

su tiempo. Se estudia además la iconografía de sus obras y su participación en la reforma de algunas parroquias de la provincia de Málaga y su intervención en la catedral malacitana. Se valora también la importancia de sus conocimientos técnicos sobre la calidad de los materiales pétreos y se analizan los viajes que hizo por Andalucía. Se completa el trabajo con el catálogo razonado de sus obras y un corpus documental.



## LA ORGANERÍA BARROCA DE OSUNA

Por

PEDRO JAIME MORENO DE SOTO

Historiador del arte.  
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía

**A** lo largo de los siglos del Barroco el órgano se convirtió en un elemento esencial dentro del decorado teatral litúrgico al servicio de la propaganda de la fe. Al igual que las grandes obras del mobiliario barroco sagrado, fueron señas de pujanza y lujo que vinieron a enriquecer con notable protagonismo el interior de las iglesias mejor dotadas, contribuyendo a la reacción del espíritu militante post-conciliar contra la austeridad y ascetismo protestante, que habían llevado a la destrucción de numerosos instrumentos.

En el paroxismo de la concepción globalizante de las artes del ideal barroco, que recurría con denuedo a la teatralidad en la organización litúrgica, la música en general y el órgano en particular se erigieron en elemento escenográfico de primer orden y actor principal del pautado ceremonial contrarreformista con el que atraer, edificar y educar al pueblo. Y lo hacía al servicio de la retórica desde dos vertientes. Por su inmaterialidad y abstracción la música era metáfora que llenaba los vacíos de la expresión y desbordaba los límites de la palabra hasta hacer presente al pensamiento impresionado el mundo inmanente. Por otra parte, en una cultura que atribuía a los sentidos una importancia capital, su imponente volumen, que no pasaba desapercibido, con el diseño y decoración de la caja, junto a su disposición elevada ocupando un espacio intermediario entre la bóveda celeste y la tierra, le confería sin duda un papel primordial en el espacio sagrado. Su construcción en perspectiva provocaba una ilusión de profundidad y le confería la apariencia inestable, casi aérea y gravitatoria, de un movimiento dinámico ascendente, en un juego de trampantojos que, junto al resto de la decoración, contribuía a conducir las miradas de los fieles hacia un infinito figurado. Era esa arquitectura expresiva, que daba una dimensión sonora al edificio capaz de provocar los sentimientos más intensos y elevados en el alma de los fieles, la «architecture parlante» que refiriera el arquitecto y jesuita francés Marc-Antoine Laugier en su *Essai sur l'architecture* (1755).

Pese a todo, sorprende que un patrimonio tan relevante haya recibido interés tan exiguo en nuestro entorno. Por lo general se trata de una de las parcelas más olvidadas dentro del estudio de los bienes muebles y prueba de ello es el desconocimiento que en muchos casos se tiene y el estado lamentable de conservación que presentan la mayoría de los órganos que han resistido el paso del tiempo y el olvido. Lo distintos procesos de exclaustración acaecidos en el siglo XIX, la pérdida de su uso en la vida conventual al concentrarse en el espacio del coro bajo, el decaimiento progresivo de su uso y mantenimiento a lo largo del siglo XX, la falta de afinaciones y revisiones periódicas, su ubicación en muchos casos poco visible y el alto coste de su restauración son algunos de

los factores que han terminado por arrumbar a un patrimonio esencial para entender la liturgia y la fiesta durante los siglos de la Edad Moderna.

En nuestro entorno más cercano encomiable fueron los trabajos de José Enrique Ayarra, con su pionera obra de 1987, titulada *El órgano en Sevilla y su provincia*, que llamó la atención sobre el patrimonio de los órganos en el contexto hispalense, ejerció cierta influencia en la toma de conciencia sobre su valor patrimonial y fue clave para su revalorización. Años más tarde el propio Ayarra, con la colaboración de un grupo de alumnos, rehizo la catalogación y publicó los *Órganos en la Provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*, que fue editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía en 1998. Esta publicación se insertaba en la serie de catálogos de órganos iniciada en 1991 a raíz de un convenio de colaboración entre la Junta de Andalucía y la Iglesia Católica en Andalucía, para el inventario, restauración, recuperación y fomento del patrimonio musical de los órganos<sup>1</sup>. Ahora no pretendemos presentar un estudio documental exhaustivo y organológico de los instrumentos conservados, solo plantear una aproximación a cada una de las obras que, con mayor o menos fortuna, han resistido el paso del tiempo o tenemos noticias de ellas, y contextualizar el escenario que posibilitó su demanda.

### EL GRAN SIGLO DE LA ORGANERÍA EN OSUNA

La mejora de la producción agrícola y el control de la mortalidad fueron algunos de los factores que generaron un nuevo auge económico en los grandes núcleos de población agrícola situados en las campiñas y fértiles vegas de Andalucía a lo largo del siglo XVIII. Este impulso trajo consigo una política de obras públicas y la reforma o nueva construcción de edificios, tanto civiles como religiosos, que a la postre provocaron una importante modernización urbanística y una nueva imagen de la ciudad<sup>2</sup>. Fue a partir de la segunda mitad del siglo cuando esta bonanza económica se dejó notar con la renovación y modernización de la mayoría de los vetustos complejos conventuales, que afectó tanto a los inmuebles como al interior de sus iglesias, que se dotaron con nuevos retablos, esculturas, pinturas y diversos objetos para el culto. El impulso favoreció la posibilidad de acometer el encargo de dos de los proyectos más costosos, el del retablo mayor y el del órgano. Empresas de tal envergadura estaban sujetas a la disponibilidad de recursos que imponía la economía de la institución, siempre dependiente de aportaciones de fieles y del rendimiento de sus bienes, que fluctuaban según las coyunturas. Una circunstancia que se ponía de manifiesto de manera paradigmática en la puesta en marcha de proyectos de gran dimensión, que por el enorme coste que implicaban solía ser la obra que más tardíamente se afrontaban.

Ya vimos en otro lugar como el Setecientos podría considerarse el gran siglo de los retablos mayores de las iglesias de Osuna<sup>3</sup>. Resulta significativo que, a excepción de los dos grandes proyectos emblemáticos que se hicieron en el siglo XVI para dominicos y carmelitas, el resto, incluido el de la colegiata, fueran ejecutados en el siglo XVIII. Una casuística parecida tenor podría extrapolarse a la demanda de órganos, fenómeno paralelo en muchos casos al de los retablos mayores. En la villa ducal, dentro de una inercia constatada en numerosas ciudades y pueblos andaluces, la organería pasó por una etapa de esplendor a lo largo del siglo XVIII. A principios

<sup>1</sup> AYARRA JARNE, José Enrique: *El órgano en Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1978; *Órganos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*, Granada, 1998.

<sup>2</sup> La vertiente civil y pública del fenómeno se analiza en MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: «La configuración barroca de Osuna», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 12 (2010), pp. 39-47.

<sup>3</sup> Asunto tratado en MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: «Retablos y esculturas», P. J. Moreno de Soto (ed.), *FVGA MUNDI: Clausuras de Osuna. I. El monasterio carmelita de San Pedro*, Osuna, 2014, pp. 174-175.

de siglo Osuna contaba con un maestro de hacer órganos, vecino de la localidad. Este era Diego Soriano, que el 12 de noviembre de 1706 había recibido 600 reales de vellón de la fábrica de Santa María de la Mesa de Utrera por el aderezo que hizo del órgano grande y del realejo<sup>4</sup>. Los nueve órganos documentados, de los que en mejor o peor estado existen todavía seis, fueron encargados en aquella centuria. Pero será hacia la segunda mitad del siglo cuando el impulso tome una dimensión inusitada. En apenas 34 años, los transcurridos entre 1748 y 1782, el patrimonio musical ursoense se vio acrecentado con la adquisición de siete órganos documentados (agustinos, dominicas, concepcionistas, franciscanos, mercedarios y el de la Colegiata). En este intervalo temporal situamos el de los dominicos que, pese a no estar documentado, delata una ejecución que podría situarse hacia 1760. Fuera de contexto nos encontramos con el órgano del convento de San Pedro, que no fue encargado *ex profeso* para el cenobio ursoense.

En relación a su procedencia va a influir de manera determinante la estratégica situación geográfica de los Girones, a medio camino entre las dos grandes metrópolis de Sevilla y Córdoba, dentro de un ámbito que abarca la campiña sevillana y la zona sureste de la provincia cordobesa donde precisamente se encuentra la mayor densidad de instrumentos históricos de Andalucía. Esta circunstancia favoreció la introducción de modelos instrumentales diversos que vienen a corroborar esta fuerte polarización en la influencia de dos centros de producción claramente definidos: el influjo de los talleres cordobeses en tres de los órganos (agustinos [1748], dominicas [1749] y concepcionistas [1768]); y el sevillano (mercedarios [c. 1775] y la colegiata [1782]). Este viraje en la demanda pudiera estar relacionado con la creación, al menos desde 1748, del puesto de organero de fábrica del arzobispado de Sevilla, cuyo cometido era el de informar sobre la conservación o la construcción de órganos, evaluar la idoneidad de los proyectos presentados y dirigir las obras de organería que se fueran a ejecutar y, una vez terminadas las obras, certificar el cumplimiento adecuado de los contratos. El cargo fue ejercido por el antequerano Francisco Pérez de Valladolid hasta su muerte en 1776, y luego por su discípulo Francisco de Molina y, a partir de 1784, por el Francisco Rodríguez. Sus talleres —señala Cea Galán—, debieron entrar en competencia con los de los afinadores catedralicios Francisco Ortíz, Juan de Chavarría Murugarren, José Antonio de Morón y Antonio Otín Calvete. Probablemente establecieron mecanismos de exclusión hacia organeros de entidad semejante del entorno cercano, como los Furriel de Córdoba o los García de Cádiz, o de trayectoria más itinerante, como el portugués Gonzalo de Sousa Mascareñas<sup>5</sup>. Por ello en Osuna, que en el promedio del siglo había demandado a Córdoba los órganos para agustinos y dominicas, una vez que se constituyó el cargo de maestro organero del arzobispado invirtió su mirada para los instrumentos de los mercedarios y de la colegiata. A esa estrategia de monopolio parece que escaparon los monasterios, cuya autonomía propició la concurrencia de otros organeros. Como excepción para entonces se erige el órgano de las religiosas concepcionistas que, al escapar a la hegemonía y poderosa influencia impuesta desde la catedral sevillana para el conjunto de la diócesis, recurrieron de nuevo a talleres cordobeses, probablemente por vinculación familiar de su autor con un organero que ya había trabajado en la villa algunos años antes. Al respecto señala Yarra Jarne cómo solo en zonas muy concretas y generalmente alejadas geográficamente de la metrópoli hispalense, se pueden encontrar algunas incursiones de organeros foráneos, que se



1. PEDRO PABLO FURRIEL IÑIGUEZ, ÓRGANO DEL CONVENTO AGUSTINO DE NUESTRA SEÑORA DE LA ESPERANZA DE OSUNA (1748). (FOTO: JOSÉ MANUEL TORRES RIVERA).

hicieron cargo de instrumentos que, con improntas propias de distintas escuelas, aportaron detalles curiosos y vinieron a enriquecer la variedad de nuestro patrimonio. Este es el caso de Osuna, con los órganos de agustinos, dominicas y concepcionistas, que se caracterizan por la originalidad de sus muebles, la naturaleza de sus teclados manuales, la carencia de «contras» y de juegos de lengüetería, el diseño de las etiquetas de sus sacaregistros, o el número, la forma y la situación de sus fuelles<sup>6</sup>.

#### Convento agustino de Nuestra Señora de la Esperanza

No se aprecian grandes reformas en el inmueble de la iglesia de San Agustín a lo largo del siglo XVIII, a excepción del camarín de la capilla mayor, que fue ejecutado entre 1732 y 1733<sup>7</sup>. Si tuvo un importante impulso renovador en relación a la adquisición de algunas pinturas, esculturas y la mayoría de los retablos. Entre todos los bienes muebles que contribuyeron a la modernización del interior del templo destaca sobremanera su excepcional retablo mayor, obra concertada con el arquitecto ensamblador Jerónimo Balbás el 7 de enero de 1710, que tres años después otorgaba carta de pago a cuenta del precio final<sup>8</sup>.

Esta primera parte del siglo la cerrarían los agustinos afrontando otra gran empresa, la del órgano, obra del organero Pedro Pablo Furriel Iñiguez fechada en 1748. Una cartela

<sup>6</sup> AYARRA JARNE, José Enrique: *Órganos en la provincia...*, op. cit., p. 34.

<sup>7</sup> CUEVAS SARRIA, Beatriz y MORENO ORTEGA, Rosario: *La Iglesia del Convento de San Agustín de Osuna*, Osuna, 2006, pp. 133-138.

<sup>8</sup> 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, 1992, pp. 21-22; CUEVAS SARRIA, Beatriz y MORENO ORTEGA, Rosario: *La Iglesia del Convento...*, op. cit., pp. 120-131.

<sup>4</sup> 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, p. 216.

<sup>5</sup> CEA GALÁN, Andrés: «La organería en la Andalucía Barroca: centros de actividad y circuitos de difusión», *Congreso Internacional Andalucía Barroca. III. Literatura, Música y Fiesta*, 2007, p. 265.



en el arca de viento atestigua su autoría, donde se puede leer: «A honra y gloria de D(ío)s N. y de Nuestra S(eñor)a del Pilar de Zaragoza. Me hizo Pedro Pablo Furriel Iñiguez. Año de 1748»<sup>9</sup>. El instrumento se encuentra en un estado de conservación lamentable, ya que prácticamente solo mantiene la caja, en madera, y muy deteriorada, en la que destaca su alto castillo y la rotunda cornisa quebrada con una prominente y elevada crestería, con decoración floral, que se remata con un medallón con una cruz grabada. Se encuentra situado en el muro del evangelio del coro.

### Convento de monjas dominicas de Santa Catalina Mártir

El siglo XVIII trajo consigo un nuevo proceso de renovación en Santa Catalina. En el convento se ampliaron los aposentos de las monjas y otras edificaciones para el servicio, que incorporaron nuevos espacios al primitivo núcleo monástico<sup>10</sup>. La decoración interior de la iglesia recibió también un importante cambio de aspecto para adaptarla a los nuevos modelos decorativos del momento, especialmente a través de retablos, ya que se construyeron el mayor y los seis laterales. También se hizo el zócalo de azulejos de la sacristía<sup>11</sup>.

Las religiosas dominicas debieron aprovechar la intervención de Furriel para los agustinos ya que, al año siguiente, el organero tenía finalizado el de la iglesia de Santa Catalina. En su arca de viento izquierda se podía leer: «ha mayor gloria de Dios de nuestra señora del Pilar de Zaragoza me»; y en el arca de viento derecha: «hizo Pedro Pablo Furiel año de 1749 – años»<sup>12</sup>. Su caja, exenta, estaba situada en el lado del Evangelio del coro alto. Las características estéticas de su caja son parecidas a su predecesor en San Agustín, pero con un alerón más prominente y profuso, donde blande el escudo de la Orden de Santo Domingo y las palmas del martirio de Santa Catalina.

En contra de lo sucedido en el caso del convento agustino, las monjas catalinas optaron por acometer primero la ejecución del órgano que la del retablo mayor, que vino a sustituir a otro más antiguo de pintura. Debieron transcurrir 16 años para que, en 1765, se pudiera acometer su ejecución. Su arquitectura y escultura la contrató el 27 de septiembre Miguel Mohedano-Cueto y Barrientos, en nombre de su padre, patrono de la capilla mayor, con el maestro tallista Juan Guerra, que venía de terminar el retablo mayor de la Colegiata<sup>13</sup>. De aquella época además son un buen número de pinturas y esculturas que fueron a parar al convento de Santa María la Real de Bormujos cuando las monjas de Osuna se alojaron allí en 1992. Su salida fue la de gran parte del patrimonio mueble que atesoraba el convento ursoense<sup>14</sup>. En la partida al parecer se encontraba el órgano<sup>15</sup>.

### Monasterio de monjas de Nuestra Señora de la Concepción

Al contrario que hicieran las religiosas dominicas, las monjas concepcionistas emprendieron primero el proyecto de dotar a su iglesia de un retablo mayor. El 2 de diciembre de 1717 el maestro genovés Francisco María de Seba, que acababa de terminar el retablo mayor de la iglesia conventual de los mercedarios descalzos, inició el de las monjas concepcionistas, que debía ejecutar en un plazo de dos años<sup>16</sup>. Tras la finalización de la inmensa obra lignaria tuvo que transcurrir más medio siglo para que pudieran afrontar la adquisición del órgano. Su autor fue Patricio Furriel Iñiguez, hermano del organero que había ejecutado los órganos de los agustinos y las dominicas. El instrumento lo concluyó en 1768. Una cartela situada en el arca de vientos delata su autoría. En ella está escrito lo siguiente: «Hizo este Órgano á honrra i Gloria de Dios i la limpia i pura Conceccion d.n. Patricio Furriel: maestro maior del Obispado de Cordova: año de 1768»<sup>17</sup>. El órgano se encuentra en el lado del Evangelio del coro alto. Su caja, exenta, está pintada en color madera rojiza y tiene elementos decorativos dorados. En su diseño toma especial protagonismo la cornisa curva con penacho en la elevación central que lo corona.

### Convento franciscano de Madre de Dios

El convento de los hijos del Seráfico Padre recibió una profunda renovación, tanto a nivel arquitectónico como de bienes muebles, a lo largo del siglo XVIII. En apenas cinco años se llevaron a cabo una serie de obras de considerable envergadura que transformaron sustancialmente el vetusto complejo conventual. En 1768 se realizaron dos lados del claustro bajo y en 1773 los altos correspondientes<sup>18</sup>. En torno a 1770, a costa del presbítero Juan Sánchez Pleites, se remodeló el presbiterio del templo, con la instalación del retablo mayor, donde iría ubicada la imagen del Santo Ecce Homo del Portal, la construcción de un panteón para la comunidad y sus herederos y el adorno con jaspes de todo el espacio<sup>19</sup>. Por aquellos años se debió levantar también la espadaña y la portada principal del templo.

En 1771 se instaló el órgano, que fue costado por Pedro Govantes, «ilustre eclesiástico del pueblo». Los escasos restos conservados del instrumento actualmente se encuentran en la iglesia sevillana de Omnium Sanctorum<sup>20</sup>. Allí fueron a parar junto al retablo y el lienzo de la capilla de la cofradía de las Animas<sup>21</sup>. El órgano fue adquirido con anterioridad a 1944, año en que se desplomó el templo franciscano de Osuna. Había sido llevado a Sevilla años antes, justo después del incendio que sufrió la iglesia de Omnium Sanctorum

<sup>9</sup> AYARRA JARNE, J. E.: *Órganos en la provincia...*, op. cit., pp. 207-209.

<sup>10</sup> LEDESMA GÁMEZ, Francisco: «El Convento de Santa Catalina de Osuna», *Congreso Internacional «Patrimonio, Desarrollo Rural y Turismo en el siglo XXI»*. I: *Patrimonio*, Osuna, 2004, p. 10.

<sup>11</sup> PLEGUEZUELO, Alfonso y OLIVER, Alberto: «Zócalos de azulejos pintados de los siglos XVII y XVIII en Osuna», *Archivo Hispalense*, n.º (189), 1979, pp. 186-187.

<sup>12</sup> AYARRA JARNE, J. E.: *Órganos en la provincia...*, op. cit., pp. 213-215.

<sup>13</sup> Por su parecido con el retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Marchena fue atribuido a Juan Guerra y fechado hacia 1760 en RECIO, Alvaro: «Osuna. Iglesia Conventual de Santa Catalina. 380. Retablo mayor», en HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco J. y RECIO, Alvaro: *El Retablo Barroco Sevillano*, Sevilla, 2000, p. 481; posteriormente se ha confirmado la autoría de Juan Guerra, pero cinco años más tarde, en LEDESMA GÁMEZ, Francisco: «El Convento de Santa Catalina...», p. 10; al particular puede consultarse también MORENO ORTEGA, Rosario y YERBES CADENAS, Ana Belén: «El nuevo retablo mayor de Santa Catalina mártir, a la chinesca», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 17 (2015), pp. 96-99.

<sup>14</sup> MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: «El patrimonio artístico: pérdida y dispersión», en ROMERO TORRES, José Luis y MORENO DE SOTO, P. J.: *Martínez Montañés y Osuna a comienzos del Barroco*, Osuna, 2011, p. 106.

<sup>15</sup> PÉREZ DE TENA, Ana: «El patrimonio escultórico del extinto convento de Santa Catalina Virgen y Mártir, hoy en Bormujos», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 14 (2012), pp. 84-88.

<sup>16</sup> MORENO ORTEGA, Rosario: «Francisco María de Ceiba, maestro retablista de Osuna», *Semana Santa en Osuna*, Osuna, 1998, p. 34; 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, pp. 62-63; sobre el artista se puede consultar también ROMERO TORRES, José Luis y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: «Una cuestión de estética barroca en Osuna», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 12 (2010), pp. 77-80; y CABELLO RUDA, Ana María: «Nuevos datos sobre Francisco María de Ceiba y Pedro García de Acuña», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 17 (2015), pp. 41-44.

<sup>17</sup> AYARRA JARNE, J. E.: *Órganos en la provincia...*, op. cit., pp. 204-206.

<sup>18</sup> ÍÑIGUEZ, Manuel: *Centuria Bética o Descripción y Colección de noticias de la Provincia de Andalucía de la Regular Observancia de Ntro. Sco. P. S. Francisco desde su erección en provincia y separación de la de Castilla conforme a los documentos existentes, por el R. P. Fr. Manuel Iñiguez, Ex-Srio. de la Provincia, manuscrito* (1860) en 4.º Archivo de la Provincia Bética OFM, Loreto (Sevilla); cit. en ORTEGA, Ángel: *Las Casas de Estudio en la Provincia de Andalucía*, Madrid, 1917, p. 233.

<sup>19</sup> MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: «El Santo Cristo del Portal del Convento de San Francisco de Osuna», *Semana Santa y Glorias de Osuna*, Osuna, 2006, pp. 44-49.

<sup>20</sup> ÍÑIGUEZ, Manuel: *Centuria Bética...*; cit. en ORTEGA, Ángel: *Las Casas de Estudio...*, op. cit. p. 233.

<sup>21</sup> PEDREGAL, Luis J.: «La devoción de las Animas de Sevilla», *Archivo Hispalense*, 2.º época, t. VII, n.º 20 (1946), p. 194.



2. ANÓNIMO, PENACHO DEL ÓRGANO DEL CONVENTO FRANCISCANO DE MADRE DE DIOS DE OSUNA (1770), ACTUALMENTE EN EL ÓRGANO DE LA IGLESIA SEVILLANA DE OMNIUM SANCTORUM. (FOTO: LAURA MORENO DE SOTO).

durante la Guerra Civil. Se sabe que para principios de 1939 ya se había adquirido, por un montante de 5 000 pesetas. Una cifra considerable a tenor del lamentable estado de conservación que presentaba. La caja para su instalación en el nuevo emplazamiento fue realizada *ex profeso* por un carpintero, con lo que se perdió la original. Solo un elemento de la cestería, en la que se embutía un blasón, responde a modelos del siglo XVIII. Es más probable que este elemento decorativo formase parte del mueble original del instrumento ursaonense, que de la anterior caja existente en la iglesia sevillana, obra de Francisco de Acosta «el mayor»<sup>22</sup>.

#### Capilla de la Santa Vera-Cruz en el convento de Madre de Dios

La capilla que la cofradía de la Santa Vera-Cruz tenía en la iglesia franciscana debía ser un espacio de considerables dimensiones, acorde con las rentas que la cofradía poseía, que debieron ser abundantes, como demuestra que el 15 de marzo de 1575 fundara un pósito de trigo o que en 1740 poseyera nueve casas de su propiedad<sup>23</sup>. Resulta significativo que en las descripciones que los cronistas hicieron del templo franciscano se destaran dos capillas, la de la Vera Cruz y la de Nuestra Señora de los Angeles, dos advocaciones tan caras para la Orden seráfica. Al particular manifestaba en 1746 Antonio García de Córdoba que en el convento de Madre de Dios estaba «erigida una suntuosa Capilla con torres y campana, y puertas independientes en que se venera la Prodigiosa imagen del Ss<sup>mo</sup> Cristo de la Vera Cruz»<sup>24</sup>.

En su capilla los cofrades cruceros tenían un órgano realejo, con cinco registros, que fue contratado por 240 ducados con Bartolomé de Porras Franco, vecino de Sevilla, por escritura firmada ante Diego de Abreu el 23 de enero de 1652<sup>25</sup>. Bartolomé era hijo de Enrique Franco y miembro de una familia de organeros. Fue afinador de la catedral hispalense y autor, entre otros, de un realejo para la ermita de Nuestra

Señora del Espino de El Pedroso (1636) y de un órgano para Santa María de Utrera (1645)<sup>26</sup>.

Está documentada también la existencia de un órgano adquirido con anterioridad a 1729, que fue costado por José de Cepeda y Toro, a la sazón hermano mayor de la cofradía. El fuerte arraigo que la familia de los Cepeda tenía en la cofradía y la congregación de frailes menores hizo que tuvieran en la capilla de la Vera-Cruz uno de sus enterramientos familiares, junto al que ya poseían en la capilla de Santa Teresa de Jesús en el convento de frailes carmelitas. Tras labrar su panteón familiar, Cepeda se comprometió además a hacer las gradillas, la «enchapadura» y la solería en jaspe de color blanco y negro de todo aquel espacio. La concesión del espacio para uso funerario se produjo precisamente siendo hermano mayor José de Cepeda, para lo que se reunieron los cofrades el 1 de noviembre de 1729. Para justificar su concesión se expusieron las muchas y buenas obras que había obrado el susodicho como, entre otras, que se compusiera a su costa el órgano<sup>27</sup>. La capilla se abandonó cuando el templo franciscano se vino abajo en diciembre de 1944 y del realejo y el órgano nunca más se supo.

#### Convento mercedario de San Pedro Nolasco

Una de las órdenes más activas durante la segunda mitad del siglo en Osuna fue la de los mercedarios, gracias a que el ursaonense fray Miguel Ramón de San José se convirtió en general de la Orden de la Merced en 1759. Fue el promotor de todo el proceso de renovación y modernización del complejo conventual de su villa natal. El propio general participó en la financiación y gestión de las obras y en la elección de los artistas que intervinieron en ellas.

En 1761 puso en marcha una fase de reformas del conjunto monacal (iglesia, convento y casas próximas), que tuvo su fase más intensa entre 1768 y 1775. Toda la intervención se recogió pormenorizadamente en el *Ynforme de los motiuos, y sucesos de las Obras de Librería, Yglesia, y Casas de nra. Ssma. M.ª Comend.ª*. Gracias a este expediente manuscrito conocemos todos los aspectos organizativos del proceso constructivo, sus dificultades técnicas y económicas, las preferencias estéticas del impulsor, los artistas que intervinieron y el desglose de los gastos. Este balance fue registrado por fray Juan de Jesús María con los datos que había controlado desde 1768 hasta el 9 de octubre de 1775, con la excepción del periodo comprendido entre el 18 de abril hasta el 6 de diciembre de 1770, que por viajar a su tierra los llevó el padre fray Pedro de San Lorenzo, cuyos apuntes al parecer eran inteligibles<sup>28</sup>.

Para el nuevo complejo conventual mercedario fray Miguel Ramón de San José recurrió a artistas de prestigio del entorno geográfico. La dirección de las obras corrió a cargo del arquitecto Alonso Ruiz Florindo, vecino de Fuentes de Andalucía. Fue el encargado de la renovación de la iglesia, y el desmontaje de la media naranja hasta que se hizo cargo su hermano Antonio. La fachada y la torre, en la que interviene también Antonio Ruiz Florindo, fueron ejecutadas en 1775. El gusto refinado del general se dejó notar en la elección del mármol genovés, el mejor de su clase y el más caro, para la solería de la iglesia y el claustro. Además se adquirieron varios retablos, la sillería, los confesionarios, el púlpito y el órgano. El mobiliario del coro (sillería, trono de la Virgen Comendadora, facistol y canceles) fue realizado por el tallista ecijano Bartolomé González Cañero. Con motivo de la elección del convento de Osuna como sede del capítulo

<sup>22</sup> LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro: «La iglesia del convento de Madre de Dios en Osuna», *Archivo Hispalense*, t. XCIII, n.º 282-284 (2010), p. 495.

<sup>23</sup> RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel: «Semana Santa en Osuna», *Semana Santa en Sevilla. Horizontes del duelo y la fiesta II*, Sevilla, 1983, p. 128; MIURA ANDRADES, José María y GARCÍA MARTÍNEZ, Antonio C.: «Las cofradías de la Vera Cruz en Andalucía Occidental. Aproximación a su estudio», *Las Cofradías de la Santa Vera Cruz. Actas del I Congreso Internacional de Cofradías de la Santa Vera Cruz*, Sevilla, 1995, p. 146; sobre la capilla, desaparecida, nos remitimos a MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: «Espacio sagrado y ritual en la Santa Vera-Cruz de Osuna». La capilla del convento de San Francisco y la ceremonia de la Santa Escala», *Semana Santa y Glorias de Osuna*, Osuna, 2011, pp. 21-28.

<sup>24</sup> GARCÍA DE CÓRDOBA, Antonio: *Compendio de las Antigüedades y excelencias de la Ill.<sup>ma</sup> Villa de Ossuna. Y noticias de sus preexcelsoos dueños q. ha tenido desde su Fund.<sup>on</sup>*, manuscrito (1746), f. 138r.

<sup>25</sup> Archivo de la Hermandad de la Vera Cruz de Osuna. Papeles sueltos. s/p.

<sup>26</sup> AYARRA JARNE, J. E.: *Órganos en la provincia...*, *op. cit.*, pp. 28 y 30.

<sup>27</sup> MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: «Los Cepeda en su esfera simbólica. Santa Teresa, San Francisco y la Santa Vera Cruz de Osuna», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 11 (2009), pp. 51-56; sobre el personaje se puede ampliar en MORENO ORTEGA, Rosario: «El legado de Don José de Cepeda y Toro», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 14 (2012), pp. 26-31.

<sup>28</sup> Ynforme de los motiuos, y sucesos de las Obras de Librería, Yglesia, y Casas de nra. Ssma. M.ª Comend.ª aquella principió el año de 1761, y concluío el día 10 de maio de 75; y esta el año de 1779.





3. FRANCISCO PÉREZ VALLADOLID, ÓRGANO DEL CONVENTO MERCEDARIO DE SAN PEDRO NOLASCO DE OSUNA (C. 1775). (FOTO: JOSÉ LUIS ROMERO TORRES).

de la Orden de 1766, fray Miguel Ramón encargó al artista malagueño Fernando Ortiz una imagen de la Virgen de la Comendadora para presidir el coro<sup>29</sup>. Cuando recibió el encargo el escultor contaba con un reconocido prestigio, adquirido tras su viaje a Madrid en 1756, donde trabajó en el taller de Giovanni Domenico Olivieri, y le fue concedido el título de Académico de Mérito en Escultura por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En el *Informe* aparecen registrados 9.000 reales de vellón asignados «Del pral. del Organero» y 600 de su conducción. En el apartado de gratificaciones aparece además una partida de otros 1 125 reales para el «Mro. Organero D. Fran.º valladolid, y sus oficial.º»<sup>30</sup>. Debe de tratarse de Francisco Pérez Valladolid, organero natural de Antequera, asentado en Sevilla desde 1749, que por entonces ocupaba el cargo de «maestro titular de fábricas» del arzobispado. Tuvo una prolija actividad en la diócesis, donde atendía obras de diferente naturaleza, tanto construcciones nuevas, como la continuación y restauración de órganos preexistentes, o la supervisión de proyectos. Entre otras intervenciones realizó los órganos de San Felipe de Carmona (1751), Santa Ana de Triana (1751), Santiago de Utrera (1753), colegiata de Olivares (1760-62), Magdalena de Arahál (1760), Espíritu Santo de Sevilla (1760), iglesia de Alcalá del Río (1757), el de San Juan de Écija (1768) y el de la iglesia de Santiago de la localidad onubense de Castaño del Robledo. Para la catedral de Málaga compuso dos órganos en 1736, actividad por la que se le ofreció la plaza de maestro organero, y presentó un proyecto en 1776, que no llegó a realizarse. En la actual provincia de Cádiz también contrató varios órganos, como el del lado del Evangelio de la iglesia de San Agustín de Cádiz (1772), los jerónimos de Bornos (1772), y San Jorge de Alcalá de los Gazules (1775)<sup>31</sup>. Del órgano de la iglesia mercedaria de Osuna, buen exponente de la factura sevillana de finales del siglo XVIII, desgraciadamente solo queda parte del armazón desvinculado de la caja. Esta obra resulta paradigmática de instrumento completamente expoliado y destrozado sin posibilidades de restauración.

<sup>29</sup> ROMERO TORRES, José Luis: «El escultor Fernando Ortiz, Osuna y las canteras barrocas», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 11 (2009), p. 78; ROMERO TORRES, José Luis y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: «Una cuestión de estética barroca...», pp. 83-84.

<sup>30</sup> *Informe de los motiuos...*, pp. 56 y 64.

<sup>31</sup> AYARRA JARNE, José Enrique: Órganos en la provincia..., pp. 36-37; CEA GALÁN, Andrés: «La organería en la Andalucía barroca...», pp. 259-266; JUSTO ESTEBARANZ, Angel: «Francisco Pérez de Valladolid y el órgano de la iglesia de Santa Ana de Triana», *Laboratorio de Arte*, n.º 23 (2011), pp. 317-332; CEA GALÁN, Andrés, LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro Manuel y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: «La música espirada. Los órganos barrocos», *Itinerario Cultural Andalucía Barroca*, Sevilla, 2009, p. 21.



4. JOSÉ ANTONIO MORÓN Y ALONSO SIERRA (CAJA), ÓRGANO DE LA COLEGIATA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN DE OSUNA (1783). (FOTOGRAFÍA TOMADA HACIA 1975).

### *Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción*

En el caso de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción nos encontramos con la figura de un gestor institucional, encarnada en la persona del vicario Martín Navarro, que desempeñó el cargo de mayordomo de la colegiata desde el 1 de junio de 1761, en cuyo mandato contribuyó a la modernización parcial del templo<sup>32</sup>.

Las primeras iniciativas las emprendió en el primer año de su mayordomía. Fue entonces cuando se retomó la idea de concluir la parte alta del retablo mayor, que llevaba paralizado 37 años<sup>33</sup>. Después un proceso de crisis tras la elección de uno de los dos proyectos presentados, se contrató al tallista local Juan Guerra. Finalmente hubo que esperar ocho años para ver todo el conjunto del retablo terminado. En 1768 se acordó su dorado con el artista José Fabre, que aparece como «dorador de Osuna». El 3 de octubre del año siguiente está documentado el escultor extranjero Juan Bautista Finacet participando

<sup>32</sup> Archivo de la Colegiata de Osuna. Actas Capitulares, t. 8. 1-VI-1761, f. 243v.; ROMERO TORRES, José Luis y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: «Una cuestión de estética barroca...», pp.

<sup>33</sup> La compleja y dilatada construcción del retablo se ha tratado en RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel: «Riesgos y venturas del retablo mayor de la Colegiata de Osuna», *Archivo Hispalense*, n.º 190 (1980), pp. 9-40; GUTIÉRREZ MOYA, César: «Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la Colegiata de Osuna», *Archivo Hispalense*, n.º 214 (1987), pp. 211-218; RECIO, Alvaro: «Osuna, Colegiata de Santa María de la Asunción. 366. Retablo Mayor», en HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco J. y RECIO, Alvaro: *El Retablo Barroco...*, p. 473; ROMERO TORRES, José Luis y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: «Una cuestión de estética barroca...», pp. 76-85; HERRERA GARCÍA, Francisco J.: «Osuna y su protagonismo en la retablistica barroca sevillana», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 12 (2010), pp. 62-66; la atribución del diseño del ático se plantea en ROMERO BENÍTEZ, Jesús: *El retablo durante el Barroco*, Historia del Arte de Málaga, Málaga, 2011, pp. 91 y 94-96.



5. ÓRGANO DE LA COLEGIATA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN ANTES DE SU DESMONTAJE. (FOTOGRAFÍA TOMADA HACIA 1975).

en el programa escultórico del retablo<sup>34</sup>. Siguiendo el mandato episcopal de 1769, encargó al cantero Miguel Rejano la construcción de dos púlpitos de mármoles de diversos colores. El resultado de todo el conjunto, ejecutado entre 1773 y 1776, resulta de gran riqueza compositiva y suntuosidad<sup>35</sup>. También se renovó la solería de la colegiata, aunque esta vez con piedra estepeña, mucho más barata y de peor calidad que la utilizada en el convento mercedario<sup>36</sup>.

Era hora también de afrontar el problema del órgano, que originariamente se encontraba entre dos pilares del coro, en el lateral de la nave del Evangelio. Según Manuel Rodríguez-Buzón Calle, el «órgano maior» que se conservaba en 1635 debía ser el primitivo, que para entonces estaba en muy mal estado de conservación y requería de una restauración, presupuestada en 1.000 ducados. De su deterioro se acusó a Marcelo de Bribiesca, el organista titular, que por ello fue destituido<sup>37</sup>. Hacia 1670 el «maestro de fabricar organos» Bonifacio de Revilla, clérigo de menores y organista de la colegiata, se obligó de hacer unas trompetas reales nuevas, fabricar el secreto y tres fuelles de nuevo y «blanquear el flautado de la axa». Por otra parte, se comprometía a hacer en el realejo «los fuelles y forrarlos de nuevo y reformar mas de cuarenta cañones». Por ello había recibido ya 1 700 reales<sup>38</sup>. No consta que posteriormente se construyera otro órgano, lo que hace pensar que fuera este el que llegó a 1725 en un estado lamentable. La intervención que se llevó a cabo por entonces no hizo más que agravar la situación en la que se encontraba el instrumento. En agosto de ese año acordó el cabildo su restauración, que fue realizada por Juan Antonio Hinojosa y la parte de la carpintería por José Hormigo<sup>39</sup>.

El momento de cierto esplendor que vivía la institución hacia el último tercio del siglo XVIII llevó a su cabildo a plantearse la construcción de un órgano, ya que el antiguo se encontraba prácticamente destruido y «no se tañe con el». En el cabildo celebrado el 18 de julio de 1777 se acordó que

el maestro fray José Echevarría, organero de la catedral de Sevilla, que había venido para reparar el órgano antiguo, presentara el proyecto de un instrumento nuevo, de «los de maior esplendor y manifiencia, y quasi como los de la cathedl. de Sevilla». A la postre, según pudo documentar Manuel Rodríguez-Buzón Calle con las inscripciones localizadas en los secretos del órgano, no fue realizado por Echevarría. En ellas se informa que: «Para Onrra y Gloria de Dios lo hizo Dn. Josef Anton. Morón en Sevilla año de 1782. Siendo Maiordomo de Fábrica Dn. Martín Navarro»<sup>40</sup>. José Antonio Morón era portugués de nacimiento y trabajaba como organero afinador de la catedral hispalense al menos desde 1779. Construyó en Sevilla y la provincia instrumentos de excelente calidad. Entre otros realizó los órganos de la parroquia de El Coronil (1780-1782) y San Miguel de Sevilla (1786), y los dos de San Pedro (1784) y San Blas (1796) en Carmoña<sup>41</sup>. En Osuna había presentado previamente un proyecto de restauración el 3 de abril de 1782, que prácticamente suponía hacer de nuevo el órgano. A la postre en septiembre del año siguiente ya estaba colocado en el coro el nuevo instrumento. La caja barroca la hizo el «maestro de tallista» Alonso Sierra. Hacia 1850 el órgano se amplió con un nuevo cuerpo a cada lado y varios elementos de corte neoclásico. El artífice de la reforma probablemente fuera Antonio Pilat<sup>42</sup>. Ver documentación arzobispado.

Ya en el siglo XX, a instancias de Manuel Rodríguez-Buzón Calle, el complejo colegial sufrió una profunda restauración, que fue realizada por el arquitecto Rafael Manzano Martos, catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura. Supo el técnico apreciar que la enfermedad congénita de la emblemática fundación de los Girones provenía de los empujes de las cubiertas, que desplazaban los pilares de su posición vertical y provocaban grietas en las bóvedas. La solución fue la de zunchar el edificio por la parte superior y pinzar los arcos de las bóvedas para liberarlos de parte de los empujes laterales. Tras aquella afortunada intervención el templo fue abierto de nuevo al culto en 1976<sup>43</sup>.

Si acertada fue la solución estructural dada al templo, su propuesta en el interior de la iglesia suscitó mayor polémica ya que, pese a que según el arquitecto las obras fueron «casi exclusivamente de consolidación», se desmontó el coro, obra del siglo XVII con importantes transformaciones del último tercio del siglo XVIII. El arquitecto consideraba de «conveniencia indiscutible» su desaparición por tratarse de «un aditamento tardío, no previsto en el plan primero, carente de valor artístico y que por su falta de nobleza dañaba gravemente tanto la unidad espacial como la dignidad del edificio»<sup>44</sup>. Con ello quiso devolver al templo a su estado original, como paradigma ideal renacentista, lo que por otra parte resulta contradictorio pues se tiene constancia de su existencia desde el siglo XVI<sup>45</sup>. El desmontaje del coro trajo consigo su destrucción, el desmantelamiento del altar de las reliquias y la capilla de San José que tenía anexas y el realejo en otros ámbitos del templo de la capilla del Cristo de la Misericordia, la sillería y el órgano. La eliminación del coro, uno de

<sup>34</sup> RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel: «Riesgos y venturas del retablo mayor...», pp. 10 y 23; y *La Colegiata...*, pp. 64-65.

<sup>35</sup> RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel: *La Colegiata...*, pp. 47-48; ROMERO TORRES, José Luis: «El escultor Fernando Ortiz, Osuna...», pp. 78-79; Archivo General del Arzobispado de Sevilla (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*.

<sup>36</sup> RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel: *La Colegiata...*, p. 50.

<sup>37</sup> Ídem, p. 97.

<sup>38</sup> A.G.A.S. Sección Justicia. Serie Cuentas de Fábrica. Leg. 1514. Osuna, 2-X-1670.

<sup>39</sup> RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel: *La Colegiata...*, pp. 63 y 97-98; dos años antes está documentado José Hormigo, junto a Francisco López, en relación a la construcción del segundo cuerpo del retablo mayor.

<sup>40</sup> RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel: *La Colegiata...*, pp. 97-98; 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*. f.

<sup>41</sup> AYARRA JARNE, José Enrique: *Órganos en la provincia...*, pp. 37, 84, 87 y 114.

<sup>42</sup> RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel: *La Colegiata...*, pp. 97-98.

<sup>43</sup> RAMÍREZ OLID, José Manuel: «La Colegiata de Osuna. Una historia inacabada», *Hespérides. Anuario de investigaciones*, vol. IV, Almería, 1997, p. 477.

<sup>44</sup> Opinión expresada por el arquitecto en distintas ocasiones, como por ejemplo en RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel: «Dos horas en los Reales Alcázares hablando de la Colegiata», *Osuna. Villa Ducal*, Osuna, 1970, s/p.

<sup>45</sup> La sillería, situada desde entonces en la sala capitular de la colegiata, es obra documentada de Diego de Mendoza que se contrató en 1595; LEDESMA GÁMEZ, Francisco y MARTÍN VÁZQUEZ, Antonio: «Vivir del arte. Notas sobre Diego de Mendoza y Gonzalo de Robles», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 16 (2014), pp. 22-23.





6. ÓRGANO DE LA COLEGIATA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN TRAS LA REFORMA DE 1999. (FOTO: OSCAR GONZÁLEZ MOLERO).

los elementos esenciales en la configuración espacial de catedrales, colegiales, o incluso iglesias parroquiales, supuso la pérdida de un espacio ceremonial histórico<sup>46</sup>. Tal actuación se contextualiza dentro de una tendencia más común de lo deseable, que durante el siglo pasado se constata en España, donde precisamente el coro respondía a una tipología especial al estar situado en los últimos tramos de la nave principal. Con los cambios que experimentó la liturgia católica y la consiguiente pérdida de uso, muchos de estos espacios corales fueron eliminados, ya que suponían un obstáculo para visualizar las ceremonias que se desarrollaban en el altar mayor. Su desaparición supuso la pérdida de identidad del espacio y una amplia transformación del entorno. El mobiliario integrado por la sillería, el facistol, el órgano, e incluso las pinturas y esculturas que decoraban los trascoros, se perdió o, en el mejor de los casos, fue distribuido por dependencias. De conservarse dos de los elementos esenciales como eran el órgano y la sillería, se solían disponer a los pies de la iglesia o en su cabecera. Algunos ejemplos del fenómeno son las catedrales de Valladolid, Santiago de Compostela o Granada, a las colegiatas del Salvador de Sevilla y Osuna<sup>47</sup>.

En este caso fue el propio arquitecto Rafael Manzano quien realizó un proyecto para la reubicación del órgano en uno de los laterales del presbiterio. Para ello solo se utilizarían los

cinco cuerpos centrales de la fachada principal y se suprimirían la caja y los laterales, los dos cuerpos ampliados y la fachada trasera. Entonces se propuso que, para adecuarlo a la terminación del retablo mayor, se dorara el frente que se iba a conservar. Aunque la solución propuesta fue muy discutida y el proyecto no se llevó a efecto, sí se realizaron algunas de las actuaciones previstas: la maquinaria fue restaurada por los organeros Azpiazu-Altuna y se doró la parte de su fachada que se pensaba utilizar. El instrumento quedó desmontado hasta que en 1988 fue recompuesto por la Junta de Andalucía. Cuando asumió el proyecto la administración pública el frente dorado y el resto de la caja se encontraban incompletos, muy despiezados y deteriorados. Fue entonces cuando se planteó el lugar donde habría de situarse. La localización que planteaba el proyecto anterior se descartó ya que suponía la ruptura de la tradicional disposición del órgano en el conjunto de la iglesia y por la competencia que con su presencia establecería con el retablo mayor. Finalmente se optó por realojarlo a los pies de la iglesia, sobre el cancel barroco de la puerta que para ello fue ampliado y se le hizo una tribuna. El órgano se dispuso exento de la pared, a fin de liberar la entrada de luz del óculo de la portada. Además se amplió la caja del órgano utilizando las paredes originales cuyos elementos se pudieron localizar completos. Los laterales se doraron, para adecuarlos a los ya existentes, mientras que el fondo quedó pintado. La fachada posterior se recompuso con los paneles de la ampliación realizada hacia 1850<sup>48</sup>.

El resultado final de todo este proceso fue muy discutido. Sobre la intervención de José Antonio Azpiazu se pronunció Ayarra Jarne al manifestar que la «restauración» había consistido, más bien, en cambiar toda la estructura original de mecanismos y registración, número de teclados, etc. A su juicio la distribución de los secretos en el interior era desastrosa, ya que las varillas tenían que sortear innumerables obstáculos y estaban dobladas para conseguir la distancia oportuna. La caja expresiva era totalmente inútil, pues no cumplía para nada con su cometido. En resumen, concluía el organero, «un trabajo sin profesionalidad alguna, que se dio por bueno sin superar ningún control a cargo de entendidos»<sup>49</sup>.

### Convento dominico de Santo Domingo de Guzmán

El interior de la iglesia de los dominicos recibió un fuerte empuje a lo largo del siglo XVIII que renovó su aspecto de manera sustancial. Destaca sobre manera la capilla del Santo Entierro, obra vinculada a los marqueses de Casa Tamayo, con profusa decoración de yeserías compuesta en varias fases a lo largo de la segunda mitad del siglo. La mayoría de los retablos que engalanan los muros del templo también son del Setecientos, a excepción de algunos de la entidad del retablo pictórico de la capilla funeraria de Pedro Sánchez del Hierro, obra de Antonio de Alfián fechada en 1564, con dispositivo arquitectónico de Lorenzo Meléndez<sup>50</sup>; el retablo mayor, que fue encargado por los frailes dominicos el 19 de octubre de 1582 al escultor y arquitecto-ensamblador Diego de Velasco<sup>51</sup>; o el retablo de Nuestra Señora del Rosario, que está fechado en 1647 y cabría situarlo en la órbita de algún seguidor de José de Arce.

Sobre el órgano que se encuentra en la tribuna del lado del Evangelio del coro de la iglesia dominica no se tiene

<sup>46</sup> MORENO DE SOTO, Pedro J.: «El patrimonio artístico: pérdida...», p. 106.

<sup>47</sup> NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro: *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Discurso leído en el acto de su recepción pública el día 10 de mayo de 1998, Madrid, 1998, pp. 133; y «Coros y sillerías: un siglo de destrucción», *Descubrir el Arte*, n.º 15 (2000), pp. 112-114; RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio: «Arquitecturas para la música: las cajas de órgano de la parroquia matriz de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)», *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, n.º 343 (2013), pp. 181-182.

<sup>48</sup> BECERRA ROMANA, José M.ª: «El Órgano mayor de la Colegiata de Osuna», *Aparejadores. Boletín del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla*, 1987, pp. 23-28; MARTÍNEZ MARTÍN, Alicia y ESPINOSA DE LOS MONTEROS CHOZA, Lucas Manuel: *Conservación y restauración de bienes culturales en Andalucía. Primeras experiencias*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2000, pp. 150-151.

<sup>49</sup> Ayarra Jarne, José Enrique: *Órganos en la provincia...*, p. 200.

<sup>50</sup> HERRÁEZ Y SÁNCHEZ DE ESCARICHE, Julia: «Antonio de Alfián. Aportaciones al estudio del arte pictórico sevillano del siglo XVI», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXVII (1929), pp. 270 y ss.

<sup>51</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pp. 143-144.

información. Según Ayarra Jarne nos encontramos ante una obra del siglo XVIII que probablemente fue restaurada en la siguiente centuria. Su ejecución podría situarse hacia 1760. Tiene cinco castillos, con prominente torreón central sobre ménsula, separados por pilastras con decoración de flores y guirnaldas. Las dos hileras de lengüeterías se disponen en forma de punta de lanza. El conjunto se cierra con una exuberante crestería calada con motivos de rocalla que corre por toda la cornisa superior en torno al torreo central, con dos vistosas aletas laterales, que se corona en el centro con una gran concha tallada<sup>52</sup>. En los últimos meses, con motivo de la reapertura del templo dominico, el órgano ha sido intervenido por el maestro organero Gerhard Grenzing.

### Monasterio de monjas carmelitas de San Pedro

A otros parámetros se atiene el órgano situado sobre el costado del Evangelio del coro alto de convento de San Pedro, ya que no fue realizado *ex profeso* para la comunidad de carmelitas. Fue adquirido por las religiosas el 13 de febrero de 1844 a la Congregación de Nuestra Señora de la Piedad o de los Vizcaínos de Sevilla. Esta cofradía, que fue fundada en 1540, tuvo su sede con capilla propia en el convento de San Francisco Casa Grande hasta 1840, fecha en la que, tras la demolición del edificio, se trasladó a la iglesia del Sagrario. Gracias a ello podemos admirar en Osuna un instrumento que, a juicio de los estudiosos, es prácticamente único en todo el panorama español. Puede considerarse uno de los instrumentos íntegros más antiguos de los que se han conservado en España y, por ello, un documento histórico, artístico y musical de primer orden con un altísimo valor e interés en el panorama organológico europeo de proyección internacional. Precisamente por su dimensión ha suscitado el interés y admiración de notables organeros españoles y extranjeros que lo han venido a visitar.

El instrumento ha sido estudiado recientemente por Andrés Cea Galán, que propone una posible cronología de construcción. Según el investigador, entre 1625 y 1650 algún organero de ascendencia flamenca, que quizás podría relacionarse con los círculos de la familia Franco, debió construir el instrumento. El diseño original de la caja, con tres castillos planos en la delantera, los tubos dispuestos en forma de mitra, las pilastras de la parte inferior, los remates en bolas de las esquinas superiores, la hornacina que lo corona y las dimensiones del instrumento, son característicos de los órganos construidos por maestros de procedencia flamenca en el ámbito sevillano entre 1580 y 1650. Las características de la aleación del metal, el tipo de decoración que presentan los entorchados y las inscripciones alfabéticas utilizadas para marcar los caños, relacionan su factura con los organeros de origen flamenco presentes en Sevilla a principios del siglo XVII, lo que constituye una auténtica rareza dentro del panorama español. El órgano de San Pedro es acaso el único instrumento conservado en España cuya técnica y estética puedan ponerse en relación con la obra del organista Francisco Correa de Arauxo (Sevilla, 1584 - Segovia, 1654), cuya *Facultad orgánica*, publicada en 1626, se considerada una de las fuentes más importantes de la historia de la música para teclado a nivel internacional. En la parte posterior de la caja se aprecia un tipo de decoración floral pintada en tonos azulados sobre fondo rojizo que podría corresponderse con la primera etapa constructiva del instrumento.

Hacia 1720 la obra se reformaría, con añadido del clarín en la artillería de la fachada, cambio de ubicación del teclado, bajada del diapason y una nueva decoración de la caja, pintada en *chinoiserie* sobre fondo rojo con golpes de talla de tipo floral en las pilastras del cuerpo superior y en los plafones dorados, tanto de la delantera como en los costados. El cambio de ubicación del teclado y de los tiradores de los registros supuso la transformación de la disposición de algunos



7. ANÓNIMO, ÓRGANO DEL CONVENTO DOMINICO DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN DE OSUNA (HACIA 1760).  
(FOTO: PEDRO JAIME MORENO DE SOTO).

de los travesaños y montantes de la estructura arquitectónica original. El cambio obligó a trasladar el arca del viento a la parte de la fachada. Esta intervención podría ser obra de fray Domingo de Aguirre, que entre 1720 y 1721 trabajaba en la construcción de un nuevo órgano para el convento de San Francisco de Sevilla y, posteriormente, para la catedral, o de algún otro maestro de su círculo.

A finales del s. XVIII, entre 1790 y 1800, debió restaurarlo un organero de la escuela de Jorge Bosch. Podría tratarse de su cuñado Juan de Bono (Debono), que por entonces estaba construyendo un segundo órgano para el convento de San Francisco de Sevilla. Cuando en 1844 fue adquirido por la comunidad carmelita de Osuna un organero cuyo nombre se desconoce lo instaló en la iglesia de San Pedro. Por entonces estaban activos en Sevilla los maestros Antonio Otín Calvete hijo, Valentín Verdalonga y Antonio Pilat. Medio siglo después, en el año 1896, se le instaló el fuelle paralelo y se restauró de nuevo. Aunque no hay datos sobre el artífice de la intervención, se apunta que pudo haber sido el francés Alfredo Henlard, organero de la catedral hispalense.

Pese a la importancia del instrumento —señala Cea Galán—, el instrumento arrastra una desafortunada historia reciente. Su olvido debió empezar cuando dejó de tener vida activa en la liturgia conventual a mediados del siglo XX. Se acentuó de manera grave cuando, con motivo de la renovación de la solería del coro alto, fueron cortados los travesaños de sujeción del órgano a los fuelles y a la pared, y el conducto principal del viento. Desde entonces, los fuelles están soportados por un puntal metálico de obra. El instrumento fue arrastrado para permitir los trabajos de enlosado, lo que desvencijó por completo el mueble, cuyos ensamblajes y espigas se encuentran quebradas. La mayor parte de los plafones, puertas y tubos de tambores están desencajados y desmontados, y su

<sup>52</sup> Ayarra Jarne, José Enrique: *Órganos en la provincia...*, pp. 216-218.





8. ANÓNIMO FLAMENCO (CÍRCULO DE LA FAMILIA FRANCO?) O ESCUELA FLAMENCA EN ANDALUCÍA (1625-1650) CON REFORMA DE FRAY DOMINGO DE AGUIRRE? (C. 1720), ÓRGANO DEL MONASTERIO DE MONJAS CARMELITAS DE SAN PEDRO DE OSUNA. (FOTO: PEDRO JAIME MORENO DE SOTO).

secretillo burdamente atado con cuerdas. Presenta una desviación vertical importante que podría provocar su desplome. En tal situación qué duda cabe que su integridad se ve seriamente amenazada<sup>53</sup>.

#### DEL ESPLENDOR DE LA «ARQUITECTURA PARLANTE» AL SILENCIO DE LOS MUEBLES ARRUMBADOS

A lo largo de estas líneas hemos podido comprobar cómo el esplendor de aquellas imponentes máquinas que tuvieron una vida intensa y protagonista, ahora deviene en desolación al constatar que las que lograron superar el paso pesado de los siglos se encuentran arrumbadas en el olvido. En su mayoría ya solo son viejos muebles, hueros y desvencijados, algunos huérfanos de cualquier componente instrumental, que no solo permanecen mudos e inactivos sino en un estado verdaderamente ruinoso y seriamente amenazados en su integridad, en algunos casos irrecuperable. Debiera ser por tanto este escrito otra llamada de atención más sobre la situación de un instrumento que merece sin duda una profunda investigación, tanto desde el punto de vista histórico como artístico y tecnológico. Velar por la protección de este patrimonio y por su preservación, evaluando no solo su estado actual sino sus necesidades de protección y sus posibilidades de restauración, debiera ser una prioridad de primer orden.

<sup>53</sup> CEA GALÁN, Andrés: «El órgano», P. J. Moreno de Soto (ed.), *FVGA MUNDI: Clausuras de Osuna...*, pp. 120-129.



## MOBILIARIO CORAL EN LA PINTURA, NOTAS PARA SU ESTUDIO<sup>1</sup>

Por

ANTONIO MARTÍN PRADAS  
Centro de Intervención  
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Entre del amplio espectro temático que abarca el mundo de la pintura se dan temas muy variados, que van desde lo genérico a lo específico, de lo ideal a lo cotidiano, de lo celestial a lo terrenal, de la fantasía a la realidad, de lo profano a lo religioso, etc.

Existen una serie de estudios que se centran en determinados elementos incluidos en los cuadros como es la arquitectura de interiores y exteriores, los instrumentos musicales, la iconografía, etc., siendo ésta la primera vez que se presenta un trabajo de investigación centrado en las sillerías de coro y el mobiliario coral representados en la pintura.

Esta temática se inicia dentro de la pintura gótica, representando a María como trono de Cristo sentada en un sitial o en un escabel, a veces sola y en ocasiones acompañada de santos que se muestran de pie o sentados en otros asientos de menor importancia. De igual forma aparece en las ilustraciones que se incluyen en libros como en las Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio, e incluso en otros libros donde se representan pasajes cotidianos intramuros de los monasterios y conventos masculinos y femeninos. Esta idea se prolongó durante el Renacimiento, donde la representación de la Virgen rodeada de santos continúa con igual disposición, como podemos admirar en la mayoría de los museos nacionales e internacionales como el Museo del Prado, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Museo del Louvre, Museo de la Academia de Venecia, Galería Uffizi de Florencia, Museos Vaticanos, y un largo etcétera. De forma paralela estas representaciones convivieron con otras en las que se plasmaba la vida cotidiana conventual, con monjas o monjes sentados en el coro. Estos ejemplos también se dieron en la pintura de los siglos XVII y XVIII, aunque fueron evolucionando hacia la teatralidad típica de estos momentos. Los artistas y sus clientes idearon grandes escenografías que tomaban el coro y su mobiliario como telón de fondo para la representación de acontecimientos importantes para la orden, siendo los más comunes los sobrenaturales, los milagros. Estos siglos serán los de mayor esplendor para este tipo de representaciones pictóricas, diversificándose la temática hacia martirios, ordenaciones, toma de hábitos o simples representaciones del coro. Por último en el siglo XIX, el romanticismo y el costumbrismo, tenderán a idealizar las representaciones llevadas a cabo en los coros, tendiendo a una temática más cotidiana, donde sacerdotes, monaguillos, acólitos, organistas, adquieren un protagonismo esencial dentro de la escena representada, dando gran importancia al facistol, órgano, y en menor medida, aunque muy presente, a la sillería de coro.

De esta manera observamos cómo el coro, a lo largo de la historia, ha estado considerado como un espacio reservado a la meditación, rezo y canto en comunidad, y el lugar elegido por algunas órdenes, donantes y pintores para llevar a cabo la

<sup>1</sup> El presente artículo es sólo una aproximación, un avance de las sillerías o conjuntos corales representados en la pintura, donde se exponen varios ejemplos, en su mayoría localizados en Andalucía, con incursiones en Portugal y Perú. Durante el trabajo de campo hemos detectado un elevado número de estas representaciones, por lo que más adelante publicaremos un estudio más profundo, amplio y pormenorizado con la misma temática.