



Estos libros de coros constituyen la colección histórica bibliográfica más importante de la Colegiata. Se trata de un tipo de documento litúrgico-musical que compone un repertorio litúrgico *vivo*, porque se fue adaptando durante siglos a las renovaciones del calendario religioso. Realmente obedece a la práctica del canto llano del repertorio gregoriano utilizado en la liturgia de la Iglesia católica de forma ordinaria hasta prácticamente el siglo XX, cuando comenzaría la decadencia. Precisamente una de las causas obedece a esta adaptación histórica, porque se trata de documentos que persisten y son usados durante largos períodos, por tanto están sujetos a frecuentes modificaciones de la liturgia, por lo que se añadían nuevos cantos, se utilizaban los espacios vacíos para añadir nuevas piezas, se raspaban y corregían melodías para ajustarlas a nuevas versiones, etc. El declive del uso de estos cantorales será definitivo, sobre todo cuando la liturgia dejó de celebrarse en latín.

Y ya para concluir, haremos solo una alusión al estado de conservación de estos libros corales de la Colegiata de Osuna. En general, como se ha podido comprobar, su estado estaría dentro de lo aceptable basado fundamentalmente en que mantienen las portadas, pero hay que resaltar que algunos sufren algunas roturas, todos poseen una gran cantidad de suciedad acumulada, especialmente los soportes de las hojas de guarda y del cuerpo de los libros están deformados y en algunos casos fragmentados. Los elementos sustentados están emborronados, presentando en muchos casos pérdida de pigmentos y decoloración en algunos sectores. Por otro lado, se hace más preocupante la acción corrosiva de las tintas metaloácidas y los pigmentos, que muestran grandes deterioros provocados por el propio envejecimiento natural y por el constante uso de los mismos; otros agentes importantes son la afectación de humedades y hongos. Todo ello pone en peligro la subsistencia de estas obras bibliográficas únicas, de ahí la necesidad y la importancia de salvaguardar un patrimonio musicográfico desgraciadamente infravalorado durante mucho tiempo.



JOAKIM W. OLAÑETA BORDA-PEDREIRA
Licenciado en Historia del Arte

La reciente exposición Tornaviaje, en el museo de El Prado, sacó a la luz la gran cantidad de patrimonio con origen americano existente todavía en los pueblos españoles, llegado allí en la época virreinal o colonial —como se quiera llamarlo—, en muchos casos por donación de *indianos* a las iglesias y conventos de su tierra natal.

En particular llamó la atención los muchos objetos procedentes de instituciones eclesiásticas andaluzas, como la célebre talla de la Virgen de Copacabana, atribuida a Juan Acostopa Inca, un artífice de la nobleza indígena activo hacia 1617 en los pueblos a las orillas del lago Titicaca entre lo que hoy es Bolivia y el Perú, que pertenece al convento de la Madres Dominicas de Sevilla.¹

Varios tesoros patrimoniales de la mencionada exposición venían de pueblos sevillanos como Arahál, Écija, Salteras y Marchena —pueblos históricamente ligados al ducado de Osuna—. Algunos de estos objetos se encontraban en relativo olvido, en gran parte debido a la falta de conocimiento local sobre su historia y su valor. Por desgracia, en muchos pueblos españoles se ignora hoy día los fuertes lazos históricos que los unían con los territorios americanos. Entre los pueblos andaluces que no estaban representados en Tornaviaje se halla lamentablemente Osuna, a pesar de contar con un interesante patrimonio de origen colonial.

En este artículo intentaremos realzar algunos de estos tesoros con la intención de abrir este campo para la investigación, con la esperanza de generar mayor interés en Osuna por este importante patrimonio.

URSAONENSES EN LOS VIRREINATOS AMERICANOS

Las relaciones entre la villa ducal de Osuna y los virreinos americanos se inician prácticamente en las primeras décadas de la conquista. Entre otras cosas, la universidad colegial de Osuna, establecida por el IV Conde de Ureña en 1548, proveía de funcionarios civiles y eclesiásticos a los remotos sitios de los virreinos durante toda la época virreinal. Cabe mencionar, por ejemplo, el famoso jurista don Francisco de Alfaro (1551-1644), cuyo retrato todavía adorna una sala en la escuela universitaria de Osuna. El retrato es probablemente póstumo y tiene la leyenda: «El S. Dr. D. Francisco de Alfaro, Natural de Sevilla, Colegial de este Maior de Osuna. Fiscal de la Audiencia de Panamá y de las Charcas. Después oidor de la misma Audiencia y dela de Lima. Consejero de Hacienda. Escivio de: Oficio Fiscalis [sic]». Su nombramiento en 1597 a fiscal de la Audiencia de Charcas, territorio de la actual Bolivia, inicia su trayectoria en el virreinato del Perú, donde todavía se conoce por sus ordenanzas que intentaban limitar los abusos a los indígenas. A modo de anécdota se puede mencionar que don Francisco, al pasar a Indias, se lleva consigo un criado de Osuna llamado Pedro de Ábalos.²

¹ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (ed.): *Tornaviaje. Arte de las Américas en España*, Museo Nacional del Prado, 2021, p. 198.

² Archivo General de Indias, Contratación, 5247, n. 2, r. 74.

Son muchos los ursonenses que pasan a las Indias con tal de ocupar cargos, hacer labor evangelizadora o simplemente en búsqueda de oportunidades económicas, algunos de ellos atraídos por las riquezas incalculables de las minas del Cerro Rico en la villa imperial de Potosí. En los Archivos de Indias encontramos, por ejemplo, a Antonio de Morales, encargado de las bodegas del puerto de Trujillo (Perú); a Juan Sánchez, deán de la catedral del Cuzco; y al alférez real del castillo de Acapulco don José Gago de la Mota, todos naturales de Osuna, al igual que muchas personas trabajadoras, como el carpintero Lucas de Góngora, que emigra a Cartagena de Indias con toda su familia ya en 1597.

Entre las muchas familias de Osuna que se asientan en el virreinato del Perú hallamos los Cepeda, famosos por su vínculo con Santa Teresa de Jesús. Al parecer, se establece don Pedro de Cepeda, natural de Osuna, en la villa de La Plata –audiencia de Charcas– a fines del siglo XVII, dedicándose allí al comercio. Hacia 1596 consta como residente y dueño de una casa con su bodegón y una pastelería en la plaza del monasterio de San Francisco.³ Don Diego era hijo segundo del alférez mayor don Diego de Cepeda y Álvarez y doña Catalina de la Torre, quienes establecen el linaje de los Cepeda en Osuna y compran una casa en el mismo sitio en la calle Huerta, donde luego se construye el actual palacio de los Cepeda. A pesar de la gran distancia, don Diego hijo mantiene constantemente contacto con sus hermanos en Osuna, Francisco de Cepeda y el licenciado Melchor de Cepeda.⁴ Don Diego casa con la criolla doña Lorenza de Ayala, hija de un prominente abogado de la Real Audiencia de origen sevillano, y aunque no parece distinguirse demasiado en el ámbito del comercio, ni obtiene ilustres cargos administrativos, podemos intuir que su linaje le otorga un estatus que le permite a las generaciones de sus hijos y nietos enlazar con varias prominentes familias criollas.⁵

Uno de los hijos de don Diego y doña Lorenza, el licenciado Pedro de Cepeda (o Ayala, como a veces se hace llamar), es cura propietario de la doctrina de Pocopoco y dueño de importantes haciendas; mientras la hija Catalina de Cepeda se casa con el capitán Juan Gutiérrez Chinchilla, un rico minero Potosino con raíces en Sevilla.⁶ Doña Catalina sobrevive a su esposo en muchos años y maneja hasta su propia muerte un gran patrimonio familiar con minas en el Cerro Rico, haciendas y molinos.

Aun cuando se asentaban permanentemente en América, las familias españolas tendían a mantener sus vínculos con el pueblo de origen. Se casan entre paisanos y sus redes comerciales a menudo dependen de parientes en la península. Esto a su vez generaba ingresos a los pueblos natales que enriquecían sus iglesias e impulsaban la construcción civil.

Incluso los duques de Osuna tenían negocios en suelo americano. El V duque, por ejemplo, tenía grandes encomiendas con repartimientos de indios en la provincia de Riobamba, en la audiencia de Quito, además de obrajes que producían telas.⁷ El VII duque, a su vez, figura como dueño de minas de azogue en Huancavélica, Perú.⁸ El azogue, o mercurio, era necesario para extraer la plata del mineral, y por su importancia estratégica los yacimientos en Huancavélica eran de privilegio real. Probablemente el duque de Osuna obtuvo las nombradas minas como merced por un periodo definido.

³ Archivo Nacional de Bolivia, BO ABNB, ep. 152.191v-192v.

⁴ Archivo Nacional de Bolivia, BO ABNB, ep. 169.321r-321v.

⁵ Juana de Cepeda, hija de Catalina de Cepeda y Juan Gutiérrez Chinchilla, casa con el capitán Benito García Muñoz, hacendado en Oroncota. Luego, Úrsula de Cepeda, otra hija, se casa con don Antonio Pagador. La nieta Gertrudis Pagador de Cepeda a su vez casa con el licenciado Andrés Flores, abogado de la Real Audiencia e hijo del maestro de Campo don Francisco Flores, natural de Lima. La joven Gertrudis debió ser una atractiva partida por su linaje, pues su dote de 7102 pesos corrientes era relativamente modesto en la Charcas de entonces.

⁶ Archivo Nacional de Bolivia, BO ABNB, ep. 260.764r-768v.

⁷ Archivo General de Indias, ES. 41091, AGI/26//QUITO, 56B, N. 2.

⁸ Archivo General de Indias, ES.41091, AGI/23//ESTADO, 75, N. 96.



VIRGEN DE GUADALUPE (1688). JOSEPH DE LA CRUZ.
ÓLEO SOBRE LIENZO. IGLESIA DE SANTO DOMINGO (OSUNA).

LAS GUADALUPANAS

Indispensable para las familias de andaluces que tenían intereses en la Nueva España, la actual México, era la imagen de la Virgen de Guadalupe –advocación auténticamente nohispana– que, a pesar de su fuerte conexión con las clases populares e indígenas, se convirtió también en la protectora de los comerciantes criollos. Según el historiador de arte Francisco Montes, se extendió el culto a Guadalupe entre los cargadores hasta tal punto que su imagen era obligatoria en las flotas que cruzaban el Atlántico. Otro factor importante para extender su culto fue un periodo de plagas y otras calamidades que azotó al pueblo sevillano a mediados del siglo XVII: «En la representación de la Virgen de Guadalupe se percibió a la *Inmaculada americana* cargada de poderes taumáturgicos e intercesora ante los sevillanos como respuesta a sus plegarias para librarlos de las penurias y conducirlos por el ansiado camino de la salvación».⁹ En su catálogo de imágenes guadalupanas en la provincia de Sevilla, Montes menciona no menos de siete lienzos mexicanos de la Guadalupe en Osuna. Entre ellos uno anónimo en la Colegiata, que todavía se encuentra allí, y uno perteneciente a la iglesia de Santo Domingo, firmado por Joseph de la Cruz en 1688. Poco se sabe sobre este pintor, según Montes posiblemente de Tlaxcala, pero el apellido hace pensar que se trate de un religioso que al parecer tenía bastante éxito pintando a la Guadalupe para el mercado sevillano. Montes menciona al menos seis lienzos de su mano en la provincia de Sevilla, casi todos fechados el mismo año que el de Osuna.¹⁰ Lamentablemente el lienzo de Santo Domingo se encuentra en un precario estado

⁹ MONTES GONZÁLEZ, Francisco: *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*. Diputación de Sevilla, 2015, pp. 68-69.

¹⁰ *Idem*, p. 198.

de conservación debido a los graves problemas de humedad de ese templo.

Gran parte del patrimonio artístico custodiado por las instituciones religiosas de Osuna han llegado como donación por familias locales, y en el caso de los monasterios a menudo en calidad de dote al ingresar las novicias al convento. Esto dificulta el estudio de procedencia de los objetos, ya que en su momento rara vez se percataban del origen. Los inventarios antiguos por lo general se limitan a describir la iconografía, en el caso de lienzos y tallas, o el tipo y material de la obra, en el caso de orfebrería, por lo que puede resultar difícil comprobar documentalmente la procedencia de dichos objetos. Sin embargo, como señala la historiadora de arte argentina Gabriela Siracusano, los materiales hablan.¹¹ Así, por ejemplo, en un inventario del convento de la Merced en Osuna hallamos «un cofrecito de carey, todo guarnecido con plata», que por su material y tipología es sin duda de origen novohispano, así como un niño de la pasión que, con sus «potencias, corona y sandalias de plata, una gargantilla de perlas, una crucecita de esmeraldas y un canastito y una cruz de plata»¹², nos hace pensar en la región de la Nueva Granada, actual Colombia, al menos en el origen de sus adornos. Podemos mencionar varios otros objetos, como un magnífico cáliz novohispano en el monasterio de la Consolación, y una lámpara de plata donada a la Merced por don Gerónimo de Luna (1632–c.1700). Este señor fue oidor de Indias, más concretamente Guadalajara, y luego hasta su muerte deán de la Catedral de Puebla. Su regalo nos da entender que los ursanenses con conexión a las Indias deben de haber hecho considerables aportaciones a los conventos e iglesias de Osuna a lo largo de los siglos.

Entre los pequeños objetos donados por novicias al ingresar a uno de los conventos, encontramos el adorable san Miguel niño, de factura cuzqueña, que todavía se encuentra en el Convento de la Encarnación.¹³ Al finalizar el siglo XVIII se producía en los talleres cusqueños una gran cantidad de «niños Manolitos» de pasta de arroz, muy exquisitamente policromados y con pelucas de cabello natural. En su origen estas tallas representaban únicamente al niño Jesús en sus diversas iconografías de infancia, como el Niño de la Pasión, el Niño de la espina o simplemente el Niño de Belén. Pero pronto estos modelos se vieron adaptados también a la iconografía de san Miguel Arcángel, inmensamente popular en la región andina.

En el mismo convento hallamos también dos pequeños crucifijos de madera con taracea de nácar, de estilo *nambám*, o sea, trabajos japoneses del siglo XVII para el mercado de exportación a Portugal y México. Estos aún se encuentran expuestos en la actualidad.

LA CRUZ DE SANTO DOMINGO

A la hora de transportar objetos artísticos de regreso a España es obvio que la orfebrería era preferida entre los viajeros de América, no simplemente por ocupar menor espacio que muebles o lienzos de pintura, sino por el hecho de representar un valor fácil de convertir en capital, si fuera necesario. Además, la plata labrada era mucho más barata en los virreinos que en la península ibérica. De hecho, aunque el estilo y la técnica es muy similar a la orfebrería española, tales objetos se pueden distinguir como netamente americanos por el color de la plata y el peso. La platería colonial tiene un carácter sólido y gasta en material de una manera desconocida en la

¹¹ SIRACUSANO, Gabriela: *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas*. Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 18.

¹² Libro de sacristía del convento de Nuestra Señora de Trápana, Osuna. Transcripción.

¹³ Fue donado por sor María Josefa de San Ramón. Véase el catálogo de TORRES ROMERO – MORENO DE SOTO (eds.): *A imagen y semejanza. Escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna*. Patronato de Arte de Osuna, 2015.



CRUZ PARROQUIAL, PLATA REPUJADA Y CINCELADA SOBRE ALMA DE MADERA. ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVIII. IGLESIA DE SANTO DOMINGO (OSUNA).

platería europea. La superficie tiene un carácter espeso que difícilmente se puede confundir.¹⁴

Muy común en España es la orfebrería mexicana. Las iglesias de Cantabria están llenas de cálices, vinajeras y lámparas novohispanas, y también en Andalucía se tienen muchos ejemplos documentados. Sin embargo, en la iglesia de Santo Domingo de Osuna se encuentra una interesante cruz parroquial de origen peruano. La decoración repujada con abundantes rocallas vegetales sugiere que probablemente sea una obra altoperuana del área del lago Titicaca, tal vez Puno, fechable alrededor de 1775.¹⁵ Podemos considerar los dos relieves antropomorfos del Sol y la Luna como ejemplo de sincretismo religioso, sabiendo que el culto al Sol y la Luna tenían, y tienen aún en nuestros días, fuerte arraigo en los pueblos aymaras en las orillas del Titicaca.

A menudo se argumenta que los indígenas escondían sus creencias ancestrales bajo el disfraz cristiano, pero hay amplias pruebas de que también los evangelizadores, en especial los jesuitas y los agustinos, apelaban a simbologías prehispánicas para hacer de los dogmas cristianos una propuesta más atractiva a la hora de evangelizar. La visión de la Virgen Inmaculada, «vestida de sol, con la luna bajo sus pies», tomada del libro del Apocalipsis en el Nuevo Testamento, sirvió como excusa para usar estos símbolos como emblema de la Inmaculada.¹⁶ Nuestra cruz tiene también un anagrama de la Virgen María en su centro, anunciándose como objeto de devoción mariana, mientras la marcada personificación del Sol y la Luna la posiciona en lo que Marina Gutiérrez de Angelis describe como «esa delgada línea que se asomaba entre lo idólatrico y lo correcto».¹⁷ Es bastante común ver este tipo de

¹⁴ DAVIS BOYLAN, Leona: *Spanish Colonial Silver*. Museum of New Mexico Press, Santa Fé, 1974, p. 38.

¹⁵ Cf. ESTERAS MARTIN, Cristina: *Platería del Perú Virreinal 1535-1825*. Madrid/Lima, 1997, p. 200.

¹⁶ GUTIÉRREZ DE ANGELIS, Marina: «Idolatrías, extirpaciones y resistencia en la imaginaria religiosa de los Andes. Siglos XVII y XVIII. Análisis iconográfico de una piedra de Huamanga». *Andes*, vol. 21, Salta, 2010, p. 66.

¹⁷ *Ibid.*, 69. De acuerdo a las creencias aymaras, el Inti, dios del Sol, estaba casado con la diosa de la Luna, la Mama Killa. Dos islas en el territorio boliviano del lago Titicaca estaban consagradas a estas dos deidades. El culto se extendió, llegando a convertirse en base de la religión de la cultura inca. Todavía se conocen las dos islas del lago: isla del Sol e isla de la Luna.



PELICANO EUCARÍSTICO. PLATA REPUJADA, CINCELADA Y MARTILLADA. APROX. 1770. MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN (OSUNA).

sol y luna antropomorfo en la platería altoperuana, incluso en objetos que no referencian a la Virgen, como demuestra una placa repujada de altar recientemente vendida en subasta en Madrid, que rodea a san Miguel arcángel con estos mismos símbolos.¹⁸

Tanto por su estilo, decoración y técnica la cruz de Santo Domingo es uno de los objetos patrimoniales americanos más autóctonos que hemos visto en Osuna. Consiste en planchas de plata martillada y clavada sobre un alma de madera, técnica típica de la platería peruana. La decoración es repujada con algunos detalles cincelados. No dudamos de que el orfebre sea un maestro indígena.

EL PELÍCANO DE PLATA

Otro tesoro de Osuna típicamente andino es un gran sagrario eucarístico labrado en plata que se encuentra en el monasterio de la Encarnación, incidentalmente en la sala denominada «Sala de la virreina», llamado así en honor a una religiosa que se dice fue virreina del Perú. El sagrario tiene la forma de un impresionante pelicano que, picándose su propio pecho, alimenta a sus tres polluelos con su propia sangre. El hueco en el pecho está relleno por un terciopelo rojo, y en la espalda tiene una puerta para el depósito de la eucaristía. El pelicano y sus pequeños están montados sobre una gran peana decorada con cartuchos de rocallas, en un estilo entremedio del barroco y el rococó. En el cartucho frontal encontramos un Agnus Dei repujado, y podemos suponer que al menos la peana tiene un alma de madera, puesto que en los bordes presenta filas de clavos que sujetan las chapas de plata.

Según Antonio Morón Carmona, el pelicano de la Encarnación fue adquirido por el monasterio en 1773, pero se desconoce quién lo donó y dónde fue labrado.¹⁹ No hemos logrado comprobar que la peana sea original o siquiera contemporánea con el conjunto del pelicano, pero estilísticamente parece ser también de los años 1770. Hasta ahora las pocas

menciones que he recopilado suponen implícitamente que su factura es española, en Córdoba, según Carmen García, pero sin proponer un platero en particular. Si bien el pelicano es un símbolo eucarístico de antigua data en España, y hay varios ejemplos de relieves con pelicanos en las puertas de sagrarios por toda la península, aquí proponemos la posibilidad de una procedencia peruana.

De hecho, la literatura solo menciona a dos pelicanos sagrarios de plata presuntamente labrados en España. Uno se encuentra en el monasterio de Sant Paio de Antealtares en Galicia, y se supone que el orfebre es local. El otro está en Granada y es documentado como obra madrileña del 1797, época tardía en que la platería peruana se encontraba en total declive. No he logrado hallar ningún ejemplo de pelicano cordobés documentado, y recordando cómo el mercado anticuario en muchas ocasiones confunde platería virreinal con la cordobesa, por cierta similitud estilística, me parece una atribución no fundamentada.

La investigadora Ana Pérez Varela encuentra el origen de los pelicanos sagrarios de bulto redondo en los portaviáticos españoles del siglo XVII, que a menudo se hacían de esta forma. Estos eran pequeños envases que los curas usaban para transportar las hostias cuando salían para dar la última comunión a algún enfermo. Pérez Varela señala que bien entrando al siglo XVIII aparecen en Perú los pelicanos eucarísticos de gran tamaño hechos en plata, culminando su popularidad a mitad de siglo.²⁰ Relativamente comunes eran en España los sagrarios pelicanos hechos de madera sobredorada, que, no obstante, por caer en desuso son poco frecuentes en las iglesias de hoy. Hace poco hallamos un ejemplo de este tipo en el mercado anticuario de Sevilla.

Por la distribución de los pelicanos existentes resulta obvio que se trata de un fenómeno regional dentro del virreinato del Perú, que ocasionalmente fue exportado a sitios lejanos. Prácticamente todas las catedrales importantes de Perú tienen su pelicano, mientras que en algunos otros centros virreinales como La Plata y Santa Cruz de La Sierra (actual Bolivia), Buenos Aires (Argentina) y Santiago de Chile también existen ejemplos importantes. Sin embargo, el único ejemplo novohispano conocido se encuentra en La Antigua Guatemala.²¹ Su función como depósito de la hostia era únicamente para el Jueves Santo, aunque también se sacaba en procesión para el Corpus Christi. Podemos mencionar en especial el pelicano del Monasterio de Nuestra Señora del Prado de Lima, fechado entre 1750 y 1760. Mide 83 cm de alto y es parcialmente sobredorado.²² Conocidos ejemplares en América que se encuentran fuera del ámbito eclesiástico son los pelicanos del Museo Pedro de Osma (Lima) y de la Fundación Cultural y Patrimonial Roberto Guzmán (Santiago de Chile). Este último mide un metro entero de alto y pesa 35 kilos, al parecer enteramente de plata. En España es particularmente conocido el pelicano de Otxandio, que está documentado fue enviado de Lima en 1766.²³

El pelicano de la Encarnación de Osuna mide unos 60 cm de altura con la peana, tamaño comparable con los sagrarios peruanos. Si lo comparamos con la docena de pelicanos peruanos conocidos en el continente americano y los únicamente dos ejemplares presuntamente españoles en la península ibérica, queda claro que el pelicano de la Encarnación se relaciona mucho más con los sagrarios peruanos, ya sea estilísticamente o por mera probabilidad. La técnica de clavar las chapas visiblemente sobre madera es también muy característico de la orfebrería andina, como ya hemos mencionado en relación a la cruz de Santo Domingo, y poco común en España.

²⁰ PÉREZ VARELA, Ana: *El sacro pelicano del monasterio de San Paio de Antealtares*, p. 259. En: CACHEDA BARREIRO, R. – FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (coords.): *Universos en orden. Las órdenes religiosas y el patrimonio cultural hispanoamericano*. Santiago de Compostela, Alvarellos, 2016.

²¹ *Ibid.*

²² LÓPEZ GUZMÁN (2021), p. 182.

²³ PÉREZ VARELA, p. 259.

¹⁸ Lote 612, subasta de junio 22/06/2022, Alcalá Subastas, Madrid.

¹⁹ MORÓN CARMONA, Antonio: «La configuración artística del Monasterio de la Encarnación de Osuna en la segunda mitad del siglo XVIII». *Laboratorio de Arte*, 28 (2016), p. 296.



TENEBRARIO. MADERA POLICROMADA (SS. XVII-XVIII). COLEGIATA DE OSUNA.

EL TENEBRARIO DE LA COLEGIATA

Hay en la Colegiata de Osuna un impresionante tenebrario del siglo XVII que hasta el momento no ha cautivado el interés entre los muchos estudiosos que se han ocupado del patrimonio artístico de Osuna. Catalogado simplemente como *colonial*, la especulación de su origen y de cómo llegó a Osuna no va más allá.²⁴ Es una pieza única y, por lo tanto, difícil de clasificar. Desde luego muchas iglesias tenían tenebrarios que se usaban para el oficio de tinieblas en Semana Santa. Mientras se cantaba salmos y lamentaciones se apagaban las quince velas sucesivamente hasta solo quedar la última vela del medio.

Es la forma de una figura de dos caras que hace de nuestro tenebrario una pieza única. De un lado es una mujer semidesnuda que sostiene un cesto de fruta sobre la cabeza, y del otro lado es un hombre con bigotes en igual pose. Su cuerpo es tallado en madera policromada para parecerse al ébano, con detalles dorados. Se encuentra en bastante mal estado de conservación por culpa de una carcoma avanzada en algunas partes.

De una perspectiva europea resultan extrañas figuras tan exóticas en un objeto de culto con un fin tan serio como es el oficio de tinieblas, que después de todo centra su simbolismo en el momento de la expiración de Cristo. Aun reconociendo las formas como cariátides de origen renacentista sorprenden, porque el Concilio de Trento consideraba inapropiado decorar las iglesias o objetos de culto con ornamentos de origen pagano, como eran los grutescos, esfinges, cariátides, etc.

En manos de los artesanos peruanos estas figuras ornamentales se transforman y llegan a ser interpretados como



HOMBRE VERDE. DETALLE DE MARIOLA ALTOPERUANA. PLATA REPUJADA Y CINCELADA, 1750-1760. COLEC. PRIVADA.

figuras indígenas, aunque los modelos probablemente provienen de los grabados ornamentales del flamenco Cornelis Floris II (1514-1775).²⁵ Sus grabados de grutescos fueron difundidos en América por los jesuitas y tuvieron gran influencia en la ornamentación en el ámbito andino, como también en las artes de las misiones jesuitas en las provincias orientales de Moxos y Chiquitos. Uno de esos grabados, en la colección del Met Museum en Nueva York, nos enseña dos figuras semidesnudas: un hombre y una mujer en similar pose que las figuras del tenebrario, sosteniendo cada uno un tocado de frutas y flores sobre sus cabezas. Estas figuras decorativas también llegaron a través de los azulejos pintados que se importaban de Sevilla. En el Convento de Santo Domingo, en Lima, encontramos un conjunto de azulejos de Triana, fechados en 1606, que muestran el mismo tipo de figuras con sus cestos de frutas y flores sobre la cabeza; y otro ejemplo de más o menos la misma época se encuentra en los murales de la Capilla de la Virgen Purificada en el pueblo de Canicunca. En la ornamentación andina, aplicada en pintura mural, portones y orfebrería, hay muchas variantes de estos tipos, a veces llamados *hombres verdes* por tener sus cinturas envueltas en follajes.

El tenebrario de la Colegiata de Osuna es probablemente peruano, pero sin datos documentales es muy difícil de fijar una región específica. En el monasterio de Santa Catalina en Arequipa hay un conjunto de hacheros de velorio cuya ornamentación y tratamiento es muy similar, mientras que en la catedral de Sucre hallamos el único otro tenebrario que lleva las armas de San Pedro en el triángulo de velas. Sin embargo, estilísticamente, el tallado del tenebrario de Osuna no parece típicamente andino y es enteramente posible que sea un trabajo proveniente de las misiones jesuitas de la Chiquitania, en la llanura amazónica que une Bolivia con Brasil y Paraguay. Un estudio técnico podrá revelar el tipo de madera que fue empleado, y tal vez otras pistas que confirmen la procedencia.

Este artículo ha tenido como único propósito poner en relieve los tesoros patrimoniales que unen a Osuna con los virreinos americanos, con el fin de abrir campo para futuras investigaciones. Guardemos la esperanza de que este patrimonio llegue a revalorarse y de que despierte así el interés de ámbitos más estrechos.

²⁴ En la *Guía artística de Osuna* (Osuna, 2006, p. 24), Manuel Rodríguez-Buzón Calle lo describe así: «Un magnífico tenebrario colonial del siglo XVII».

²⁵ *Annales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, vol. 20, Universidad de Buenos Aires, 1967.



PINTURA MURAL SIGLO XVII, CAPILLA DE LA VIRGEN PURIFICADA DE CANICUNCA, CUSCO (PERÚ). FOTO: JAVIER COLMENARES/BARROCO PERUANO.



AZULEJOS DE TRIANA (SEVILLA), 1606, CONVENTO DE SANTO DOMINGO, LIMA (PERÚ). FOTO: JAVIER COLMENARES/BARROCO PERUANO.

LA ICONOGRAFÍA DE SAN JUAN NEPOMUCENO (III). DIFUSIÓN EN LA PROVINCIA DE SEVILLA

Por

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga
Real Academia de Nobles Artes de Antequera

El denominado reino de Sevilla incluía las actuales provincias de Sevilla, Huelva y algunos pueblos de Cádiz (Jerez de la Frontera, Villamartín, etc.) y de Málaga (Teba, Ardales, etc.). Era una división política que coincidía con la eclesiástica de la archidiócesis de Sevilla. Este territorio estaba compuesto de ciudades y pueblos, localidades clasificadas en realengas y señoriales. En este reino, las ciudades de Sevilla, Huelva, Jerez de la Frontera y Écija eran realengas y los restantes pueblos pertenecían a varios nobles: duques, como Medina Sidonia, Béjar, Osuna, Alcalá, Arcos, Alba, Medinaceli, etc.; condes, como Olivares, que se convirtió en conde duque, Niebla, Ureña, etc.; marqueses, como Algaba, Estepa, Ayamonte, Gibralfaró, Paradas, etc., quienes fueron patronos fundacionales de muchos conventos. Algunos de esos nobles contribuyeron a la difusión de devociones religiosas. Con respecto al culto de san Juan Nepomuceno, los jesuitas y los filipenses fueron los principales religiosos que extendieron su culto, junto a las parroquias, como reflejan las fundaciones jesuíticas en localidades de la campiña sevillana (Écija, Osuna y Carmona) o en Jerez de la Frontera. Asimismo, este santo está presente en algunas capillas sacramentales de iglesias parroquiales como San Pedro de Carmona; Santa María de la Oliva de Lebrija; Santa María la Blanca de Los Palacios y Villafranca; y Santa María de las Nieves de Fuentes de Andalucía.

Debido a la amplia extensión de ese reino y de su contenido devocional, que excede los límites de un artículo para esta revista, centramos este capítulo en los pueblos de la provincia de Sevilla, pues la capital fue estudiada en la entrega anterior¹. En el balance de la presencia de la devoción a san Juan Nepomuceno en la provincia de Sevilla hay que tener en cuenta la pérdida sufrida por los incendios o saqueos de la Guerra Civil. En el Aljarafe sevillano, este santo está presente en las calles laterales de algunos retablos de Benacazón, Bollullos de la Mitación y Pilas. En las Marismas, lo podemos ver en las capillas sacramentales de Lebrija y Los Palacios y Villafranca. En la Vega, en calles laterales de retablos de Alcalá del Río y Santiponce. Los pueblos de la Campiña y de la Sierra Sur son los dos territorios de este antiguo reino en los que san Juan Nepomuceno está presente en más lugares o, por lo menos, en donde se conservan más representaciones: siguiendo la carretera de Madrid, cuatro en Carmona (dos en calles laterales y otros dos titulares de altares, uno de ellos en una capilla sacramental, fig. 1-A); tres en Fuentes de Andalucía (dos en lugares secundarios de retablos y un relieve); y cuatro en Écija (dos pinturas y dos altares, uno de ellos sin la imagen del santo); y por la carretera de Granada, una pintura en Paradas; dos representaciones en Marchena (un altar, fig. 2-C, una pintura y una imagen en una calle lateral); una pintura en Morón de la Frontera; cuatro imágenes en Estepa (un altar, un relieve en una sillería de coro, una imagen en una calle lateral de un retablo y otra situada en un ático, fig. 2-D); y, por último, cinco en Osuna (dos esculturas, una pintura y dos grabados, figs. 3-A y 4).

¹ ROMERO TORRES, José Luis: «La iconografía de san Juan Nepomuceno en Andalucía (I). Las esculturas», *Cuadernos Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 19 (2017), pp. 93-99; «La iconografía de san Juan Nepomuceno (II). Culto y escultura en la ciudad de Sevilla», *Cuadernos Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 20 (2018), pp. 89-96.