo convento de los Mínimos de Osuna», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 15, pp. 98-103
- RAMÍREZ DEL ARELLANO, Rafael (2002): *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo.
- REVUELTA TUBINO, Matilde (1987): *Guía del museo de Santa Cruz*, tomo I. Ciudad Real.
- RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel (1982): *La Colegiata de Osuna*. Sevilla
- (1986): *Guía Artística de Osuna*. Osuna.
- SÁNCHEZ SERRANO, Ana (2002-2003): «La custodia procesional de la parroquia de San Juan Bautista de Herrera del Duque (Badajoz)», *Norba-arte*, vol. XXII-XXIII, pp. 73-88.
- SANTOS MARQUEZ, Antonio (2002): «La platería en la parroquia de Nuestra Señora de Consolación de Osuna (Sevilla)», *Archivo Hispalense*, 258, pp. 177-191.
- SANZ, María Jesús (1979): *Catálogo de Orfebrería de la Colegiata de Osuna*. Sevilla.
- (1980): «La orfebrería en el Monasterio de la Encarnación de Osuna». *Archivo Hispalense*, n.º. 190, pp. 105-116.



<sup>2</sup> Concretamente se trata de un inventario del año 1586 donde se relacionan trece cálices, uno menos que en el de 1559. Archivo de Protocolos y Actas Notariales de Osuna. Escribano Antonio García, 1586-1589, t. 58, sin foliar. Este documento ha sido facilitado por don Francisco Ledesma, a quien agradezco enormemente su colaboración.