

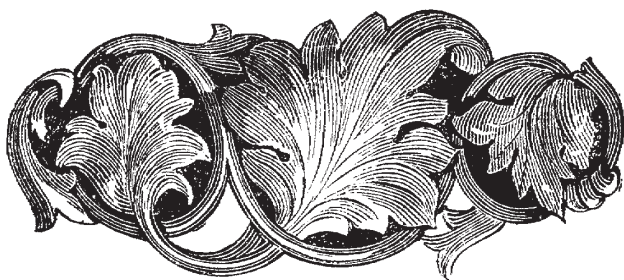


6. SAN JUAN NEPOMUCENO, TALLA EN MADERA DEL S. XVIII, CON EL FONDO DE UN LIENZO DE LA VIRGEN DE LA MERCED DEL S. XVI-XVII. COLECCIÓN PARTICULAR DE JOSÉ M.ª RODRÍGUEZ-BUZÓN. FOTO: LUIS PORCUNA.

termina en medio punto. El programa iconográfico y devocional del retablo del santo checo se completa con las imágenes de *San Antonio Abad* y *San Francisco de Borja*.

COLECCIONISMO PRIVADO

Esculturas de san Juan Nepomuceno también están presentes en algunas colecciones privadas de Sevilla, cuyas procedencias pueden que no están vinculadas a artistas andaluces por la característica intrínseca de este fenómeno cultural, pero que reflejan la importancia que tuvo el santo en el arte. Entre ellas, destacamos una imagen de madera policromada que se conserva en la colección de José María Rodríguez-Buzón, director de estos *Cuadernos*.



ITALIA EN OSUNA

Por

PEDRO JAIME MORENO DE SOTO
Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

La significativa presencia del arte foráneo en Osuna y los distintos cauces por los que se materializó durante el Barroco ha sido uno de los capítulos más relevantes, a la par que desconocidos hasta la fecha, en el horizonte cultural de la villa ducal andaluza. En su justificación cabría ponderar la dimensión que en el decurso de aquellos siglos los Girones dieron por Europa a la localidad que ostentaba la cabecera de sus estados en Andalucía. Factor este que sin duda debió redundar en prestigio para la villa titular del ducado y un señuelo para que acudieran artistas extranjeros para abastecer la demanda local y la del entorno. De hecho, está documentado que varios de ellos trabajaron y se acercaron en Osuna durante el siglo XVIII: el ensamblador y escultor genovés Francisco María de Seba; el escultor romano Jacinto Ducheznay; el escultor siciliano Manuel de la Natividad; el escultor Juan Bautista Finacet, cuyo origen se duda entre italiano o francés; o José Soret, escultor de cera italiano natural de Roma.

Paralelamente, habría que hacer referencia al fenómeno de importación de obras de arte, tanto por rutas terrestres como marítimas, que, con el desarrollo de una nueva cultura portátil surgida a partir de la Edad Moderna, tomó un cariz inusitado. El creciente interés por adquirir creaciones foráneas contribuyó a la comercialización y difusión como objetos de lujo de una serie de modelos exitosos que paulatinamente fueron irrumpiendo en los mercados locales, especialmente en ciudades con notable actividad mercantil y artística, y se convirtieron en expresión de un gusto refinado tanto en espacios civiles como religiosos. En Osuna se constata la casuística con obras de pequeño y mediano formato procedentes de distintos lugares del orbe como Centroeuropa, las Indias o Filipinas. Enorme estimación tuvieron las que venían desde los territorios italianos, que gozaban de una distinción y calidad supuestamente inherentes a su ascendencia, vinculada a una cultura que se consideraba refinada y sobresaliente, y que en ocasiones se asociaba con afamados artistas, talleres y centros de producción. Pese a tratarse de obras de diversa índole y desigual calidad, en su mayoría fueron manifestaciones técnicamente destacables, en las que resulta ponderable la interpretación clasicista de composiciones y diseños. El magisterio de sus autores se detecta en el detenido empleo de una serie de recursos que dieron lugar a un lenguaje formal propio, característico de los diversos talleres que trabajaron en distintas regiones de Italia. Una vez llegadas a España, donde tuvieron una alta consideración, se convirtieron en referentes para los artistas e influyeron en el gusto de patronos y promotores.

En la villa ducal la huella italiana es sin duda la más profunda, especialmente la de aquellos territorios bajo soberanía hispánica en las regiones del sur de la península y de Roma, con obras de platería, pintura sobre tabla, lienzo y cobre, grabados y principalmente escultura, en alabastro, madera y cera, procedente de talleres napolitanos, romanos y sicilianos, con especial relevancia de los trapaneses. En su mayoría fueron donadas por los duques y, en menor medida, por otras familias de la nobleza, religiosos y devotos. En este sentido, cabe destacar la fuerte vinculación que tuvieron los Girones con Italia, donde participaron en la gobernación de Nápoles,



JOSÉ DE RIBERA, *EXPIRACIÓN DE CRISTO (EL CALVARIO)*, 1617-1618.
COLEGIATA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN.
(FOTO: INSTITUTO ANDALUZ DE PATRIMONIO HISTÓRICO).

Sicilia y Milán: Pedro Téllez-Girón, I duque de Osuna, fue virrey de Nápoles (1582-1586); Pedro Téllez-Girón, III duque de Osuna, fue virrey de Sicilia (1611-1616) y de Nápoles (1616-1620); Juan Téllez-Girón, IV duque de Osuna, fue virrey de Sicilia (1655-1656); y Gaspar Téllez-Girón, V duque de Osuna, fue gobernador de Milán (1670-1674). Desde los primeros tiempos en los que ostentaron cargos en los territorios de la monarquía española en la península apenina, algunos miembros de la familia se hicieron con suntuosas piezas que con el tiempo fueron donadas a instituciones religiosas. Éste es el caso de María Girón, hija Pedro Téllez-Girón, el I duque de Osuna, y su primera esposa, Leonor Ana de Guzmán y Aragón, que había casado con Juan Fernández de Velasco, V duque de Frías. Entre 1582 y 1586 María vivió en Nápoles con su marido durante el virreinato de su padre y de 1592 a 1600 en Milán, donde el duque de Frías ejerció como gobernador. Una vez en España, en 1608 donó al convento de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos) dos bustos-relicarios napolitanos de san Blas y san Cataldo, a los que luego se sumaron otros seis de vírgenes con idéntica procedencia. Su madrastra, Isabel de la Cueva, la que fuera segunda esposa del I duque de Osuna desde 1575, tuvo un gesto de generosidad parecido, en esta ocasión con la Colegiata de su villa ducal. En 1612 envió desde Madrid un conjunto de piezas compuesto por una cruz, unos candelabros, unas vinajeras y un portapaz, realizados en mármol rojo y bronce dorado. Aunque se ajustan a la tipología española del momento, por el uso del mármol se puede pensar en una ascendencia italiana. Probablemente, fueron adquiridas durante el virreinato de su esposo o en los talleres madrileños que formaban Jacinto de Trezzo y los Leoni.

Pero fue durante el Seiscientos cuando los virreyes es-

pañoles favorecieron el flujo continuo de tesoros artísticos. Las primeras beneficiadas del trasiego de obras fueron las colecciones de la Corona. Con ello cumplían con el deseo de los monarcas, según las órdenes llegadas desde Madrid, pero también actuaban por el «arte de regalar» fabulosos presentes con los que se pretendía robustecer el favor real. Modelo ejemplar en tal proceder fue el tercer titular de la casa, Pedro Girón, el «Gran Duque de Osuna» que, siendo consciente del valor del gesto diplomático en el panorama político de la época, hizo prodigiosos regalos al rey, al príncipe heredero y a sus ministros. Cuando ostentaba el virreinato de Sicilia envió al padre Aliaga, confesor de Felipe III, un riquísimo relicario cuajado de diamantes, entre otros preciosos objetos, para intentar favorecer su nombramiento como virrey de Nápoles. Una vez en la capital partenopea fueron constantes los envíos, en muchos casos procedentes de la captura de navas en el Adriático. Además de enormes entregas de dinero, desde el virreinato de la ciudad del Vesubio hizo llegar a la corte madrileña tejidos suntuosos, piezas de joyería, piedras preciosas, objetos de vidrio o «esclavillos». Destacable en este sentido fue el obsequio de una custodia realizada por Bartolommeo Bertaglia «Il Viscontini». En algún caso las colecciones reales se vieron aumentadas como consecuencia de procedimientos draconianos y violentos. Así sucedió con el soberbio tabernáculo de bronce dorado y piedras duras del Palacio Real de Madrid, obra de Domenico Montini que Pedro Girón, haciendo abuso de su autoridad, se llevó del altar mayor de la Annunziata de Nápoles y, a su regreso a España, se lo trajo para entregárselo al rey. Paralelamente, con idéntico sentido remitió presentes también a otras regiones de Italia y Europa.

Los propios virreyes, cultivando la magnificencia inherente al oficio de quienes eran los representantes del soberano e imagen de la majestad, siguieron las pautas del mecenazgo real poniendo a los artistas más pujantes al servicio de la corte, pero también de sus palacios y fundaciones religiosas en España. En la mayoría de las veces el paso por los territorios virreinales italianos supuso un profundo cambio en la trayectoria de sus colecciones artísticas, lo que afectaría a sus residencias y patronatos, e incluso a sus devociones personales. En Italia tuvieron ocasión de aumentarlas con la adquisición de una serie de obras de arte que por entonces tenían especial impacto en una clientela noble y acaudalada que, como símbolo de distinción y prestigio, fueron comunes en entornos ricos y cortesanos, que las demandaban para un culto privado o para donaciones. Con ello llegaron a atesorar un legado artístico que pone de manifiesto las profundas relaciones comerciales y culturales que se establecieron entre las dos penínsulas durante la Edad Moderna. Precisamente, en la contabilidad del III duque Osuna se documentan un buen número de asientos sobre comisiones a distintos artistas y artesanos durante su estancia en Italia (joyeros, plateros, bordadores o tejedores). Por distintos cauces también se han relacionado con el virrey a los pintores Guido Reni, José de Ribera, Fabrizio Santafede, Giuseppe Cesari, apodado el «Cavaliere d'Arpino», Giovanni Bernardino Azzolini, Iacomo Hercome, Francesco Tanga o al escultor Fidelio Romano, que se relaciona con Tommaso Fedele Romano.

Paralelamente, junto a los grandes baluartes de la proge-nie Girón que ostentaron la titularidad de la casa, en una sociedad absolutamente patriarcal donde el hombre acaparaba las máximas cotas de poder y privilegios socioeconómicos, debemos destacar la figura de dos mujeres, en torno a las que se vertebran las exposiciones que presentamos en esta ocasión: Catalina Enriquez de Ribera e Isabel de Sandoval, III y IV duquesas de Osuna respectivamente. El protagonismo que tuvieron en este sentido nos permite ahondar en el complejo y escasamente conocido papel que las mujeres desarrollaron en el ámbito del coleccionismo, el patronazgo y el mecenazgo artístico durante la Edad Moderna. Pese a su condición subordinada, estamos ante mujeres que actuaron como promotoras artísticas y tuvieron cierta autonomía, capacidad de actuación y decisión, lo que permitió que sus

gustos y particulares devociones se hicieran presentes en los distintos encargos que se realizaron. Su conducta para con la villa ducal resulta doblemente ponderable si tenemos en cuenta un fenómeno sentido en los titulares del ducado que se constata desde mediados del siglo XVI. Para ello hay que retrotraerse varias décadas atrás, cuando el linaje de los Girones asentó su señorío en las tierras del sur de la península ibérica y convirtieron a Osuna en cabecera de sus estados en Andalucía. A partir de entonces los nuevos señores pusieron su empeño en dotarla de todo lo necesario para conferirle una imagen de capitalidad que pusiera en evidencia el incipiente poder y prestigio de la familia. Un objetivo para el que se implicaron en una amplia tarea de renovación urbanística y una política de grandes obras que contemplaba la construcción de una serie de servicios públicos: nuevas puertas para la ciudad, la casa del cabildo municipal, la cilla, el pósito, la alhóndiga, la audiencia, etc. Junto a la instalación de los servicios administrativos y judiciales se puso especial ahínco en la fundación de instituciones que simbolizaran la unidad del poder político y el religioso. Mientras todo aquello sucedía, Pedro Téllez-Girón, que en 1558 ascendió a la titularidad de la casa en calidad de V conde de Ureña, al albur de un fenómeno constatado en la nobleza periférica, territorial y provinciana, que paulatinamente se estaba transformando en cortesana, se estableció en el Palacio Real coincidiendo con el traslado de la corte de Toledo a Madrid. A partir de entonces, el que llegara a ser notario mayor de Castilla, gran virrey y capitán general de Nápoles y del Consejo de Estado, y embajador en Portugal, pasó largas temporadas en la corte. A la postre la estrategia tuvo su perfecta culminación cuando en 1562 Felipe II le concedió el título del ducado, cuya denominación se tomó de la villa cabecera de sus estados en Andalucía. Una vez obrado el provecho, el prestigio obtenido con la aquiescencia real fue proporcional a la cada vez mayor indiferencia que sintieron hacia sus patronatos y fundaciones en la villa ducal, al punto de convertirse en una carga para su hacienda. El objetivo estaba cumplido y los periodos de ausencia de sus estados en Andalucía fueron cada vez más prolongados, iniciando un modelo de conducta que se reproduciría ampliamente en sus sucesores, que vivieron en Madrid y, conforme fueron ocupando los empleos delegados, en las ciudades donde ostentaron los distintos virreinos. Con ello se acentuó el generalizado absentismo en la administración de sus estados, lo que derivaría en muchos casos en una cierta indolencia hacia las villas de sus señoríos y sus fundaciones. Salvo contadas ocasiones ya no hubo ni grandes dotaciones ni donaciones, y las visitas a Osuna fueron cada vez más esporádicas. En esta inercia general apenas se dieron algunas excepciones, la mayoría femeninas, como las de Isabel de la Cueva, o nuestras dos protagonistas, Catalina Enríquez de Ribera e Isabel de Sandoval y Padilla.

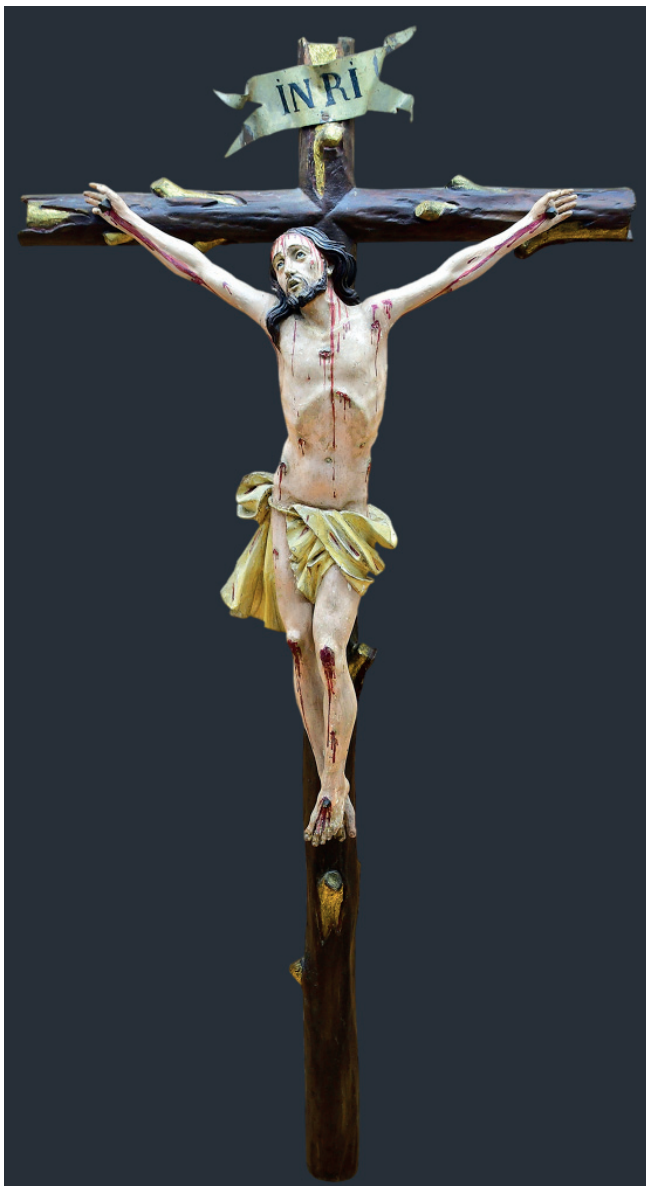
Pero no todas las obras foráneas llegaron a Osuna de la mano de los señores de la villa. Algunas se relacionan con los viajes que se realizaban a Italia para tratar con los virreyes asuntos concernientes a sus patronatos o a la gestión de sus estados. Paradigmático en este sentido resultan las partidas esporádicas que, rumbo a la corte virreinal, emprendía el abad de la Asunción, impelido por algún asunto concerniente a la fundación colegial. Un papel fundamental, como verdadera correa de transmisión entre las dos penínsulas en el traslado de obras, en este caso romanas, tuvieron también los miembros del clero que se trasladaron a la Ciudad Eterna para cumplir con algún oficio. Una vez prestados los servicios se regresaban al lugar de origen trayendo consigo piezas adquiridas durante su estancia en la urbe. No obstante, aunque algunas tenían una considerable valía artística, especialmente pinturas y esculturas de pequeño formato y platería para el ajuar litúrgico, en su mayoría eran objetos religiosos de las más diversas tipologías, cuyo valor esencial era fundamentalmente devocional y simbólico, como relicarios, medallas, rosarios, agnusdéis, y otra serie de objetos bendecidos por el pontífice o tocados con originales de fama milagrosa.

A la postre, todo este elenco de obras en su mayoría se con-

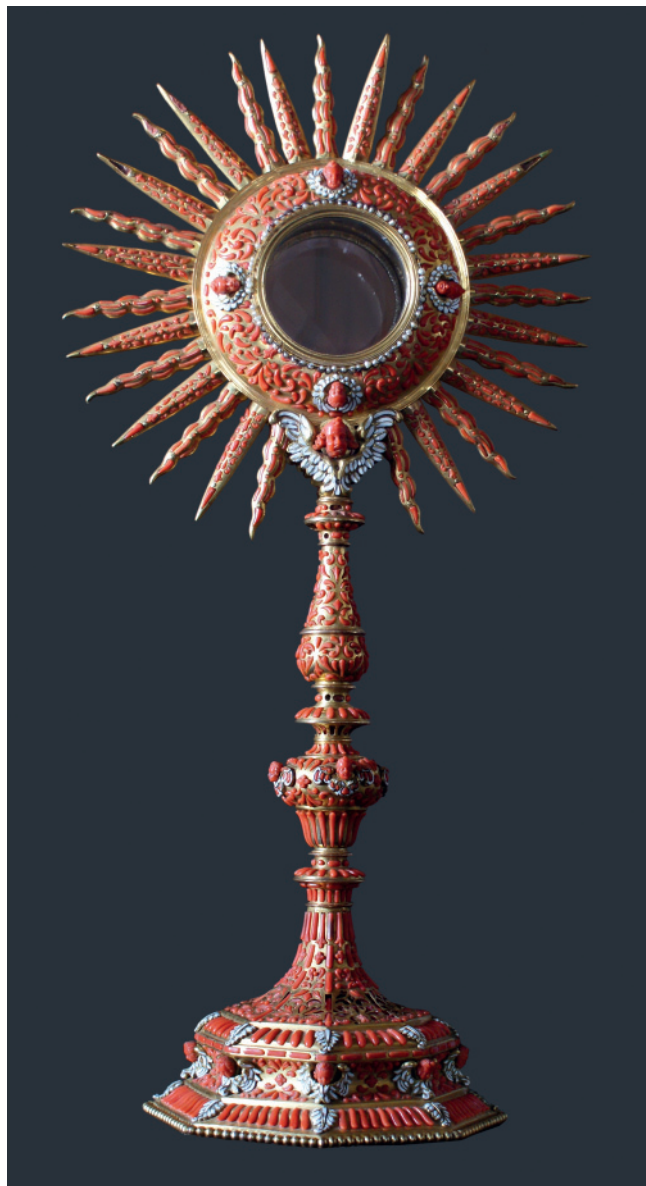


GIOVANNI BERNARDINO AZZOLINO, *ORACIÓN EN EL HUERTO*.
COLEGIATA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN.
(FOTO: ÓSCAR GONZÁLEZ MOLERO).

centraron en la Colegiata y en el monasterio mercedario de la Encarnación y Nuestra Señora de Trápana, dos fundaciones cuyo patronato ejercían los duques de Osuna. Entre las excepciones, a modo testimonial entre otros, cabría destacar la escultura de pequeño formato de santa Teresa de Jesús, talla realizada en madera y marfil policromado fechable en la segunda mitad del siglo XVII, que se conserva en el monasterio de San Pedro. Otro caso lo tenemos en el pequeño altar de las reliquias de los jesuitas, procedente del Colegio de San Carlos, que tras la expulsión de la Compañía fue recompuesto en 1785 en el trascoro de la Colegiata, donde permaneció hasta que fue trasladado al Museo de Arte Sacro cuando se desmontó el coro en 1975. Todo el conjunto jesuita debió componerse hacia mediados del siglo XVIII, fecha de la mayoría de las «auténticas» de las reliquias. Inspiración italiana rezuma el relicario central que preside la composición, más concretamente romana, con las cabezas de querubines en las cornisas, y otros cuatro, con la característica forma troncopiramidal, realizados en madera y decoración aplicada en metal plateado. En la portezuela del sagrario encontramos una pintura en óleo sobre cobre de la *Virgen de las flores* que, según se desprende de la muy perdida inscripción que tiene en la parte trasera, se trata de una copia firmada en 1764 de la *Madonna dei Fiori* que el pintor Agostino Masucci había realizado para la casa de la Compañía de Jesús de San Andrés del Quirinal de Roma. En su origen todo el conjunto se completaba en la parte superior con una pintura de pequeño formato que representa a la *Virgen con el Niño*, que ahora en encuentra en una de las estancias de la capilla del Santo Sepulcro, panteón familiar de los Girones. Esta obra tradicionalmente se ha considerado una copia de Giovanni Battista Salvi, conoci-



OBRADOR SICILIANO O DEL SUR DE ITALIA,
CRUCIFICADO EXPIRANTE, FINALES DEL S. XVII / PRINCIPIOS DEL S. XVIII.
MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN Y NUESTRA SEÑORA DE TRÁPANA-
(FOTO: ÓSCAR GONZÁLEZ MOLERO).



OBRADOR TRAPANÉS, *CUSTODIA*, HACIA 1660.
MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN Y NUESTRA SEÑORA DE TRÁPANA.
(FOTO: ÓSCAR GONZÁLEZ MOLERO).

do como «Il Sassoferrato», aunque podría vincularse con la producción del artista francés, de amplia formación italiana, Simon Vouet, que falleció en 1649. Ambas composiciones pictóricas son una muestra más del interés que despertó la pintura italiana en Andalucía, donde se hizo presente no solo a través de obras de los grandes maestros, sino también de sus seguidores y de gran cantidad de copias, réplicas y versiones más o menos fieles de determinados modelos icónicos originales que gozaban de gran fortuna y fueron profusamente demandados.

NÁPOLES EN OSUNA

José de Ribera en el legado artístico de los duques de Osuna (1618-2018)

Cuando los virreyes abandonaron de sus cargos en las cortes territoriales desviaron hacia sus lugares de origen una parte considerable de sus colecciones para decorar sus residencias y patronatos en España. Tal fue lo aconteci-

do con la duquesa Catalina Enríquez de Ribera, que tras abandonar la capital partenopea, donde había permanecido tras la prisión de su marido en 1620, desde Barcelona en junio del año siguiente remitió una misiva al concejo de Osuna, en la que daba instrucciones para que con urgencia se aprestasen carros y acémilas, en la mayor cantidad que fuese posible, y se pusieran a disposición de un criado suyo que debía ir a Málaga, donde ya se había desembarcado su ropa y hacienda.

Entre las valijas y pertenencias que arribaron en el puerto malacitano debían ir una decena de lienzos de procedencia italiana que, en su mayoría, habían sido adquiridos durante la estada en el virreinato de Nápoles. Varios de ellos habían salido de los pinceles de algunos de los pintores que formaban parte del ambiente artístico más pujante que por entonces abastecía a la rica clientela de la ciudad del Vesubio. En aquel acopio se encontraban obras de considerable dimensión, como la copia antigua de la *Madonna dell'Impannata*, de Rafael Sanzio; una *Inmaculada Concepción* de Giuseppe Cesari; la *Aparición de la Virgen con el Niño a San Jenaro*, de Fabrizio Santafede; o la *Oración en el huerto*, que la pro-

fesora Viviana Farina ha relacionado con Giovanni Bernardino Azzolini, suegro de Ribera. Por su enorme dimensión, en aquella colección descollaban sobremedida los cinco lienzos realizados por José de Ribera: *El martirio de San Sebastián*, *San Jerónimo penitente*, *Las lágrimas de San Pedro*, *El martirio de San Bartolomé* y *la Expiración de Cristo*.

La referencia en la que se acota la fecha del envío de la duquesa resulta de interés entre otras cosas ya que durante años se había conjeturado sobre la posibilidad de que Diego Velázquez, con anterioridad a su primer viaje a la corte madrileña en 1622, hubiera conocido los lienzos de José de Ribera que se encuentran en Osuna, que han sido considerados una de las primeras vías de introducción del pleno Barroco pictórico en la metrópolis sevillana. Una cita de Antonio Palomino resulta evocadora de aquel ambiente al describir cómo se traían de Italia a Sevilla algunas pinturas «de aquellos artífices que en aquella edad florecían; un Pomerancio, Caballero Ballioni, el Lanfranco, Ribera, Guido, y otros», que daban «grande aliento á Velazquez á intentar no menores empresas con su ingenio». Tiempo después otras obras contribuyeron también a que los efectos del tenebrismo se dejara sentir pronto en Andalucía, donde cautivaron a los comitentes que veían en ellas los principios de la obra de Caravaggio. Precisamente, en el lote de obras adquiridas en la ciudad del Vesubio por el duque de Alcalá, uno de los grandes coleccionistas españoles del siglo XVII, que fuera virrey de Nápoles entre 1620 y 1631, se encontraban lienzos que se han relacionado con Azzolini, Caracciolo y Ribera.

A esta interesante contribución documental posteriormente se han sumado nuevos datos aportados por el profesor Fernando Bouza, que han permitido arrojar cierta luz sobre los cinco lienzos del pintor de Játiva, en aspectos, algunos polémicos, como la fecha de ejecución; la relación que con la corte virreinal mantuvo el valenciano, que aparece en la documentación contable ducal como «pintor de su Excelencia» cuando no había transcurrido todavía un año de la entrada triunfal de Osuna en Nápoles; o el gran protagonismo que en los encargos tuvo la duquesa, que desde un principio parece que estuvo detrás en las comisiones al artista. Para ella precisamente el pintor habría comenzado a pintar alrededor de abril de 1617 la «imagen de un Christo» (*Expiración de Cristo*), en el que todavía trabajaba en marzo del año siguiente. Según se ha planteado, la obra debió estar acabada para Semana Santa de 1618.

Afortunadamente, de un tiempo a esta parte la figura de la duquesa esta siendo rescatada del olvido por una serie de estudios donde se pondera como una de las mujeres más sobresalientes en la historia de la casa de los Osuna. A lo largo de su vida demostró una enorme capacidad para asumir responsabilidades y unas incuestionables dotes para la gobernación. En numerosas ocasiones se erigió en la gran matriarca de la casa y asumió con mano firme y brillantez su gestión. Incluso se ha reconocido que, ante los ojos de sus vasallos, se erigió en *mater familias* de una forma mucho más perfilada de lo que pudiera hacerlo, en su correlato masculino, el propio duque. Será constante siempre su compromiso con el linaje y la defensa de su casa lo que, entre otras muchas acciones, se ejemplifica de manera magistral con el famoso memorial que en diciembre de 1623, cuando Pedro Girón llevaba más de dos años en prisión, envió a Felipe IV. Allí se contiene el reproche directo y personal más soberbio que nadie le hizo al rey y probablemente a ningún otro monarca español de los Austria. Paralelamente, fue una mujer sensible que sintió un especial afecto por la villa y sus patronatos, para los que tuvo numerosos gestos de generosidad. Contamos con abundantes testimonios que denotan el favor que dispensó a las instituciones ducales en Osuna.

Uno de ellos lo materializó el 13 de abril de 1627 cuando, siendo ya viuda, donó a la Colegiata de Osuna aquel extraordinario lote de pinturas traídas de Italia. La iniciativa tuvo a bien llevarla a efecto al contemplar que en el «altar mayor estaba sin retablo y muy indecente con unas pinturas blancas y negras de suerte que en el altar no pudiesen estar». Así pues,



OBRADOR SICILIANO, CRUZ RELICARIO, SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII. MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN Y NUESTRA SEÑORA DE TRÁPANA. (FOTO: ÓSCAR GONZÁLEZ MOLERO).

«mandó» quitarlas para que en su lugar se pusieran «diez cuadros de excelente pintura que truxo de *Italia*». Allí debieron permanecer, en una disposición que ignoramos, hasta que los cuatro lienzos de los santos ejecutados por Ribera fueron integrados en el retablo mayor, en cuya ejecución, que se alargó durante gran parte del siglo XVIII, intervinieron Pedro García de Acuña (1704-1713), Francisco María de Seba (1704-1723), Antonio Palomo (diseño del ático) y Juan Guerra (1761-1770). Debieron incorporarse a la inmensa obra lignaria al ejecutarse en segundo cuerpo, del que se encargó el genovés Francisco María de Seba. Años más tarde se contempló la posibilidad de incorporar la *Expiración de Cristo* pero, según el dictamen del ensamblador Juan Guerra, para ello había que recortar el lienzo. Afortunadamente, en el cabildo celebrado el 16 de julio de 1762 se desestimó la propuesta de mutilación, por ser «una hechura de infinito valor, y aver causado mucha devoción a todo el Pueblo luego que lo ha visto de mas cerca». De manera que, para que todos tuvieran «el consuelo de ver mas inmediatamente a su Mag.^d Crucificado» se pensó reubicarlo en la capilla del Santísimo, bajo la ventana, aunque finalmente se decidió situarlo en el altar de santa Ana, en la capilla de la cofradía de las Ánimas Benditas del Purgatorio. Para ocupar el hueco dejado en el retablo, se propuso hacer un crucificado de talla, pero a la postre un anónimo artista siciliano lo hizo en pintura. El resto fueron realojados en distintas capillas del templo. En concreto, la *Aparición de la Virgen con el Niño a San Jenaro* y la *Oración en el huerto* fueron instaladas en el trascoro.

Aquella reubicación no se alteró hasta finales del siglo XX cuando, a instancias de Manuel Rodríguez-Buzón Calle, el complejo colegial sufrió una profunda restauración, que fue realizada por el arquitecto Rafael Manzano Martos, ca-

tetrático de la Escuela Superior de Arquitectura. El templo fue abierto de nuevo al culto en 1976. Tras la finalización de las obras se desmontaron los cuatro lienzos del retablo para instalarlos en el Museo de Arte Sacro y fue entonces cuando pudieron ser examinados de cerca y advertirse su calidad excepcional pero también su lamentable estado de conservación. De inmediato, entre aquel año y 1978 las cinco obras de Ribera fueron sometidas a un profundo proceso de restauración en el Museo del Prado. Aquella ingente y costosa empresa fue acometida por intervención de Alfonso Pérez Sánchez, a la sazón subdirector del Museo. Una vez restauradas la *Expiración del Cristo* y *El martirio de San Sebastián* estuvieron presentes en la exposición «El siglo de oro de la pintura española», que se celebró en Londres y París. Gracias a ello se salvaron de la destrucción y a partir de entonces empezaron a estudiarse debidamente como piezas fundamentales para el conocimiento de la obra inicial del artista. Por fin se disipaban las dudas y aquella leyenda negra que, a excepción de la *Expiración de Cristo*, arrastraban los lienzos desde finales del siglo XVIII, que los desvinculaba del pintor de Játiva y despectivamente rebajaba su valor artístico. Uno de los artífices de ella fue Antonio Ponz que, en su *Viaje por España* publicado en 1794, manifestaba haberse llevado un chasco al ver los cuatro lienzos que se encontraban en el retablo por considerar que no eran más que «unas copias medianas» del artista. En 1845 el viajero inglés romántico Richard Ford llegaría a calificarlas como obras «sombrias» de Ribera, aunque destacaba la «bella Crucifixión». Pascual Madoz, en su *Diccionario Geográfico* de 1849, los describía como «cinco grandes lienzos de la escuela de Ribera pintados por Lucas Jordán». Fueron algunos de los testimonios que contribuyeron a la gestación de una visión negativa que se mantuvo durante gran parte del siglo XX.

A la postre, todo aquel esfuerzo ha tenido su refrendo tanto a nivel documental como por el reconocimiento unánime de la crítica especializada en numerosos estudios y en los catálogos de las exposiciones donde han estado presentes las obras del pintor valenciano. Lo que ha permitido avanzar en el conocimiento de su origen, su vinculación con los duques, concretar su cronología, hasta escasas fechas bastante discutida, y valorar mejor la enorme significación del conjunto en la producción temprana del pintor. En este sentido debemos recordar cómo Ribera al llegar a Nápoles se encontró con otro tipo de clientela y unas formas de relación con la pintura diferente a la que había vivido en Roma. En la mayor parte de las obras que hizo durante sus primeros años en la ciudad partenopea se constata un acusado énfasis devocional y una implicación afectiva mayor. En ese contexto toma especial interés el encargo de los cinco cuadros para los virreyes de Osuna. En ellos se enfrentó a la necesidad de investigar en diferentes facetas de la experiencia devota y para ello ensayó nuevas fórmulas

compositivas que desarrollaría profundamente en las décadas siguientes. El reconocimiento de un aliento devocional diferente entre las obras realizadas por Ribera en Roma a las ejecutadas en Nápoles vienen a redundar en la extraordinaria importancia del conjunto de Osuna como punto de arranque de una trayectoria que haría del artista uno de los principales pintores religiosos de su tiempo.

En la exposición esta sección se ha denominado «teatro de emociones», con lo que se ha querido poner en evidencia el acusado interés que mostró el artista por controlar las expresiones de los afectos y poner de manifiesto los distintos perfiles de la condición humana y sus más diversos y cambiantes estados de ánimo. Un interés por tratar los asuntos sagrados, en lo que tienen de auténticos dramas humanos, para rebasar las estandarizadas reelaboraciones que la tradición icono-

gráfica proponía, en las que se había perdido frescura, espontaneidad y emoción. Soluciones que enlazan sin duda con las inclinaciones más puramente genuinas del caravaggismo y su empeño por crear sistemas emotivos nuevos. El dolor, el llanto, la culpa, la zozobra, el arrepentimiento, la humildad, la sumisión, la conmiseración, el sacrificio, la resignación o la abnegación son algunos de los registros emotivos que se encuentran en el melancólico mundo de sentimientos depresivos propios barroco y que podemos adivinar en esta magistral galería de expresiones anímicas y sentimientos que subyacen en los semblantes de los personajes de los cinco lienzos. Unas creaciones repletas de gestos inequívocos, graves y solemnes, sumamente medidos, de pasiones ocultas que marcan los movimientos del alma, que se disponen de manera equilibrada en complejas composiciones para crear un clímax narrativo hondo y emotivo que invitara a la contemplación y recogimiento.

Por ello, en este año que se cumplen 400 años de la ejecución de la obra más emblemática de Ribera con-

servada en la localidad andaluza, el Patronato de Arte ha organizado la exposición «Nápoles en Osuna: José de Ribera en el legado artístico de los duques de Osuna (1618-2018)», que se celebra en la Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción. La muestra no solo tiene por objeto reflexionar sobre la obra de un artista esencial en la pintura barroca europea, también presenta el interés de mostrarla por primera vez en el contexto traído desde Italia, que se expone ahora por primera vez en un espacio expositivo único que permite apreciar la dimensión del conjunto en su totalidad, a excepción de la décima obra no identificada. Se ofrece además como una ocasión para confrontar el estilo de una serie de artistas coetáneos, entre los que se aprecia un amplio espectro artístico, desde los que se mantuvieron aferrados a determinados postulados retardatarios hasta los que se dejaron impregnar por las nuevas corrientes surgidas en la Italia de momento y, de manera particular, en la capital partenopea.

Debe contribuir finalmente esta exposición al reconoci-



GIOVANNI BATTISTA SALVI, «IL SASSOFERRATO» (COPIA),
VIRGEN CON EL NIÑO, SIGLO XVII.
MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN Y NUESTRA SEÑORA DE TRÁPANA.
(FOTO: ÓSCAR GONZÁLEZ MOLERO).

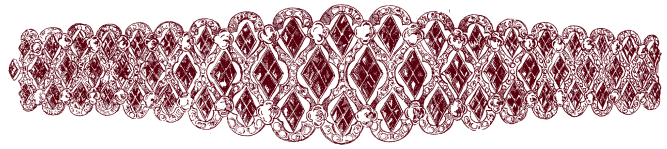
miento de la figura enorme de Manuel Rodríguez-Buzón Calle, el gran valedor de los cinco lienzos de Osuna pertenecientes a Ribera, que tanto luchó por su restauración y la confirmación de la autoría. En ello trabajó largo tiempo y, como manifestó en cierta ocasión, con ello soñó durante años.

Obras del Barroco italiano en el monasterio de Nuestra Señora de Trápana

En paralelo al caso excepcional protagonizado por la duquesa y su enorme legado, la muestra más contundente del fenómeno de importación en Osuna podemos contemplarla en la exposición «Obras del Barroco italiano en el monasterio de Nuestra Señora de Trápana», que simultáneamente a la anterior se celebra en el cenobio de mercedarias descalzas de la Encarnación. En su fundación de nuevo tomó especial relevancia el enorme vínculo de los duques con Italia, y más concretamente con Sicilia, lo que propició que una de las devociones de mayor repercusión de la región, la de la *Madonna di Trapani*, a la que hicieron donaciones Pedro Girón y su esposa Catalina Enríquez de Ribera durante su primer virreinato, se dejara notar en la villa andaluza.

En la potenciación de la devoción siciliana resultó fundamental Isabel de Sandoval y Padilla, esposa de Juan Téllez Girón Enríquez de Ribera (1597-1656), IV duque de Osuna, que reanudó la colaboración con la Corona y en 1655, a los 30 años de la muerte de su padre, alcanzó por fin la rehabilitación de los Osuna y fue nombrado virrey de Sicilia, dicho cargo lo ocupó menos de un año ya que murió en Palermo en 1656. En 1626 la duquesa fundó en el antiguo hospital de la Encarnación de la localidad andaluza un monasterio de monjas mercedarias descalzas, que por expreso deseo puso bajo la advocación de Nuestra Señora de Trápana. Además hizo donación de una serie de obras de gran valía, que debió adquirir en Italia, entre ellas una espléndida escultura de la *Madonna di Trapani*, a las que posteriormente se unieron otras creaciones de la misma procedencia, con las que se compuso un elenco de piezas destacables que convirtieron a la fundación en un particular foco cultural. Esculturas en madera y alabastro del sur de Italia, una magnífica custodia de coral de Trápana, un cruz-relicario romana, o un relicario y una cruz-relicario identificados por el profesor Antonio Joaquín Santos Márquez como piezas salidas de los obradores trapaneses, son algunas de las obras que se muestran en esta exposición.

Con todo ello se viene a dar continuidad a la línea inaugurada hace cuatro años con la exposición «A imagen y Semejanza. Escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna» (finales de 2014 a principios de 2015), y dos años más tarde con «Fernando Ortiz en el III centenario de su nacimiento» y «Barros con alma. Alfarería andaluza en la colección Luis Porcuna Jurado, siglos XVI-XX» (finales de 2016 a principios de 2017), que fueron un éxito de crítica y público y alcanzaron una considerable resonancia y dimensión en medios escritos y televisivos tanto a nivel autonómico como nacional.



LAS VIEJAS RAÍCES DEL BARROCO. A PROPÓSITO DE LA SANTIDAD EN EL ÁMBITO LOCAL

Por

FERNANDO QUILES
Universidad Pablo de Olavide

Se trata de un capítulo en la historia del arte español fascinante, que no ha suscitado todo el interés que merece, y menos en su aporte a la historia del Barroco sevillano. Tras años estudiando la santidad barroca nacida con el Concilio de Trento, a expensas de la Iglesia romana y bajo el cuidado de la Sacra Congregación de Ritos, pongo mi atención en la hagiografía nutrida por el santoral primitivo, muy presente en el ámbito local. Este localismo tiene matices, puesto que no es igual un enclave de la dimensión de Córdoba, que otro como Paradas, en el reino de Sevilla. A mayor abundamiento, la riqueza del arte derivado de los santos locales es tan grande como numerosas las poblaciones en que surgieron estos referentes culturales. La interpretación de las imágenes, la lectura de los documentos y la contextualización de estos procesos regenerativos, requiere una mirada amplia, desde lo antropológico a lo artístico, pero también mucho más espacio del que ahora disponemos para desarrollar este ensayo.

LO LOCAL COMO SOPORTE DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Hace años tuve la oportunidad de centrarme en estudio de las relaciones de centro y periferia en el reino de Sevilla. No era nada nuevo este contraste entre la centralidad y su área de dependencia a nivel artístico. Luego de una investigación larga y después de abundantes lecturas, pude confirmar que la metrópoli sevillana ejerció como centro artístico de un vasto territorio, su Reino, al que proveyó con su producción, en tanto los resortes de poder lo sostuvieron. Hasta bien avanzado el XVII los talleres artísticos sevillanos atendieron la demanda proveniente de todo este territorio de dependencia administrativa. Sin embargo, a la conclusión del siglo y sobre todo entrado el siguiente, emergieron nuevos centros artísticos, en un proceso que se podría calificar de «comarcalización». En ello incidió un cúmulo de circunstancias, ante todo se dio entre localidades que reunían las condiciones adecuadas como para erigirse en espacios de creación artística e incluso de transferencias hacia otros lugares dependientes¹. Valga la referencia a Utrera, Carmona, Écija, Estepa y Osuna, por citar algunas de las mejor estudiadas.

En el caso de Utrera, bien conocido, se constata la riqueza de sus dos parroquias, tanto como la dimensión del grupo nobiliario allí asentado, y asimismo la presencia de una notable representación de órdenes religiosas, además de otros condicionantes físicos y económicos, como la riqueza de su tierra o la relativa cercanía con la metrópoli, lo que con otros resortes de centralización dio lugar al mencionado cambio en la organización territorial.

En este punto destacaría la pugna que se produjo entre ambas parroquias por la primacía de la Iglesia local, a propósito de la antigüedad. No voy a entrar en un debate tan interesante

¹ FERNANDO QUILES. *Utrera. Un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750*. Sevilla, Padilla Libros, 1999.