

OSUNA Y MORÓN VINCULADAS POR UNA OBRA DE POLICROMÍA Y DOS ARTISTAS. UNA REFERENCIA DE MEDIADOS DEL XVII

Por
FERNANDO QUILES
Universidad Pablo de Olavide

Es un hecho que, en la estructuración del tejido artístico sevillano durante la modernidad, hubo localidades productoras frente a otras eminentemente receptoras. Entre las primeras, al margen de Sevilla, a la que se atribuyó el máximo protagonismo en la creación artística, tanto por la envergadura de sus talleres artísticos como por el hecho de ser la sede de los principales promotores de la época, hay que considerar la existencia de otras poblaciones menores que aparecen como centros artísticos productores de relativa importancia¹. Son enclaves con áreas de influencia más o menos extensas y cohesionadas por los entes de promoción, cuya base económica se encontraba principalmente en los cultivos de las tierras de su propiedad. Localidades como Carmona, Écija o Fuentes de Andalucía, situadas en la feraz campiña sevillana que, en periodos de bonanza climática, podían encadenar una serie más o menos larga de buenas cosechas, que repercutían en un incremento de la renta agraria. Algunos de los recursos económicos empleados en el estímulo de las artes, podían también contribuir al desarrollo de los talleres locales.

Algunos otros factores dimensionaron los centros y las periferias artísticas. Destaca sobremanera la jurisdicción, pues distinto fue el comportamiento de las localidades de realengo de las señoriales. El que un individuo y su familia ostenten el poder jurisdiccional sobre una localidad y en muchos casos otras aledañas, tiene un efecto directo sobre las artes locales. En los dominios de los grandes linajes sevillanos se producen procesos creativos distintos y aun divergentes de los verificados en las tierras de realengo.

Osuna constituye un claro ejemplo de la ciudad señorial, donde una familia titulada ejerce un gran protagonismo en la definición de las artes locales. La solvencia económica e intelectual, así como su influencia política, permitió a la familia Téllez-Girón, en una larga sucesión que va del siglo XVI al XIX, actuar como mecenas artísticos². El estímulo de los duques favoreció el trasiego de obras de arte, muchas procedentes de Sevilla, otras de Granada, también las hubo de Nápoles, pero fueron las salidas de los talleres locales las que dan idea del singular carácter de estos comitentes. Pero aún debemos esperar a que las fuentes sean completamente explotadas, para tener una imagen completa del panorama. Con esta hago mi propuesta, alumbrando la existencia de dos maestros pintores y doradores con talleres propios en Osuna y Morón de la Frontera.

Por un expediente conservado en el archivo del Palacio Arzobispal he podido identificar a Alejandro de Noguera como el primero de los artífices que intervinieron en el dorado del retablo mayor de la parroquia de san Miguel. El caso es que el citado maestro había recibido el encargo de policromar el retablo en el verano de 1638, algunos años después de que el arquitecto Jerónimo Velázquez lo construyera. Firmó el acuerdo en la propia localidad con los licenciados Pedro González, Antonio de Ávila Villavicencio y Juan de Valbue-

na. Tenía dos años para cumplir el acuerdo, recibiendo como contrapartida y de manera fraccionada 2.400 ducados.

Pero no llegó a concluir la tarea. Es posible incluso que apenas la hubiera comenzado cuando tuvo que interrumpir su trabajo, posiblemente por fallecimiento. Sería otro maestro el que se hiciera cargo del trabajo, el ursonense Alonso de Figueroa. En enero de 1645 pretende cobrar los 2.520 reales que considera se le deben por su trabajo en el retablo mayor, que "doró y pintó"³. Entre las estipulaciones del contrato, firmado en Morón, se especificaba «q la caja del s^r s^o miguel a deser toda dorada sin reserbar el espasio... y estofada con algunos anjeles y serafines y diablillos que digan a la misma historia del s^o...» Asimismo: que «algunas nubes y serafines que hagan obra a la subida a los sielos todo sobre oro, con mucho primor y arte picado, granado y raxado el oro puesta la birgen quedase a la parte de los pies espasio suficiente para la demostración del sepulcro de la Virgen se haga sobre oro el dho sepulcro con todos los apostoles estofado que paresca de Reliebo con mucho arte y los lados de la dha caja por la parte de adentro estofadas sobre oro algunos niños pajaros y otros animalejos y vrutescos todos sobre oro».

Añade que «en un reoadro u tabla que ira en medio de la cornixa ensima de la caja arriba dha se pinten dos anjeles teniendo una corona ynperial de nra señora con dos palmas todo sobre oro».

Por último se especifica que el pintor tenía que representar, en el ático, la ciudad de Jerusalén, con el sol y la luna eclipsados, como escenario donde se erige el crucifijo.

Esta información nos pone en antecedentes sobre dos talleres artísticos locales que se implicaron en la policromía de una gran máquina arquitectónica, una obra que dependía de la fábrica parroquial y estaba bajo la supervisión del visitador arzobispal. Era una empresa de envergadura que acredita a ambos artistas con sus respectivos talleres. Y más tras de lograr un encargo al que pudo aspirar cualquiera de los numerosos artífices que trabajaban en Sevilla y solían hacerse con este tipo de obras.

Sin embargo, tanto Noguera como Figueroa son unos desconocidos. Sólo del primero puede decirse que quizá sería el mismo que firmó el retablo que hoy se encuentra en el crucero de la misma parroquia, con una representación del Martirio de san Lorenzo y otra de la Inmaculada, que bien podrían ser de su mano⁴.

Para otro trabajo queda el análisis de estas pinturas, que, de pertenecer a Noguera, constituirían en sí mismas una aportación interesante al conocimiento de las artes locales.



¹ No me voy a extender en la definición de las relaciones entre centros artísticos. Para ello me remito a un trabajo anterior: *Utrera. Un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750*, Sevilla, Padilla Libros, 1999.

² Esta labor ha sido resaltada en varios estudios, siendo de destacar la tesis reprografiada de Javier L. Martínez del Barrio, titulada *el Mecenazgo y política cultural de la casa de Osuna en Italia -1558/1694* (defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 1990).

³ Archivo General del Arzobispado, Justicia, Pueblos, 1512

⁴ "1627. Alexandro F." AA. VV., *Guía artística de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1989, pág. 616.

OSUNA Y SU PROTAGONISMO EN LA RETABLISTICA BARROCA SEVILLANA

Por
FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA
(Universidad de Sevilla)

En el transcurso de la Edad Moderna, Sevilla y su entorno se configuran como un poderoso centro artístico que habría de brillar mucho más allá de sus fronteras, llegando sus reflejos al otro lado del Atlántico, en tierras americanas. Una de las formas artísticas que mejor distinguió a los afamados talleres sevillanos fue el retablo, creación que aúna criterios arquitectónicos, ornamentales, escultóricos y pictóricos. Tal como en distintas ocasiones nosotros mismos y otros autores han puesto de manifiesto, la producción de retablos adquirió categoría empresarial y estimuló la evolución formal y conceptual del arte en general¹. Como marco para la imagen, mueble litúrgico, aparato ornamental consustancial al templo, el retablo se convierte en una necesidad para el ejercicio de numerosas prácticas rituales, la devoción y espiritualidad del fiel, así como de los afanes patrocinadores de la élite social.

Si bien a lo largo de los siglos XVI y XVII, los talleres de arquitectos y escultores capitalinos monopolizaron la demanda, desde finales de esta última centuria es posible observar el continuo crecimiento e individualización de otras poblaciones del entorno, como es el caso de Écija, Carmona, Lebrija, Utrera y, por supuesto, Osuna. La creciente demanda debido a la renovación y actualización del ornato de numerosos templos, la emulación, etc., justifican que durante el barroco los artífices y talleres de estas localidades cobren protagonismo y se desvinculen de la propia capital, si bien los parámetros formales emanados de sus talleres siempre fueron tomados en consideración.

El caso de Osuna, todavía poco conocido, es paradigmático. Por un lado contamos, desde fines del XVII y durante el XVIII, con nombres que permiten dilucidar su autonomía como centro productor de retablos, a la vez que sigue observándose el poderoso influjo de los artífices sevillanos, al mismo tiempo que, ya entrada la última centuria, comienzan a operar otras constantes estilísticas, procedentes de localidades próximas como Écija y Antequera.²

En las últimas décadas del XVII asistimos al florecimiento del retablo salomónico, claramente inspirado en los modelos derivados de los talleres sevillanos de Bernardo Simón de Pineda, Cristóbal de Guadix y los Barahona. En localidades cercanas como Arahál había dejado el segundo un buen ejemplo de su quehacer, el retablo mayor del convento del Rosario (1693) y a sus hijos se atribuye el de Sta. Florentina de Écija (c. 1714).³ No tenemos constancia de que alguno de esos afamados maestros sevillanos tuviera a su cuidado algún retablo para la Villa Ducal, sin embargo ha trascendido el nombre de una personalidad todavía apenas conocida como es Pedro García de Acuña, activo a caballo entre los dos siglos y cuya desaparición pudo haber tenido lugar hacia 1713, cuando consta que no puede seguir las operaciones de elaboración del gran retablo mayor de la Colegiata, por padecer alguna enfermedad. A su ejecución se había obligado, en compañía de Francisco María de Ceiba, en 1704.⁴ Obras

seguras suyas son el retablo de Jesús Nazareno de la Iglesia de la Victoria (1701) (fig. 1), que realiza en unión del escultor Pedro Roldán *El Mozo*, responsable del repertorio escultórico inserto en sus calles, de carácter pasionario.⁵



FIG. 1. PEDRO GARCÍA DE ACUÑA Y PEDRO ROLDÁN "EL MOZO". RETABLO DE JESÚS NAZARENO. IGLESIA DE LA VICTORIA. 1701.

Al año siguiente acomete el mayor de la iglesia de los Terceros, donde está entronizada la Virgen de la Consolación⁶. Para su adaptación al actual templo hubo de incrementarse la altura del banco, resultando un retablo de gran aparato (fig. 2).



FIG. 2. PEDRO GARCÍA DE ACUÑA. RETABLO MAYOR DE CONSOLACIÓN. 1702.

No están descaminadas otras atribuciones que han sido efectuadas a este autor, como es el caso del antiguo retablo

¹ HERRERA GARCÍA, F. J.: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, 2001, pp. 191-196.

² HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, A.: *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, pp. 88-90; 163-167; 221-224 y 472-488. HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, A.: *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*, Sevilla, 2009, pp. 271-274; 330-334; 378-380.

³ HERRERA GARCÍA, F. J.: "El arquitecto de retablos Cristóbal de Guadix: adiciones y comentarios a su producción", *Laboratorio de Arte*, n° 16, Sevilla, 2003, pp. 171-196.

⁴ RODRÍGUEZ BUZÓN CALLE, M.: "Riesgos y venturas del retablo ma-

yor de la Colegiata de Osuna", *Archivo Hispalense*, n° 190, Sevilla, 1980, pp. 9-39. GUTIÉRREZ MOYA, C.: "Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la Colegiata de Osuna", *Archivo Hispalense*, n° 214, Sevilla, 1987, pp. 211-218.

⁵ MORENO ORTEGA, R.: "El retablo de Jesús Nazareno de Osuna. Aportación a la obra de Pedro Roldán el mozo", *Archivo Hispalense*, n° 222, Sevilla, 1990, pp. 191-197.

⁶ RIVERA, J. J.: "La imagen de Ntra. Sra. de Consolación, patrona de Osuna", *Archivo Hispalense*, n° 62, Sevilla, 1953, pp. 88-89. MORENO DE SOTO, P. J. y RUIZ CECILIA, J. I.: "El Monte Calvario", *Apuntes* 2, n° 2, Osuna, 1998, pp. 157-174.