

- MATEOS CRUZ, P. (1999): *La basílica de Santa Eulalia de Mérida. Arqueología y urbanismo*, Anejos de AEspA XIX, CSIC y Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida, Madrid.
- MORENA LÓPEZ, J. A. (1999): «Hallazgos arqueológicos de época visigoda en Cañete de las Torres (Córdoba)», *Antiquitas*, n.º 10, pp. 97-114.
- LÓPEZ PÉREZ, I. P. (2013): *Génesis y configuración iconográfica de los motivos ornamentales de la escultura arquitectónica de Mérida, siglos IV-IX*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, en [pdf en línea] <<https://eprints.ucm.es/23090/1/T34809.pdf>> [consulta 20/09/2020].
- ORDÓÑEZ AGULLA, S. – RUIZ CECILIA, J. I. (2015): «CIL II2/5, 1113 y la ubicación de un edificio cultual cristiano en las cercanías de la Osuna tardoantigua», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, n.º 25, pp. 349-372.
- RECIO VEGANZONES, A. (1978): «“Baetica” paleocristiana y visigoda: Estepa y Osuna (Sevilla)», *Rivista di Archeologia Cristiana*, n.º 54, pp. 23-82.
- ROMÁN PUNZÓN, J. M. – RUIZ CECILIA, J. I. (2007): «La colección de placas decoradas tardoantiguas del Museo Arqueológico de Osuna (Sevilla)», *Antiquitas*, n.º 18-19, pp. 127-139.
- RUIZ CECILIA, J. I. (2016): *Urso (Osuna): estudio y gestión de un yacimiento arqueológico*, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, Sevilla. <<http://hdl.handle.net/11441/34813>> [consulta 07/07/2020].
- RUIZ CECILIA, J. I. – ROMÁN PUNZÓN, J. M. – JOFRE SERRA, C. – MANCILLA CABELLO, M.ª I – RIVAS ANTEQUERA, M.ª J. (2005): «Primer paso hacia la incorporación del Museo Arqueológico de Osuna en el registro de museos de Andalucía: el inventariado de la exposición permanente», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 7, pp. 41-43.
- RUIZ CECILIA, J. I. – ROMÁN PUNZÓN, J. M. – BAENA DEL ALCÁZAR, L. (2014): «Los hallazgos de 1802 en el paraje de la Piedra del Cristiano (Osuna, Sevilla) conservados en la Real Academia de la Historia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 211 n.º 2, pp. 377-399.
- SÁNCHEZ VELASCO, J. (2006): *Elementos arquitectónicos de época visigoda en el Museo Arqueológico de Córdoba*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, [Sevilla].
- SÁNCHEZ VELASCO, J. – ORDÓÑEZ AGULLA, S. – GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S. (2020): «La transformación de *Hispalis* en una ciudad cristianizada. Novedades en su topografía eclesiástica y funeraria», Carneiro, A.; Christie, N.; Diarte-Blasco, P. (eds.), *Urban Transformations in the Late Antique West. Materials, Agents, and Models*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 179-201.
- SCHLUNK, H. – HAUSCHILD, Th. (1978): *Hispania Antiqua. Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.
- USCATESCU, A. – RUIZ SOUSA, J. C. (2014): «El “occidentalismo” de Hispania y la *koiné* artística mediterránea (siglos VII-VIII)», *Goya. Revista de Arte*, n.º 347, pp. 95-115.
- VARGAS JIMÉNEZ, J. M. – ROMO SALAS, A. S. (2002): «El territorio de Osuna en la Antigüedad», Chaves Tristán, F. (ed.), *Urso. A la búsqueda de su pasado*, Fundación de Cultura García Blanco, Osuna, pp. 147-186.



SOBRE LA CUSTODIA DEL SANTO SEPULCRO DE OSUNA Y SU POSIBLE ORIGEN EN UNA COPA PROFANA ALEMANA

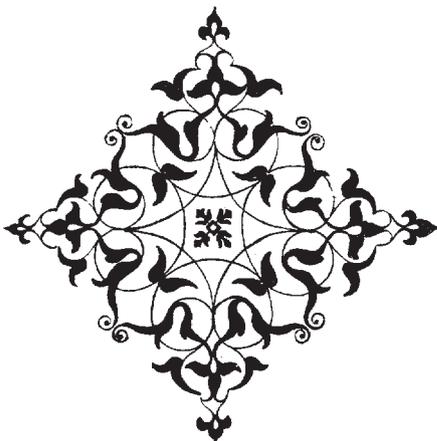
Por

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla



no de los recintos religiosos más singulares del Renacimiento del antiguo Reino de Sevilla es el magnífico templo del Santo Sepulcro de Osuna, resultado del empeño y mecenazgo de don Juan Téllez Girón, IV conde de Ureña (1494-1558). Esta capilla privativa, ubicada bajo el altar mayor de la colegial de la Asunción, destinado a ser el panteón familiar de los Ureña desde su fundación en 1534, se erigió como templo particular gracias a la bula otorgada por Paulo III y fechada el 26 de febrero de 1545. Se instituía así esta capilla personal con patronazgo ejercido por el conde santo y sus sucesores, que sería asistida por nueve capellanes perpetuos que formarían cabildo a semejanza del de la colegial. La fundación preveía también la institución de un clérigo beneficiado de sacristía y dos porciones para dos clérigos muchachos que debían servir en la capilla. Asimismo, tal y como deseaba el propio conde, sus nueve capellanes podían reservar el Santísimo Sacramento de la Eucaristía en lugar decente y respetuoso, levantar el monumento del Jueves Santo, celebrar oficios divinos de día y de noche, hacer capítulo y tener mesa, arcas y sello comunes, así como tener estatutos propios bajo la autorización del conde. Para su mantenimiento, dotó a este templo con 150000 maravedíes de renta anual que se cargaban sobre unos inmuebles ecijanos. Por un breve papal fechado el 5 de enero de 1555, y gracias a la mediación de su familiar el cardenal Bartolomé de las Cuevas, el santo conde consiguió la concesión de las mismas gracias e indulgencias de la capilla de San Andrés del monasterio de San Jorge de Roma para todos los que celebrasen misa en este templo y para las almas de los difuntos a quienes se le aplicasen dichos oficios. El 22 de julio de ese mismo año, se otorgó otro breve papal, en el que se le concedía la prerrogativa de poder ser el patrono quien eligiese al capellán mayor del capítulo del Santo Sepulcro, pues en principio debía ser obligatoriamente un canónigo de la colegiata. Precisamente en este año se terminaban las obras y se constituía definitivamente la fundación, con la redacción de sus estatutos y su aprobación en el primer cabildo de sus capellanes presidido por el conde y celebrado el 5 de diciembre (Ariza 1890: 21; Rodríguez-Buzón 1982: 104-105).

Será, por lo tanto, en el arco cronológico entre 1545 y 1555 cuando se construyó todo el recinto y se adornó con numerosos bienes muebles. Y sin querer entrar en demasiados detalles de todo este proceso creativo, es evidente que en todo el conjunto se siguió un criterio estético unitario donde predominaron los gustos estéticos del conde santo. Como reconocido humanista, debió tener muy presente todas las novedades que en la capital hispalense habían ido surgiendo alrededor de las figuras de Diego de Riaño y Martín de Gainza, pues basándose en sus formas y maneras se resolvió este pequeño templo. Similar criterio debió seguir en los muebles y el ajuar que mandó ejecutar para su adorno y servicio litúrgico, decantándose por la variante plástica que había triunfado en la Sevilla de esos años y que procedía del norte de Europa. De hecho, Roque de Balduque y Hernando de Esturmio serán promovidos por don Juan para ejecutar no solo





1. OSTENSORIO DE LA IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO DE OSUNA. MUSEO DE LA COLEGIATA DE OSUNA. SOPORTE GERMANO DE STEPHAN KIPPENBERGER DE HACIA 1540 Y VIRIL O TEMPLETE SEVILLANO DE HACIA 1550, POSIBLE OBRA DE BALLESTEROS EL VIEJO.

los retablos para este templo, sino también para diversas fundaciones religiosas en Osuna (Rodríguez-Buzón 1980: 109-112; Serrera 1983: 97; Santos 2017: 393-404). Una tendencia nórdica que también trasciende a las obras que adquirió en el mercado artístico para la dotación de este templo, como sucedió con el caso de la magnífica tabla de la Anunciación de Gerard Witwel de Utrech para uno de los retablos colaterales, o los tres ternos bordados de imaginería que mandó hacer en Inglaterra y que hoy día no se conservan (Ariza 1890: 24; Rodríguez-Buzón 1982: 110). Testimonios que vienen a certificar que, tanto su arquitectura como todo su ajuar mueble y litúrgico, fueron dispuestos por don Juan, siendo otra de sus grandes aportaciones la custodia germana que hoy día



2. MARCA DEL PLATERO STEPHAN KIPPENBERGER.

se encuentra en el museo de la colegial y que evidencia de nuevo los referidos gustos del noble. Una pieza que también perteneció en origen a este recinto privativo de los Ureña y que, a pesar de haber sido estudiada en varias ocasiones, hoy día aún quedan aspectos históricos y estéticos sobre la misma que no han sido abordados y de los que queremos dar buena cuenta de ello en este artículo (fig. 1).

Esta custodia fue dada a conocer en la Exposición Histórico-Europea, celebrada en Madrid en 1892, e incluida con posterioridad, con un estudio descriptivo, por Anselmo Gascón de Gotor en su obra *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España* en 1916. Años más tarde, volvería a participar en otra muestra nacional, en concreto en la «Exposición de Valdés Leal y de Arte Retrospectivo», celebrada en Sevilla en 1923, y en cuyo catálogo por primera vez se describieron sus dos punzones, el primero como una copa incluida en un círculo y el segundo circular con una Z enlazada a una O, sin que fuesen identificados (AA.VV. 1923: 73). No sería de nuevo admirada en otra muestra hasta 1970, ahora celebrada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla bajo el título «Orfebrería Sevillana de los siglos XIII al XVIII», en cuyo catálogo de nuevo se hizo una reseña descriptiva de la obra, sin aportar ningún argumento más que destacara su singularidad (Sancho Corbacho 1970: 31). Habrá que esperar al trabajo monográfico que dedicó a la platería de la colegial la doctora María Jesús Sanz en 1979, para encontrar reseñado por primera vez el singular modelo germano que reproducía el ostensorio, origen que dedujo de la interpretación de uno de los punzones que aparecían en la base. Y si bien acertó en su adscripción a taller alemán, no lo hizo en la identificación del punzón aludido de la Z enlazada en una O, que al invertirlo interpretó como una N y lo vinculó con el empleado en la ciudad de Núremberg (Sanz 1979: 34-35). Esta exégesis fue lo que determinó que a partir de este momento fuese mantenida como una obra de esta ciudad alemana, incluyéndose tanto en el libro *La Colegiata de Osuna* de Manuel Rodríguez Buzón Calle (1982: 85), como en el inventario y la guía artística que se elaboraron en esos años sobre el patrimonio de la provincia de Sevilla (AA.VV., 1981: 480; AA.VV., 1982: 438; AA.VV., 2004: 275). Igualmente, cuando fue expuesto en la muestra «El Arte en el Corpus. Las Custodias», organizada por la obra cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla en el año 1985, simplemente se hizo un recordatorio de todo lo dicho con anterioridad (Mañes 1985: s. p.). Una atribución que se mantuvo hasta que el ostensorio participó en otra exposición, en concreto en la titulada «Platería europea en España (1300-1700)», celebrada en Madrid en 1997, lo cual permitió al doctor Cruz Valdovinos analizar dichas marcas y advertir que, la que se había interpretado como una copa, realmente se trataba de la piña de puntos sobre un trono en jarrón identitaria de la ciudad de Augsburgo que fue utilizada entre 1535 y 1540, y que el otro punzón realmente recogía una Z cruzada por otra menor e inserta en un círculo (fig. 2) que fue la utilizada por el orfebre Stephan Kipfenberger de quien se tienen noticias sobre su actividad desde 1529 hasta su muerte en 1541, y del que, además de este bellísimo ejemplar ursanense, se le conoce también con esta misma marca la copa de nautilo conservada en el Staatliche Kunst-Sammlung de Kassel en Alemania (Cruz Valdovinos 1997: 137).

Se llegaba así a una conclusión definitiva sobre su origen germano que, si se hubiese recurrido a las fuentes documentales, se habría averiguado sin duda con anterioridad. En



3. PIE DEL OSTENSORIO DE LA IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO DE OSUNA. MUSEO DE LA COLEGIATA DE OSUNA. SOPORTE GERMANO DE STEPHAN KIPPENBERGER DE HACIA 1540.

efecto, tanto en el inventario de 1559 como en el realizado en 1586 se describe la pieza de igual manera:

Otra custodia de plata labrada en Alemania de cincel menudo que tiene sobre el pie dos hombres que la sostienen y tiene seis campanillas doradas y seis viriles y una luneta de dentro y una cruz con su crucifijo y dentro de la capilla de la custodia tiene otra campanilla y seis cálices pequeños en lo alto encima de los viriles con sus hostias todo de plata dorada¹.

Y leída la misma, nos damos cuenta de lo poco que ha cambiado la obra hasta nuestros días, evidenciándose además que los sacristanes de la iglesia del Santo Sepulcro eran plenamente conscientes de la calidad y el origen germano de la pieza. Una obra que, como dijimos en un principio, pertenecía al legado de don Juan Téllez Girón y que debió ingresar en el templo con anterioridad a 1555, año en el que se inaugura y en el que se sabe que su ajuar estaba totalmente formado.

Por lo tanto, el conde santo debió adquirir esta pieza en la referida ciudad de Augsburgo, en una época en la que esta urbe era uno de los grandes centros financieros de Europa, gracias a la presencia de la banca de los Fugger y su apoyo financiero a Carlos V, que determinó su significación política en el imperio a nivel europeo. Una riqueza económica e importancia política que tuvieron sus consecuencias en un florecimiento de las artes en el siglo XVI, y especialmente de la platería, con creaciones de primer orden que fueron muy apreciadas en toda Europa. Principalmente, esta demanda se centró en piezas de carácter civil, adquiriendo especial renombre sus peculiares copas con tapadera, tal y como se denominan estos vasos de uso profano en Alemania y que, si bien en alguna ocasión se usaban para beber, tenían un uso representativo, e incluso algunos llegaron a ser prendas de intercambio u obsequios diplomáticos entre los muchos personajes que llegaban a la ciudad en este siglo. Y precisamente, nos decantamos por la primera de las opciones, la del comercio de estos productos de lujo, como la posible manera en que llegó esta pieza a la corte ursanense, a sabida cuenta de los gustos tan sofisticados y actualizados que tuvo el IV conde de Ureña a la hora de dotar sus fundaciones religiosas.

¹ Archivo Municipal de Osuna. Protocolos y Actas Notariales de Osuna. Legajo 58. Escribano Antonio García 1586-1589, 13 de enero de 1586, s.f. Quedo muy agradecido a Francisco Ledesma por haberme facilitado este dato documental.

No obstante, lo que siempre nos ha llamado la atención de esta pieza en concreto, es su carácter singular y único dentro de la producción germana conocida de la época, ya que no se ha hallado ningún ejemplar similar conservado en Alemania ni en el resto de Europa. Una excepcionalidad que, analizando concienzudamente la pieza, parece que no es realmente cierta, pues las notables diferencias formales y técnicas entre el soporte y el viril parecen indicarnos que realmente el ostensorio que hoy día admiramos en la colegiata ursanense es el resultado de la unión de dos creaciones distintas. No tenemos la menor duda de que el soporte de la custodia se resuelve de manera similar a como lo hace una copa civil germana del siglo XVI, esto es, con una peana circular, un vástago figurativo y una ancha copa igualmente de perímetro circular y de perfil convexo que se estrecha en su cúspide con un labio cilíndrico. Y analizado de esta manera (fig. 3) solo le faltaría la tradicional tapadera u otra copa, tal como se puede comprobar en la diversidad de ejemplares de Núremberg y Augsburgo que se conservan en la actualidad y que también aparecen reproducidos en los grabados de la época, como por ejemplo en el surtido de diferentes copas civiles de Albrecht Altdorfer y Hieronymus Hopfer (1528-1550) (fig. 4). Una tapadera que en la pieza que nos ocupa es sustituida por la plataforma hexagonal perfilada por una crestería de lises de tradición gótica, que sirve de basamento al templete, y que rompe por lo tanto con la armónica composición circular del soporte, para ser suplantado por un concepto poligonal que determina la arquitectura superior. De ahí que pensemos que el aspecto actual de esta pieza ursanense sea el resultado de una transformación, esto es, de la modificación de una de estas copas de representación alemanas en un ostensorio eucarístico cuando don Juan Téllez Girón decidió que formara parte del ajuar del templo de su panteón. Una hipótesis que casaría perfectamente con lo sucedido con otros ejemplos representativos conservados en España, donde su nobleza durante el siglo XVI tenía a bien regalar o dotar de este tipo de copas profanas a sus fundaciones eclesiásticas o templos más queridos, y que en su mayoría se adaptaron a copones con el añadido de algún elemento cristiano, tal y como sucede en los casos de los ejemplares de las catedrales de Burgos (Núremberg, Ludwig Krug, 1525-1535), de Zaragoza (Núremberg, h. 1530) o de Toledo (Núremberg, h. 1540) (Cruz Valdovinos 1997: 124-129; Santos 2008-2009: 349-356).

Bien es verdad que no conocemos ningún otro ejemplo que hubiese pasado de ser una copa profana a un ostensorio eucarístico como creemos que sucedió con este de Osuna, lo cual podría poner en duda nuestra hipótesis. No obstante, si tenemos en cuenta la tendencia creativa de los talleres germanos de la época a la hora de resolver estos expositores eucarísticos, parece que también podemos llegar a esta misma conclusión. Como dijimos en un principio, carecemos de algún ejemplo material que nos permita dicha comparativa, no siendo así cuando nos remitimos a los dibujos y grabados germanos del momento, donde sí hemos localizado un caso que puede ser representativo para conocer cómo resolvían en el Augsburgo del Renacimiento este tipo de piezas. En concreto, nos referimos a una estampa de Daniel Hopfer (1470-1536), considerado el primero en utilizar el aguafuerte como técnica de grabado y que desde 1493 estuvo afinado en la ciudad de Augsburgo, donde desarrolló una importante carrera divulgando escenas religiosas en dibujos para cinceladores, así como figuras populares como campesinos, militares, escenas mitológicas y temas folklóricos, algunas de ellas copias de Durero, Mantegna o Raimondi (Metzger 2009: 53-75). Y, de manera excepcional, también reprodujo el diseño de un ostensorio en uno de sus grabados (fig. 5), el cual debió a su vez representar la realidad más o menos cercana de alguna obra de platería de la misma ciudad. A primera vista se reconoce un esquema parecido al que estamos estudiando, si no fuera por la proliferación de una iconografía religiosa que aparece multiplicada en todos sus elementos, y por una mayor complejidad a la hora de plantear el expositor, pues adquiere forma de torre poligonal



4. GRABADO CON COPAS GERMANAS DE ALBRECHT ALTDORFER Y HIERONYMUS HOPFER (1528-1550) . .

de dos cuerpos, donde proliferan columnillas y balaustres muy diversos, rematados por un chapitel apuntado que en su concepto vertical aún está dentro de la tradición gótica. Sin embargo, en Osuna el concepto de la torre se simplifica al resolverse en forma de templete, que si bien su carácter poligonal y las cresterías de lises coinciden en su concepto gótico, su resolución recuerda en mucho a las arquitecturas castellanas en plata de esta época (Cruz Valdovinos 1997: 137). De hecho, el templete está planteado a base de seis arquerías de medio punto que se abren a cada lado, enmarcadas por sus pilastras y con sus enjutas cajeadas. En las esquinas, otras pilastras achaflanar los ángulos del poliedro aunque son ocultadas por sobresalientes balaustres, de cuya base cuelgan campanillas y son rematadas por los aludidos pequeños ostensorios y que enmarcan a su vez el remate de cada lado, compuesto por una crestería a base de roleos enmarcando cabezas viriles de perfil izquierdo rematadas en perillas. La cubierta mantiene la planta hexagonal y se levanta con un cuerpo principal convexo y con seis paños con los querubes referidos y unos gallones que se perfilan con una cresta que recuerda al de las cardinas góticas. Un recurso goticista que se vuelve a respirar en la crestería que da paso al siguiente cuerpo gallonado que igualmente se remata de otra crestería similar y enmarca la base del crucifijo que corona la obra (fig. 6A). Unos planteamientos arquitectónicos y decorativos que nos permiten valorar notables vínculos con la producción sevillana de mediados del siglo XVI. En efecto, vemos claras concomitancias con la primera obra conocida de Hernando de Ballesteros el Viejo, en concreto con el nudo de la cruz de cristal de la catedral hispalense, ejecutado por el maestro entre 1552 y 1553 (Santos 2007: 94-100) (fig. 6B). La resolución formal de la arquitectura es

similar, así como los elementos ornamentales de grutescos, bustos y roleos, que también repitió este maestro en los portapaces que ejecutó para el mismo templo metropolitano en 1556 (Santos 2007: 101-106).

Pero si por algo destaca el referido grabado de Daniel Hopper, es por la proliferación de una iconografía eucarística a base de la recreación de múltiples pasajes bíblicos. Así, en el nudo aparece reproducida la comunión de los Apóstoles o Santa Cena, y en el primer cuerpo de la torre, enmarcando la Sagrada Forma sobre un cáliz y sustentada por ángeles, se recrean la cena de Emaús y la ofrenda de Melquisedec. En el segundo cuerpo aparece recreada en el centro la caída del maná del cielo, en las hornacinas laterales y rematando las columnas el apostolado, y finalmente en el remate piramidal se advierte una recreación del Juicio Final, con el Cristo Juez en su cúspide. Pues bien, toda esta riqueza iconográfica se diluye en el ejemplar ursoense, cuya figuración principal aparece en el soporte y a nuestro entender es totalmente profana, sin las implicaciones eucarísticas advertidas en el grabado, lo cual vendría a reafirmar el carácter civil originario de esta parte del ostensorio. En concreto, se trata de dos figuras masculinas y fundidas por la espalda, como si fuesen siameses, que están aprisionadas a un tronco de parra de la que nacen unas ramas con hojas y racimos que como una enredadera les atan sus manos, colocadas sobre la cabeza, y sus piernas cruzadas (fig. 6C). Ambos varones son idénticos, con largas barbas y ataviados con camisa ajustada con cinto, calzas y altas botas, que a nuestro parecer sigue el modelo de vestir germano de estos años. Y no creemos que estemos ante una representación de alguna alegoría religiosa, sino que su significación puede tener connotaciones profanas vinculadas



5. GRABADO DE OSTENSORIO DE DANIEL HOPFER, AUGSBURGO, HACIA 1540.

a la moralidad y a la política de la época, tal y como sucede con multitud de vástagos de copas y otros objetos germanos, caso de las naves del nurembergués Ludwig Krug de los primeros años del siglo XVI conservadas en el Museo Nacional de Núremberg y en la Basílica de San Antonio en Padua (Eser 2002: 45-71), o en un dibujo de una copa con tapa también de un platero de este mismo origen, Wezel Jamnizer, y fechado en 1546 (Hayward 1976: lám. 132). Además, la solución del vástago arbóreo tuvo una gran fortuna en la platería alemana partiendo de los diseños de Durero, como se puede comprobar en el de la fuente para mesa conservado en el British Museum (Mabille – Catello – Brunner 1990: 63-67) o en las copas de los *Krug* que hemos mencionado con anterioridad. Sí vemos una conexión con la tradición simbólica medieval, especialmente con el atlante representado en innumerables

ocasiones, e incluso encontrar paralelos en casos como los dos atlantes unidos por la espalda que forman el parteluz de la portada occidental de la iglesia de Sainte-Marie d'Ororon en Francia del siglo XII (García 2016). Bien conocido es que la figura del titán rebelado contra Zeus y castigado a soportar sobre sus hombros la bóveda celeste según la mitología griega, fue utilizado en la cultura artística como elemento sustentante masculino por excelencia. La iconografía medieval lo vinculó a valores punitivos o de sumisión, y especialmente, como el caso que nos ocupa, solían aparecer encadenados y de ahí que ejemplificaran castigos, adaptándose a contextos penitenciales o escatológicos con una dimensión moral. Con el añadido del componente político que en muchas ocasiones solía ir acompañado a estos prisioneros, podía ser también un elemento de exaltación del poder establecido, encarnando la humillación del enemigo. De ahí que la interpretación dada por Cruz Valdovinos a estas figuras esté dentro de estos parámetros, al considerar que podría representar una alegoría de sometimiento del turco a la fe católica, representada aquí por la parrá eucarística (Cruz Valdovinos 1997: 139). Y si bien esta interpretación podría tener bastante sentido, no necesariamente pudo estar vinculado a la función sacramental de la custodia, sino que perfectamente podría recrearse en una copa civil de la época con un mismo argumentario político en el que se ensalzara la victoria sobre el gran enemigo de Carlos V, más cuando esta pieza se ejecutó en una ciudad tan vinculada a la política imperial de la época y el emperador encarnaba la catolicidad. Unas alegorías moralizantes y políticas que también se pueden intuir en otras obras, como el uso de las sirenas en las naos nuremberguesas mencionadas o el tritón abrazado a una mujer de la copa de nautilo de la colegiata de Pastrana (Cruz Valdovinos 1997: 191).

Otros elementos figurativos que sobresalen en esta parte del ostensorio ursanense son las cuatro arpías que separan regularmente en amplios tramos la base panzuda o copa del soporte. Habituales del imaginario del grutesco, están formadas por bustos femeninos alados que se transforman en alargados acantos que se unen a su base como si fuesen gallones planos (fig. 6C). Y si bien fueron comunes tanto en obras profanas como religiosas en el Renacimiento europeo, y por lo tanto no parecerían extrañas en un ostensorio de esta época, su aparición delimitando cuatro grandes campos en la referida base panzuda no tiene correspondencia ni proporción con la sección hexagonal del templete superior, lo que creemos es otra señal de la diferencia evidente entre el diseño de una zona y otra del ostensorio.

Una figuración en la que sorprende la extraordinaria calidad del modelado y los detalles que se recrean en ellas y que igualmente se repite en el soberbio cincelado de la ornamentación que cubre varias partes del soporte. Los campos delimitados por las arpías del cuerpo panzudo son cubiertos por un rico entramado de tallos de roleos enroscados y entrelazados con hojas de diferentes tamaños, inspiradas en las ornamentaciones vegetales estampadas en la época, como por ejemplo las del referido Daniel Hopper. Similar planteamiento se dispone en los frisos que recorren la peana y la base y cuello de la copa superior, donde de nuevo sobresale el relevado cuidadoso y lleno de detalles naturalistas sobre un fondo liso y bruñido que generan un bellissimo contraste. Además, estas cadenas vegetales alternan con unos originales gallones planos y apuntados que en estrella se disponen tanto en la base como en el cielo del tronco del vástago.

Un tratamiento iconográfico y técnico que es bastante diferente al que presenta el viril superior. Como comentamos, el templete hexagonal con las portadillas recoge una iconografía evidentemente católica en los ocho pequeños ostensorios, compuestos de cáliz y ostia, que rematan los decoros de su arquitectura, así como en los querubines que decoran su cubierta y lógicamente la cruz superior. A estos elementos se unen otros propios del plateresco hispano, como son las cabezas viriles de perfil que entre roleos forman parte de las cresterías que rematan las portadillas del templete, los querubines nacientes de unos *candelieri*, reducidos estos



6A (DCHA.): TEMPLETE DEL OSTENSORIO DE LA IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO DE OSUNA. MUSEO DE LA COLEGIATA DE OSUNA. POSIBLE OBRA SEVILLANA DE HACIA 1550 DE BALLESTEROS EL VIEJO.
 6B (CENTRO): NUDO DE LA CRUZ DE CRISTAL DE LA CATEDRAL DE SEVILLA. HERNANDO DE BALLESTEROS EL VIEJO 1552-1553.
 6C (IZQ.): DETALLE DEL VÁSTAGO CON LOS ATLANTES MASCULINOS DEL OSTENSORIO DE LA IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO DE OSUNA. MUSEO DE LA COLEGIATA DE OSUNA. STEPHAN KIPFENBERGER DE HACIA 1540.



7. DETALLE DE LA CUBIERTA DEL TEMPLETE DEL OSTENSORIO DE LA IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO DE OSUNA. MUSEO DE LA COLEGIATA DE OSUNA. POSIBLE OBRA DE BALLESTEROS EL VIEJO, DE HACIA 1550.

a una ancha copa entre roleos, que ocupan los seis tramos del cuerpo principal de la cubierta divididos con alargados tallos de tornapuntas, y los redondeados gallones que cubren el casquete del remate (fig. 7). Ciertamente es que todo este vocabulario ornamental no puede excluirse taxativamente de las creaciones germanas, si no fuera en este caso concreto por el diferente tratamiento técnico que apreciamos en su ejecución con respecto al comentado de la base y vástago del ostensorio. Precisamente, en estas ornamentaciones cinceladas de la cubierta vemos un dibujo mucho menos preciosista y de peor calidad en su acabado, con una diferencia técnica al recurrir al fondo picado para marcar el contraste con la figuración revelada. Igual sucede con las pequeñas copitas con la ostia superior, cuyo modelo y torneado recuerdan más a las creaciones hispanas que a las alemanas.

En definitiva, después de estos razonamientos y con la prudencia que siempre requiere la falta de un apoyo documental que ratifique nuestra hipótesis, creemos muy posible que el actual ostensorio de Osuna en origen fuese una copa con tapadera civil germana que adquirió el conde santo para su colección personal entre 1535 y 1540. Sin embargo, tras la fundación del Santo Sepulcro y entre los referidos años 1545 y 1555, debió ser transformado en ostensorio con la incorporación de un templete para el viril labrado en algún taller de platería sevillano, quizás en el de Ballesteros el Viejo como hemos comprobado por sus razonables parecidos con sus trabajos catedralicios, cuanto más el conde santo recurrió

siempre a los más importantes artistas de la capital hispalense y, además, existe aún en este mismo recinto una lámpara que presenta su punzón (Santos 2019: 631-640).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1923): *Exposición de Valdés Leal y de Arte Retrospectivo*.
 AA.VV. (1982): *Inventario artística de Sevilla y su provincia*, t. I. Sevilla.
 AA.VV. (2004): *Guía artística de Sevilla y su provincia*, t. II. Sevilla.
 CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1997): *Platería europea en España. 1300-1700*. Madrid: Fundación Central Hispano.
 ESER, T. (2002): «Ein Leuchter, drei Ratsel, ein Kertenspiel», en *Quasi Centrum Europae: Europa Kuffl in Nuremberg: 1400-1800*. Nuremberg, pp. 45-71.
 GARCÍA GARCÍA, F. C. (2016): «Atlante», en *Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid*. [En línea] <www.ucm.es/bdiconografiamedieval/atlante>.
 GASCÓN DE GOTOR, A. (1916): *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*. Barcelona.
 MABILLE, G. – CATELLO, E. – BRUNNER, H. (1990): *L'argenterie. France, Italie, Allemagne*. Milán.
 MAÑES MATUTE, ANTONIO (1985): *El Arte en el Corpus. Las Custodias*. Cat. exposición. Sevilla.
 METZGER, C. (2010): *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance*. München.
 RODRIGUEZ-BUZÓN CALLE, M. (1982): *La Colegiata de Osuna*. Sevilla.
 SANCHO CORBACHO, H. (1970): *Orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVIII*. Sevilla: Ministerio de Educación y Ciencia.
 SANTOS MÁRQUEZ, A. J. (2007): *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del quinientos*. Sevilla.
 — (2008-2009): «El gran copón gótico del tesoro de la catedral de Toledo», *Laboratorio de Arte*, n.º 21, pp. 349-356.
 — (2017): «Sobre el escultor Roque de Balduque y sus trabajos para el IV conde de Ureña, don Juan Téllez Girón», *Archivo Hispalense*, n.º 303-305, pp. 393-404.
 — (2019): «La lámpara del Sagrario de la iglesia del Santo Sepulcro de Osuna: una pieza excepcional del Renacimiento sevillano», *Laboratorio de Arte*, n.º 31, pp. 631-640.
 SANZ SERRANO, M. J. (1979): *Catálogo de orfebrería de la colegiata de Osuna*. Sevilla.