

aludiendo a que la escultura era propiedad del Estado, de acuerdo con lo dispuesto en la ley citada anteriormente, por tratarse de un hallazgo casual. Además se le advierte de la aplicación de la ley y, por consiguiente, se le exigirían todas las responsabilidades «a que hubiere lugar, según lo establecido en el artículo 10 de dicho texto legal y disposiciones concordantes»³³.

Por estas fechas el togado fue entregado a la directora del Museo Arqueológico de Sevilla y trasladado a la sede del Museo Arqueológico de Sevilla.

En la actualidad, tanto el togado como el retrato de Vespasiano se encuentran incluidos dentro de la aplicación CERES, red digital de colecciones de museos de España³⁴ con los números de inventario: CE25593 y CE2006/5.



LA CAPILLA, RETABLO E IMAGEN DE SAN ELOY DE LOS PLATEROS EN LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE OSUNA

Por

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla



La capilla dedicada a san Eloy que se erige en la iglesia de Santo Domingo de Osuna es un testimonio histórico de la devoción que los maestros plateros ursaonenses tuvieron por su santo patrono. Hay constancia documental de la presencia de artistas plateros en Osuna desde el siglo XVI, aunque no será hasta finales de la centuria siguiente, cuando esta actividad artística se organice en un gremio bajo la advocación del santo obispo de Noyons como era habitual en estas corporaciones profesionales. A mediados de 1699 se inicia el proceso de constitución del gremio, pues los plateros solicitaron a la municipalidad la aprobación de unas ordenanzas que regulasen el arte de la platería en la población; y el 3 de septiembre quedaban aprobadas por el cabildo municipal, constituyéndose así el primer gremio artístico de la villa ducal (Santos 2003: 557-558). Unas ordenanzas que tenían como modelo las sevillanas que, sin duda, eran bien conocidas por sus promotores, Salvador Hormigo y Lucas Domínguez, artistas plateros ursaonenses que recibieron la aprobación como maestros en la capital hispalense en 1698, y que luego organizaron el gremio y fueron sus primeros alcaldes veedores. Y serán ellos, quienes también promocionen la devoción a su santo patrón en Osuna. De hecho, el 21 de julio de 1700 ambos orfebres recibieron en donación un altar en la iglesia del convento de Santo Domingo de esta villa¹. Concretamente se trataba de un altar vacío bajo el coro, entre los altares de san Juan Bautista y la Virgen de la Soledad, donde debían colocar a san Eloy, patrono de los plateros, con la obligación de traer la imagen, adornarlo y mantenerlo, bajo pena de ser amonestados si lo incumplían con la retirada de dicha donación. Además, se les cedía tres sepulturas ubicadas delante del altar para el enterramiento de ambos plateros y sus familiares. Desgraciadamente la mala conservación del documento nos impide conocer la cuantía de la limosna que dieron al convento. Se levantaba así, al año de constituirse el gremio, un altar para la devoción principal de los maestros de este arte, aunque bien es cierto que durante diez años tendrá un carácter privado, sólo vinculado a los dos veedores del gremio. Sin embargo, este testimonio documental no sólo es importante por ratificar la existencia de esta devoción, sino también porque, sin tener que especular sobre su existencia como sucede en otras ciudades, aún se mantiene el altar dedicado al santo *in situ* en el antiguo cenobio dominico.

La pequeña capilla de san Eloy, de poca profundidad y cubierta por una corta bóveda de cañón, se ubica en el muro de la epístola, junto a la puerta de entrada principal del templo y bajo el coro de los pies, tal y como hace referencia el documento, aunque hoy día no encontramos como vecinos a los altares de la Soledad y san Juan Bautista (fig. 1). Sin embargo, frente al altar del santo platero se levanta la actual capilla de Jesús Caído, antigua de la Soledad, lo que sí vendría a coincidir con lo expresado en el texto, mientras que en el lado contrario se levanta el altar de santo Tomás de Aquino, localizándose el de san Juan Bautista en una de

³³ AP Santa María. Leg. 107. Expedientes y escrituras de fábrica 1914-1987. Documentación referente al año 1972, s/f. Oficio 28 de julio de 1973.

³⁴ <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

¹ AMO. PNO. Legajo 531. Escribano Tomás de Paz, 1700, 21-07-1700, ff. 467-468 v.



1. CAPILLA DE SAN ELOY DE LOS PLATEROS, CEDIDA A ESTE GREMIO EN 1700. IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE OSUNA.



2. PEDRO GARCÍA DE ACUÑA (ATRIBUIDO). SAN ELOY DE LOS PLATEROS (1698-1701). IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE OSUNA.

las capillas laterales del presbiterio. Una diferencia que tampoco nos puede extrañar, pues el templo ha sufrido desde la exclaustación de los dominicos numerosos cambios en las advocaciones de sus altares, como incluso ahora sucede precisamente con san Eloy de los Plateros, por lo que posiblemente en origen este retablo estuviese dedicado al Bautista.

Así pues, si nos guiamos por este documento, en el momento en el que se produce la cesión, estos se comprometían a colocar en este altar una imagen del santo que ya tenían, por lo que su ejecución debió llevarse a cabo entre 1698, año de la aprobación de ambos como maestros, y 1700, fecha de esta escritura. Y de hecho es una imagen que se adecúa perfectamente a esta cronología, encontrando vínculos estéticos con otras esculturas que se tienen documentadas y que fueron ejecutadas en la última década del siglo XVII en Osuna (fig. 2). Se erige sobre una peana que presenta una cartela dorada y portada por dos angelotes, donde se lee el nombre del santo «S. ELIGIO» que facilita enormemente su identificación (fig. 3). El santo aparece de pie y, como obispo de Noyons, revestido con vestiduras pontificales, esto es, con capa pluvial y mitra, faltando el báculo originario que llevaba en la mano izquierda, mientras que con la derecha hace el gesto de portar el otro atributo habitual de su iconografía como es el crucifijo, que hoy también ha perdido, en una actitud grandilocuente y propia de estas hechuras barrocas. La capa pluvial es encarnada con flores a pincel y perfilada por una orla dorada, que también se repiten en el hábito negro del santo, cubierto este en parte por un roquete blanco y sobre él una estola. Sus rasgos son los de un hombre maduro, con pelo corto y barba recortada, cuya expresión piadosa se debe a su boca entreabierta y a sus ojos almendrados muy abiertos que son enmarcados por unas arqueadas cejas. Es evidente que la imagen ha sido repolicromada, especialmente el interior de la capa pluvial a base de un tono verde oliva que parece no ser original, aunque el dorado y la pintura a pincel



3. PEDRO GARCÍA DE ACUÑA (ATRIBUIDO). DETALLE DE LA PEANA DE SAN ELOY (1698-1701). IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE OSUNA.

comentada presentan un aceptable estado de conservación. Una escultura que, como dijimos en un principio, se acerca a la creatividad de un maestro local, Pedro García de Acuña (doc. 1697-1713), el cual estuvo activo en estos años y realizó varios retablos y esculturas para diferentes instituciones religiosas de la población, incluido parte del retablo mayor de la Colegiata (Herrera 2010: 62-64; Cabello 2015: 41-45). Concretamente, presenta muchas similitudes con las esculturas del retablo mayor del cenobio jesuita, obra atribuida a Acuña, y cuya principal advocación, la escultura de san Carlos Borromeo, aún en su iglesia homónima ursoense, se acerca mucho tanto en el tratamiento de la talla y la policromía, como en la propia fisonomía y expresión del santo (Santos 2007: 149-166).



4. FRANCISCO MARÍA DE CEIBA (ATRIBUIDO). RETABLO DE SAN ELOY (H.1710-1720). IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE OSUNA.



5. FRANCISCO MARÍA DE CEIBA (ATRIBUIDO). DETALLE DEL ESTÍPITE DEL RETABLO DE SAN ELOY (H. 1710-1720). IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE OSUNA.

Una advocación que, como cabría de esperar, tuvo en los plateros a sus grandes devotos, por lo que pronto el resto de oficiales quisieron participar también en el mantenimiento de su culto. De ahí que no tardase mucho tiempo en hacerse realidad este deseo y finalmente se traspasó el altar de san Eloy al gremio de plateros. En concreto, se llevó a cabo el 18 de junio de 1709, y la causa principal fue la muerte de Salvador Hormigo y la necesidad de su viuda Tomasa Álvarez y González, de cederla para no tener que mantener entre ella y Lucas Domínguez el elevado cargo que suponía esta fundación². En la explicación de esta situación, aluden a que ellos colocaron el santo patrono y que tenían obligación de adornarlo para poder celebrar el culto divino, pues, en caso de no cumplirse, el convento lo mandaría hacer a cuenta de los dichos plateros y les retiraría la propiedad. Y como ya se había reunido un dinero en el que «...ayudaron todos los maestros y arte de la platería desta villa...», y reconociendo que con ellos se mantendría la decencia convenida con los dominicos, habían decidido ceder a favor del gremio y arte de los plateros el altar y las tres sepulturas desde la fecha de esta escritura y por siempre jamás. Además, el derecho de enterramiento de los plateros se hacía extensible a sus mujeres y familias, siempre y cuando «la ermandad que tenemos entre todos de señor san Eligio» lo estableciera por acuerdo entre sus miembros.

² AMO. PNO. Legajo 534, Escribano Cristóbal Rodríguez Tejero, 1701-1710, 18-06-1709, ff. 273-274 v.

Por lo tanto, será inmediatamente después de esta cesión cuando se emplee el dinero recopilado entre los plateros para la construcción del retablo dorado que ocupa el testero de la capilla (fig. 4). Se trata de un ejemplar de pequeñas dimensiones y madera dorada, formado por una mesa de altar de elegante estrangulamiento inferior, un banco de poca altura e imitando material pétreo, y el único cuerpo del retablo. Este se compone de dos pilastras laterales cajeadas y cubiertas con tarjas y flores, enmarcando la hornacina principal. Esta a su vez está escoltada por dos soportes formados por cabezas femeninas con coronas que hacen las veces de capitel (fig. 5), que arrancan de una gruesa voluta de un carnosísimo acanto simétrico y que se sustentan en un cajeadado inferior con cadeneta floral, terminado en otra voluta que se sostiene en un plinto. La hornacina presenta una decoración pintada, en cuyas paredes laterales, ligeramente en relieve, aparecen cajas con recortes, roleos y flores, y en el panel trasero, sólo a pincel, se describen bellas composiciones florales simétricas y en el medio punto una venera marmórea. Estos pseudoestípites laterales soportan trozos de entablamentos que se unen a la cornisa corrida superior sobre la que campea el ático. Este es semicircular y totalmente liso, presentando una tarja heráldica central, con una carnosísima orla de roleos y flores que se remata en la figura de un pelicano exento con el que termina el retablo (fig. 6). En este tondo central del ático, al óleo, se reproduce la mitra blanca del santo sobre un fondo azul. Además, sus perfiles son recorridos por recortes y roleos entrecruzados a modo de crestería.

No tenemos la menor duda que este retablo fue ejecutado en Osuna en la segunda década del siglo XVIII, vinculable a



6. FRANCISCO MARÍA DE CEIBA (ATRIBUIDO).
DETALLE DEL ÁTICO DEL RETABLO DE SAN ELOY (H. 1710-1720).
IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE OSUNA.

la creatividad del artista de origen genovés Francisco María de Ceiba (doc. 1697-1723), quien, asentado en la villa ducal en 1697, comienza a trabajar junto a Pedro García de Acuña, asumiendo en 1713 parte del retablo mayor de la colegial, por la enfermedad y posterior muerte de este último entallador (Cabello 2015: 44-45). Entre sus creaciones más sobresalientes estuvieron los retablos mayores del convento de la Merced de Osuna (1716), hoy en la capilla de la Esperanza de Triana de Sevilla, y del convento de la Concepción de Osuna (1717), además del retablo de la capilla sacramental de la parroquia de San Miguel de Morón de la Frontera (1722) (Moreno 1998: 34; Herrera – Halcón – Recio 2000: 475-476). Pues bien, lo que nos lleva a pensar en este entallador como posible autor del retablo de san Eloy es el rasgo más singular que presenta, los soportes antropomorfos que enmarcan la hornacina, los cuales serán una de las señas de identidad del retablo ursanense de estos años, pues en Sevilla no se verán hasta la segunda mitad del siglo con el entallador Manuel García de Santiago (Herrera 2009: 300). Y, de hecho, estos mismos estípites figurativos también aparecen en el sagrario del retablo mayor del convento de la Concepción de Osuna, al igual que en otro retablo de la nave de este mismo templo, también posiblemente ejecutado por este autor (Herrera – Halcón – Recio 2000: 475-476). Asimismo enmarcando el sagrario aparecen en otro retablo, ubicado en el convento del Carmen y dedicado a san Juan de la Cruz. Otra obra que fue trazada por este mismo entallador genovés y ejecutada tras su muerte por Baltasar Hidalgo y Francisco López en 1728 (Herrera 2009: 333). Por lo tanto, posiblemente entre 1710 y 1720 los plateros le encargaron este pequeño retablo, del que desgraciadamente no hemos hallado la obligación o concierto que debió escriturarse ante notario.

Una vez concluido su adorno, la capilla gremial se convierte en el lugar de celebración de la fiesta anual del gremio, el 25 de junio en la onomástica de san Eloy, y también

donde se enterraban sus miembros, como lo prueban algunos testamentos localizados. El testimonio más temprano nos lo vuelve a facilitar uno de los promotores de este culto, Lucas Domínguez, cuando decide ordenar sus últimas voluntades el 7 de enero de 1724³. Él solicita ser «sepultado en la capilla del S^r. San Eligio que está en la Iglesia del convento y religiosos del señor santo Domingo de esta villa, por ser en ella sepultura como hermano y maestro del arte de la platería». Lo mismo estipula el orfebre Jacinto de Morales Rendón, cuando otorga su testamento junto a sus familiares y su hija Isidora de Morales, el 15 de octubre de 1745, argumentando todos que querían ser enterrados «en sepultura que tenemos nuestra propia en la capilla de Señor San Eloy porque así es nuestra voluntad»⁴.

Pero no sólo fueron los plateros los que tuvieron como santo patrón al obispo de Noyons en Osuna, sino también los maestros herreros y albéitares, los cuales, cuando fueron a establecerse como gremio escriturando sus ordenanzas el 30 de noviembre de 1736, también tuvieron a bien obligarse a hacer una fiesta dedicada a san Eloy en la misma capilla de la iglesia de Santo Domingo⁵. La decisión de unir los oficios de herrero y albéitar en un solo gremio se debió a que se había producido una relajación en el cumplimiento de las buenas prácticas en la villa ducal en ambos oficios, existiendo incluso oficiales que, sin ser examinados, abrían tienda y ejercían sus oficios sin la debida experiencia, lo cual causaba graves perjuicios a los maestros. Por ello, decidieron juntarse en un gremio que vigilase y guardase los intereses de los maestros de estos oficios, y dicha congregación la pusieron bajo el amparo de san Eloy, haciéndolo su patrono para que «les conceda a esta unión paz quietud buena correspondencia y asierto entre nos y nuestras operaciones». A esta unión le acompañaban las nuevas ordenanzas, cuyo primer capítulo estaba dedicado a la obligación de «hazer una fiesta a S^{or}. S^{na}. Eloy en su capilla y altar cita en dho conyto. de S^{or}. S^{to}. Domingo de esta villa». En ella se establecía que se debía organizar el 25 de junio de cada año, día que se conmemoraba el nacimiento del santo y que era la que durante la Edad Moderna se eligió para su onomástica. Se comprometían a costear una misa cantada con sermón y cera, valorado todo en 150 reales de vellón que debían ser reunidos a partes iguales entre todos los oficiales examinados del gremio. Para ello, se nombrarían anualmente a unos diputados que cuidasen el adorno y decencia del altar del santo en dicha fiesta, y organizaran el convite posterior entre los agremiados, comprometiéndose además a que, si el gasto era mayor a lo estipulado, ellos correrían con la demasía. Pero los herreros y albéitares eran conscientes de que la imagen y la capilla de san Eloy del convento dominico pertenecía al gremio de los plateros de la villa, y por esta causa van también a estipular una serie de premisas para poder organizar los cultos expuestos. Conocían que los plateros organizaban una fiesta a san Eloy ese mismo día y, por lo tanto, debían llegar a un acuerdo con ellos para que se les permitiese también tener su función principal en la misma capilla. Por ello, decidían que, si hubiese concordia y buen entendimiento entre ambas corporaciones, se organizase la fiesta en convivencia y de forma pacífica, pero si no fuese así, responderían con argumentos fundamentados ante la justicia local para poder hacerla, siendo las costas judiciales repartidas a partes iguales entre los maestros. No obstante, también contemplaban la posibilidad de que, si no hubiese acuerdo con los plateros, los herreros y albéitares costearían una nueva imagen del santo y buscarían otro altar en alguno de los muchos templos de la villa ducal.

Un panorama muy particular era el que se presentaba en Osuna a partir de este momento, pues aunque era conocido que el obispo de Noyons ejerció siempre su patronazgo sobre

³ AMO. PNO. Legajo 595. Escribano Antonio de la Cruz, 1724, 07-01-1724, ff. 32-35 v.

⁴ AMO. PNO. Legajo 661. Escribano Pedro Antonio Picazo, 1744-1745, 15-10-1745, ff. 221-227v.

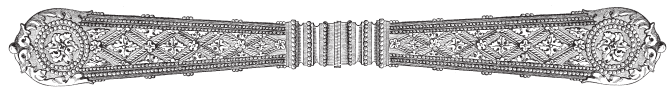
⁵ AMO. PNO. Legajo 635. Escribano Manuel García Rangel, 1736, 30-11-1736, ff. 704-706 v.

los herreros, y si bien en el medioevo coexistieron plateros y herreros en un mismo gremio, como sucedió en Roma hasta el siglo XVI, no fue habitual que compartieran capilla y fiesta como sí sucedió en la villa ducal. Pues no hay documento ni prueba material de conflicto alguno entre estos profesionales por cuestiones de devoción o por la organización de la fiesta, algo que también es comprensible si tenemos en cuenta que, al ser una pequeña localidad, tampoco contaban con un número de maestros muy numeroso y, por lo tanto, los gastos de estas fiestas podrían ser costeados con mayor desahogo entre ambos gremios.

Lo cierto es que posiblemente su culto fue mantenido por estos gremios hasta el siglo XIX, momento en el que fenecieron dichas agrupaciones y, por fortuna, a diferencia de lo sucedido en otras poblaciones, aquí en Osuna se ha mantenido y conservado su capilla, retablo e imagen. Pues al contrario de lo que sucedió con la imagen montañesina de san Eloy de Sevilla, que tras la desamortización y desaparición de su capilla en el antiguo monasterio Casa Grande de San Francisco pasó a la parroquia de Santa Cruz, en la villa ducal se ha conservado el originario lugar de culto de los plateros, siendo además el único conocido del resto de corporaciones que existieron en el antiguo reino de Sevilla. Desgraciadamente, en tiempos recientes esta singular situación ha cambiado, ya que la imagen ha sido retirada de su altar, por lo que esperamos que sea repuesta en un futuro, para que no se pierda este testimonio histórico del único ejemplo conservado de capilla gremial en Osuna.

BIBLIOGRAFÍA

- CABELLO RUDA, A. M. (2015): «Nuevos datos sobre Francisco María de Ceiba y Pedro García de Acuña», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 17, pp. 41-45.
- HERRERA GARCÍA, F.: «El retablo de estípite a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII», en HALCÓN, F. – HERRERA, F. – RECIO, A. (autores), *El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad*. Diputación de Sevilla, Sevilla, pp. 291-340.
- (2010): «Osuna y su protagonismo en la retablistica barroca sevillana», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 12, pp. 62-64.
- HERRERA, F. – HALCÓN, F. – RECIO, A. (2000): *El retablo barroco sevillano*, Fundación el Monte, Sevilla.
- MORENO ORTEGA, R. (1998): «Francisco María de Ceiba, maestro retablista de Osuna», *Semana Santa de Osuna 1998*, p. 34.
- SANTOS MÁRQUEZ, A. J. (2007): «Ventura y desventura del retablo mayor del convento de San Carlos de Osuna», *Temas de Estética y Arte*, n.º 21, pp. 149-166.



UNA TABLA INÉDITA DE GIOVAN BERNARDO LAMA EN EL PANTEÓN DE LA COLEGIATA DE OSUNA

Por

DAMIÀ AMORÓS

Museo del Monasterio de Poblet

El panteón ducal de la Colegiata de Osuna representa una de las mejores muestras del Renacimiento en tierras de Andalucía. Espacio donde descansan los restos de la familia ducal de los Osuna (Rodríguez-Buzón 1982), realizado durante la segunda mitad del siglo XVI. Con la participación de algunos de los principales artífices de su tiempo (arquitectos, pintores, escultores, doradores...), se conserva en un estado muy similar al original.

En la capilla del conjunto del panteón, en la nave central, encima del pequeño coro del espacio y encima del travesaño se encuentra una tabla policromada que representa la *Piedad* (fig. 1), de 49,5 x 41,50 cm, acompañada por un marco negro que realza la policromía de la pieza, fechada en la segunda mitad del siglo XVI, restando hasta el momento sin ninguna atribución, aunque ocupa un lugar destacado dentro del conjunto de la capilla.

Gracias a la elaboración de otros artículos sobre el artista que vinculamos a la tabla de la *Piedad* de Osuna y la búsqueda y comparación fotográfica sobre la misma, podemos vincular la pieza con la producción, seguramente del mismo maestro, del napolitano Giovan Bernardo Lama (Dominici 1840: 191-209), pintor activo en Nápoles entre 1560 y 1600, con una interesante producción religiosa; especialmente vinculada a la realización de grandes palas de altar para los principales templos de la región, pero al mismo tiempo con un tratamiento vasto y extenso de las piezas para uso devocional, especialmente cristológico, como es el caso de la pieza de Osuna. Buenos ejemplos de su producción los encontramos en iglesias y templos de todo el sur de Italia.

Presente en grandes colecciones y museos, como en el Capodimonte napolitano, el museo diocesano de la misma ciudad o al museo de bellas artes de Budapest, representa uno de los primitivos renacentistas napolitanos heredero de técnicas, recursos iconográficos y formas de trabajo ya probadas en Italia pero de recién implantación en la ciudad del Vesubio (Utilit 2002: 294).



1. PIEDAD DE LA CAPILLA DEL PANTEÓN DE LOS DUQUES DE OSUNA EN LA COLEGIATA DE OSUNA (SEVILLA).