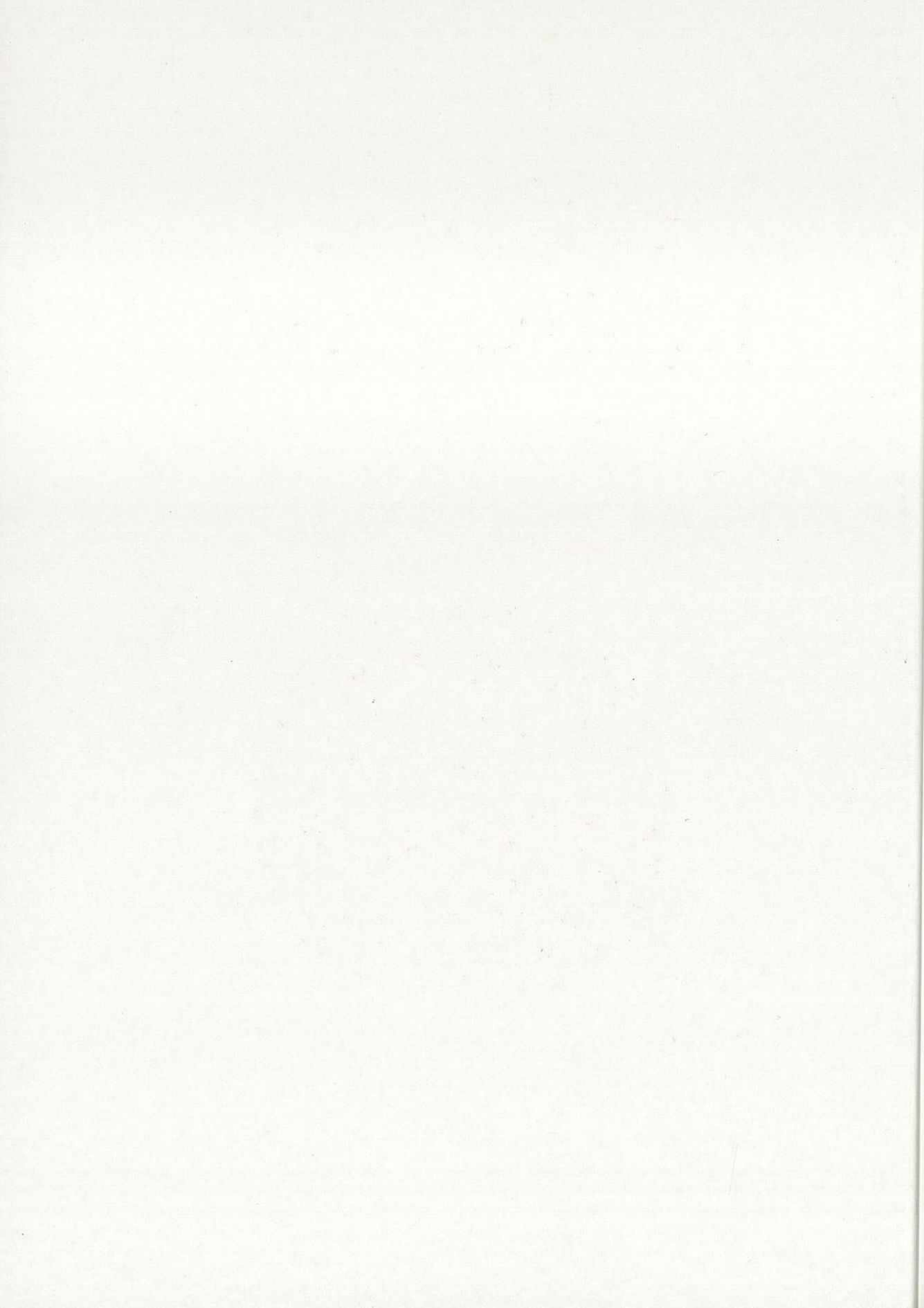


ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA 2002



Publicación de la
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA Y TURISMO

ARCHIVO HISPALENSE



REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA
2002



TOMO LXXXV
NÚM. 258

Depósito Legal: SE-35-1928. ISSN 0210-4087

Impresión: Imprenta Pichler, S.A. - Sevilla



Publicaciones de la
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

Depósito Legal SE-25-1958. ISSN 0210-4067

Imprime: Imprenta Provincial - Ctra. Isla Menor s/n. - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2.^a ÉPOCA
2002



TOMO LXXXV
NÚM. 258

SEVILLA 2002

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2.^a ÉPOCA

2002

ENERO-ABRIL

Número 258

CONSEJO DE REDACCIÓN

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS
Presidente de la Diputación Provincial

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ MUÑOZ
Diputada del Área de Cultura y Deportes

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ
ANTONIO MIGUEL BERNAL RODRÍGUEZ
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR
CARLOS COLÓN PERALES
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ
JUAN BOSCO DÍAZ URMENETA
JUANA GIL BERMEJO
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ
ANTONIA HEREDIA HERRERA
ALFREDO MORALES MARTÍNEZ

FRANCISCO MORALES PADRÓN
VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO
PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ
ROGELIO REYES CANO
SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA
ESTEBAN TORRE SERRANO
ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ
ALBERTO VILLAR MOVELLÁN
FLORENCIO ZOIDO NARANJO

Dirección Técnica:
CARMEN BARRIGA GUILLÉN

Redacción, administración y distribución: Avda. Menéndez y Pelayo, 32

e-mail: archivo@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

41071 Sevilla (España)

Teléfonos 954 55 00 29 y 954 55 02 01

SUMARIO

ARTÍCULOS

Páginas

HISTORIA

VELA MONTERO, José Antonio: <i>El "discurso del miedo": República, kerenskianismo y revolución en las páginas de El Correo de Andalucía</i>	13
MALDONADO FERNÁNDEZ, Manuel: <i>La encomienda santiaguista de Guadalcanal</i>	39
DAZA PALACIOS, Salvador: <i>El doble crimen de Diego de Arizón (Sanlúcar de Barrameda, 1735). La verdadera historia de "La dama blanca"</i>	63

LITERATURA

PÉREZ GARCÍA, Rafael M.: <i>La biblioteca del convento de San Diego de Cazalla: libros de autor franciscano (1646)</i>	99
---	----

ARTE

- MARTÍN PRADAS, Antonio: *El conjunto coral de la iglesia parroquial de San Lorenzo Mártir de Sevilla: Sillería de coro, facistol y órgano* 117
- OLLERO LOBATO, Francisco: *Propuestas urbanísticas para el área del convento de San Francisco de Sevilla durante la primera mitad del siglo XIX* 135
- MORENO MENDOZA, Arsenio: *La pintura en Sevilla en la primera mitad del siglo XVII: Gremio, precios y mercado...* 153
- SANTOS MÁRQUEZ, Antonio J.: *La platería en la parroquia de Nuestra Señora de Consolación de Osuna (Sevilla)* 177

CRÍTICA DE LIBROS

- BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *Antonio María Esquivel*. Por Daniel Pineda Novo 195
- ARIAS MONTANO, Benito: *Correspondencia conservada en el Museo Plantin-Moretus de Amberes. Edición de Antonio Dávila Pérez*. Por Daniel Pineda Novo 197
- CAREL. *Carmona, Revista de Estudios Locales*. Por Antonio García Baeza 200
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *El Palacio de las Dueñas y las casas-palacio sevillanas del siglo XVI*. Por José Manuel Suárez Garmendia 201
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto y MAILLARD ÁLVAREZ, Natalia: *Orbe tipográfico. El mercado del libro en la Sevilla de la segunda mitad del XVI*. Por Juan Montero Delgado 205

Normas para la entrega y presentación de originales	211
Boletín de suscripción	213

HISTORIA

EL CONJUNTO CORAL DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN LORENZO MÁRTIR DE SEVILLA: SILLERÍA DE CORO, FACISTO Y ARTE ÓRGANO

La iglesia parroquial de San Lorenzo fue "primer hermita de Nuestra Señora de Rocamador", denominándose después "San Laurencio", realleándose su fundación con decisión del Alcalde Fernán González el año de 1340.¹ Arquitectónicamente responde al tipo de iglesia gótico-mudéjar, de tres naves separadas por pilares, cubierta de madera y aguja con bóveda de herradura. Estos elementos se vieron sustancialmente alterados durante los siglos XVII y XVIII con una serie de reformas como la ampliación a cinco naves, la realización de una nueva capilla mayor, así como una serie de transformaciones que cambiaron el espacio interior y exterior del edificio.²

El coro, al igual que en otras iglesias parroquiales, se situaba en el penúltimo tramo de la nave central después del cuarto punto de comunicación entre las naves laterales, coronado desde principios del siglo XVII con una serie de volantes que lo configuran como friso de bancos, finalmente el libro de canoniza la ausencia de datos documentales relativos a la existencia de una sillería, nos lleva a la conclusión de que se trataba de un coro realizado a base de pica-

1. MARTÍN PRADAS, A.: *San Lorenzo y Rocamador. Antecedentes de Sevilla (Sevilla)*, Junta de Andalucía, 1984.

2. Archivo Parroquial de San Lorenzo. *Memoria de los Obispos y Arzobispos de Sevilla*, 1600-1630.

3. ANGLADE INHARAZ, R.: *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIV, XV y XVI*, Sevilla, 1972, p. 40.

4. MARTÍN PRADAS, A.: *La Catedral de San Lorenzo de Sevilla*, Valladolid, Espasa Calpe, 1984, p. 10.

LA PLATERÍA EN LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE CONSOLACIÓN DE OSUNA (SEVILLA)

A la hora de abordar el estudio de la platería que se guarda en el templo parroquial de Nuestra Señora de Consolación de Osuna, hay que tener en cuenta los trabajos que sobre la orfebrería ursaonense se han hecho con anterioridad. A parte de los diferentes estudios puntuales realizados desde finales de la centuria decimonónica de parte del ajuar de plata de la Colegiata¹, los primeros trabajos de investigación sobre la orfebrería ursaonense fueron elaborados por la Doctora M^a Jesús Sanz entre 1979 y 1980, estudiando los tesoros del aludido templo mayor de Osuna y del cercano monasterio de la Encarnación, en los cuales se pusieron las bases para las restantes investigaciones que trataron estas piezas de orfebrería². No obstante, a partir de este momento, el interés por la orfebrería local decayó, y el resto iglesias y templos quedaron sin un estudio razonado de sus obras, siendo tan sólo reseñadas en las respectivas guías e inventarios de la villa ducal³. De hecho, al día de hoy, no se ha llegado a

1. Así, en 1892, la cruz parroquial vallisoletana y la arqueta sevillana, eran expuestas en la *Histórica Europea* de Madrid, siendo en 1922 en la exposición titulada *Valdés Leal y de Arte Retrospectivo*, celebrada en Sevilla, dónde se reúnan un mayor número de obras procedentes también de este mismo templo.. Igualmente, en 1970, en la exposición de la *Orfebrería sevillana de los siglos XIII al XVIII*, se volvió a mostrar parte del tesoro colegial, ya con un estudio de cierto rigor científico. SÁNCHEZ Y PINEDA, C.: "Orfebrería", en *Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo. Catálogo*. Sevilla, 1923. págs. 67-68, 70, 73, 79, 83, 88, 92. SANCHO CORBACHO, A.: *Orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVIII. Cat. Exp.* Sevilla, 1970, nº. 11, 20, 31, 30, 31.

2. SANZ, M. J.: *Catálogo de Orfebrería de la Colegiata de Osuna*, Sevilla, 1979; "La orfebrería en el Monasterio de la Encarnación de Osuna", *Archivo Hispalense*, nº. 190, Sevilla, 1980, págs. 105-116.

3. V. V. A. A.: *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1980., págs. 463-466; V. V. A. A.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981, pág. 218; RODRÍQUEZ BUZÓN-CALLE, M.: *Guía artística...* ob.cit., págs. 103-104.

abarcas todo el campo de investigación que ofrece la platería urseonense en sus muchos aspectos, queriendo iniciar este menester con este conjunto de piezas totalmente inédito para la historiografía especializada en el tema.

Antes de adentrarnos en el análisis y estudio de las piezas que se conservan en este templo parroquial, nos vemos en la obligación de ahondar en el pasado histórico de la iglesia, e incluso de la propia ciudad, para comprender en cierta medida el devenir histórico de este conjunto de platería y su relevancia dentro del panorama de la orfebrería en Osuna.

Bien es conocido que Osuna es uno de los pueblos de la provincia de Sevilla de mayor riqueza patrimonial, como lo prueban sus numerosos vestigios del pasado que han llegado hasta nuestros días, producto de una azarosa y agitada historia, en la que jugaron un papel primordial el patrocinio de la Casa Ducal de los Téllez Girón y de toda esa nobleza menor residente en la misma. De hecho, a partir del siglo XVI los duques de Osuna invirtieron grandes esfuerzos en incrementar la vida religiosa, cultural y artística de la villa, siendo el iniciador de todo este fenómeno Don Juan Téllez Girón, IV Conde de Ureña. Bajo su patrocinio y promoción se fundaron, entre 1531 y 1558, numerosas casas de religiosos y religiosas en la localidad, las cuales, y gracias a las arcas ducales, fueron levantando sus conventos y monasterios, engalanando con retablos, imágenes y enseres de todo tipo a lo largo de la Edad Moderna.

Dentro de este contexto histórico se funda el convento de los franciscanos de la Orden Tercera de Penitencia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco, el actual templo parroquial de Consolación, en el que Don Juan depositó la imagen mariana salvada de la persecución iconoclasta emprendida en Londres por Enrique VIII⁴. Desgraciadamente, pocas son las noticias que se conocen del desarrollo histórico de la propia orden durante los siglos XVII y XVIII, hasta llegar a la fatídica centuria decimonónica, en la que al igual que la mayoría de los conventos y monasterios de la ciudad, fue clausurado en 1835. De este momento, tenemos una breve descripción de la iglesia y un pequeño inventario de los bienes muebles que contenía, entre los que se describe la plata del templo compuesta de "... un cáliz de plata, una tasa para consagrar de id., un copón de id., una patena y una cucharita de id.,...."⁵, piezas que fueron repartidas por otras iglesias urseonenses y de poblaciones cercanas al ser cerrado definitivamente. Tras su nueva apertura al culto en 1911 para funciones parroquiales, fue engalanada con retablos, imágenes y enseres litúrgicos procedentes de otros

4. RODRÍGUEZ BUZÓN-CALLE, M.: *Guía artística de Osuna*, 2ª Edición, Osuna, 1997, pág. 103.

5. ARCHIVO GENERAL DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA. (A.G.A.S.) Sección IV. Serie Inventario. Leg. 1427. Ramo 12

templos de la localidad, por lo que se deduce que el tesoro actual del templo nada tiene que ver con el originario de la fundación franciscana mencionado con anterioridad⁶.

En la actualidad, la plata que conserva este templo se compone de seis obras. La pieza más antigua es un cáliz que, según razones estéticas, se puede encuadrar dentro de la corriente manierista del siglo XVII (alt. 26 cm, diám. base 15'3 cm, diám. copa 8'8 cm, fig. 1). Este vaso litúrgico se compone de la clásica estructuración de peana, vástago y copa. La peana presenta planta circular y perfil convexo, decorada con motivos geométricos incisos. El astil arranca de tambor cilíndrico, al que le sigue un nudo en forma de jarrón con toro y finaliza en un cuello torneado con arandelas superiores. Estas molduras soportan la copa cónica sobredorada con la clásica moldura que delimita el tercio inferior de la misma.

Claramente, por los rasgos estructurales y ornamentales anteriormente descritos, no cabe duda que estamos, como dijimos en un principio, ante un ejemplar clásico del cáliz manierista del seiscientos. Lo difícil en este caso es determinar, con objetividad, una cronología más ajustada, así como, y quizás lo más importante, la escuela de platería a la que se podría adscribir. Desgraciadamente, la carencia de punzones nos impide aproximarnos a todas estas apreciaciones, algo que es salvado gracias a las oportunas comparaciones. Bien es cierto que, como ya recordara la Doctora Sanz, este tipo de cáliz manierista se hizo muy común en todas las platerías españolas del primer cuarto de la centuria⁷. Los mismos rasgos estilísticos, cuyo mayor interés radica en el juego de volúmenes y de proporciones, los encontramos en las diferentes escuelas españolas de este periodo, aunque lo más lógico para este ejemplar ursoanense sería pensar en una posible procedencia sevillana, siempre que optemos por este calificativo con un carácter genérico, englobando todas las platerías de la provincia de Sevilla, ya que en la propia localidad, durante la primera mitad del siglo XVII, existían plateros activos que no sólo suministraban obras a las iglesias de esta villa, sino también a otras pertenecientes al estado ducal de Osuna⁸. A pesar de ello, el

6. RODRÍGUEZ BUZÓN-CALLE, M.: *Guía artística...*, ob. cit., pág. 104.; MORENO DE SOTO, J.M., RUIZ CECILIA, J. I.: "El Monte Calvario", en *Apuntes* 2, nº 2, Osuna, 1998, pág. 165.

7. SANZ, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, t. I, pág. 167.

8. De hecho, hemos podido constatar la actividad de varios plateros en Osuna y La Puebla de Cazalla durante la primera mitad del siglo XVII. Valgan de ejemplo los trabajos realizados en esta segunda localidad por los plateros Bartolomé de Arroyo y Luis Toledano entre 1610 y 1613, además del grupo de siete orfebres que son recogidos en el censo de vecindad de 1640. ARCHIVO PARROQUIAL DE PUEBLA DE CAZALLA. Libro de Cuentas de Fábrica. Data de 1603-1610, fol. 160; Data de 1610-1614, fol. 280. GIL-BERMEJO, J.: "Osuna en 1640", *Archivo Hispalense* nº 160, Sevilla, 1980, pág. 136.

estado de la cuestión de la platería ursaeonense aún no nos permite poder determinar con total seguridad un posible origen local, por lo que nos limitaremos a encasillarla como una obra sevillana del primer tercio del seiscientos.

Posiblemente, la obra más interesante de todo el conjunto es otro cáliz, en este caso de plata sobredorada (alt. 26'3 cm, diám. base 15'5 cm, diám. copa 8'2 cm, fig. 2). Al igual que sucedía en el caso anterior, su estructura se compone de base, astil y recipiente. El basamento adquiere en planta la forma de un polígono octogonal que se eleva en dos tramos de perfil convexo. Ambos cuerpos superpuestos están a su vez divididos en campos, delimitados por aristas verticales que traspasan con ello el carácter poligonal de la base. En cada uno de estos campos se concentra la decoración, en la que alternan temas vegetales y figurativos. Por un lado, el motivo figurativo, sobre fondo punteado, se compone de cabezas de querubes, de rasgos muy toscos, coronados por un penacho de plumas. Alternando con estas cabezas angélicas, en otros campos de similar tamaño, aparecen ramos vegetales, compuestos por ramas de hojas carnosas enlazadas con frutos y flores de exótica apariencia. En los campos del tramo superior se vuelven a repetir estos mismos ramos vegetales. El astil se compone de un nudo con forma de pera invertida, aunque sin perder el carácter poligonal que marca la peana gracias a las aristas verticales que también recorren su superficie y que igualmente pasan al cuello superior de formato bulboso. Esta parte de la pieza recibe parecidos motivos ornamentales, con llamativos seres antropomorfos y elementos vegetales. Finalmente, la copa presenta doble estructura superpuesta. Por una parte, encontramos el recipiente propiamente dicho, de carácter cónico y totalmente liso, que es oculto por la subcopa calada, de perfil bulboso y delimitada en su parte superior por una arista afilada y saliente. En su superficie se repite el mismo repertorio de extraños querubes entre jugosos ramos vegetales.

Sin lugar a dudas, estamos ante la obra más rica e importante de todo el conjunto, no sólo por su destreza tanto técnica como compositiva, sino también por mostrarnos rasgos característicos de la platería hispanoamericana. Desafortunadamente, la pieza carece de marcas que nos puedan llevar a una correcta catalogación, aunque ante su apariencia no creemos que existan dudas en su vinculación con los talleres novohispanos dieciochescos. De hecho, su estructura responde a un tipo muy difundido en el Virreinato de Nueva España durante el siglo XVIII, y no es otra que ese carácter poligonal que lleva implícita toda la pieza, la clásica fórmula de la fuerte elevación de la peana que reduce el astil al nudo y cuello de formas periformes superpuestas y en decreciente, así como la propia subcopa totalmente calada y dejando ver el verdadero fondo semiesférico de la copa interna. Pero estas generalidades, pueden ser concretadas gracias a las labores decorativas, que nos hablan de un vocabulario claramente indígena y barroco, lo que nos pueden llevar a un centro concreto de producción y a una cronología más o menos exacta.

Creemos que, tanto el ornato como la técnica empleada fueron los utilizados por los plateros mexicanos durante el segundo cuarto de esta centuria. Esto se deduce si lo comparamos con otros ejemplares novohispanos que muestran gran parecido con este cáliz ursanense y que en la mayoría de los casos presentan los punzones de la capital del virreinato⁹. Quizás, de todos estos paralelos el que más se le acerque sea el que se conserva en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (México), y que, a pesar de que tampoco presenta punzones, por las referencias documentales parece que procede de los talleres capitolinos, lo que vendría a reafirmar nuestra teoría sobre el origen de este ejemplar de Osuna¹⁰.

La siguiente pieza es mucho menos interesante. Se trata de un copón de plata en su color muy sencillo (alt. 28 cm, diám. base 15 cm, fig. 3). Se inicia en una peana circular y de perfil convexo que soporta un vástago superior compuesto por tambor, nudo periforme invertido y cuello torneado. La copa es panzada con borde moldurado, dejando una especie de friso liso, donde se ajusta la tapadera, de doble tramo convexo y rematada por una cruz de brazos rectos y circulares terminados en bolitas.

Ciertamente, estamos ante una obra de carácter utilitario, muy común en las platerías españolas dieciochescas. Su propia estructura, muy arcaizante en el tratamiento de la peana y el arranque cilíndrico del astil que lo relacionan con creaciones manieristas, y más avanzada en la fusión de los elementos restantes del vástago así como en el tratamiento escalonado y bulboso de la tapadera, delatan su carácter secundario, posiblemente realizado durante la primera mitad del siglo XVIII. Esta cronología podría resultar contradictoria ante los retrocesos estilísticos expuestos, pero hay que tener en cuenta que durante los dos primeros tercios de la centuria se mantuvo esta configuración formal de sabor manierista para este tipo de piezas de uso diario. Estas reflexiones, unida a la ausencia de punzones que nos den más información, nos pondrían en el punto de mira a un centro periférico, de plateros poco experimentados o novedosos en sus planteamientos estéticos, y por ello, podríamos pensar en una posible obra de los obradores ursanenses, que durante el siglo XVIII, vivirán un momento de cierto auge. Ciertamente, tenemos constancia documental que desde finales del siglo XVII, en Osuna se comenzó a fraguar una verdadera actividad artesanal en torno a la plata labrada, con un número de artífices elevado que se organiza-

9. Valgan de ejemplo, el cáliz mexicano conservado en la parroquia de San Mateo de Jerez de la Frontera (Cádiz) y el de las Madres Adoratrices de Sevilla, SANZ, M. J.: *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*. Sevilla, 1995, págs. 56-57, 60-61.

10. ESTERAS, C.: "Platería virreinal novohispana.", *El Arte de la Platería en México*, 500 años. México, 1990, pág. 273; V. V. A. A.: *Tesoros de México*, Sevilla, 1997, págs. 244-245.

ron en gremio en 1699, por lo que no nos parecería extraño que esta obra hubiese salido de estos obradores locales¹¹.

Algo parecido sucede durante la segunda mitad de la centuria, en el que se mantiene la actividad, y en la que una serie de plateros nos dejarán estampadas sus obras con sus punzones nominativos, como es el caso del copón que analizaremos seguidamente (alt. 27 cm, diám. base 14 cm, fig. 4). La pieza arranca de una base circular con pestaña saliente y recta sobre la que campea la peana de perfil alabeado. El astil se inicia en un tambor cilíndrico que soporta un nudo en forma de jarrón con toro superior fusionado y se concluye en cuello moldurado. La copa es semiesférica y lisa cubierta por una tapadera de doble perfil convexo que es coronada por una pequeña crucecilla de brazos rectos y poligonales con perillas en los extremos menores. En esta ocasión, aparece el punzón de autoría, DIAZ, que alude al platero ursaonense Pablo Díaz, documentado entre 1750 y 1802, fechas relativas a las dos únicas noticias que por ahora poseemos del mismo. La primera hace alusión a un encargo realizado por la cofradía servita de Nuestra Señora de los Dolores de la Puebla de Cazalla para realizar un corazón con siete puñales para su imagen titular¹², y la segunda al contencioso abierto entre el cabildo colegial y la administración arzobispal por unos ciriales y cetros que había realizado para la primera institución¹³. Por ello, no es casualidad que además de esta pieza marcada, encontremos en Osuna y su entorno varias obras con esta misma impronta y que coinciden estilísticamente con el periodo en el que trabaja este platero, lo que unido a la ausencia de contrastía en las mismas, nos llevan a la conclusión, que creemos acertada, de atribuirle a este maestro ursaonense. Además, parece lógico que la cronología que se podría adjudicar a esta pieza se estableciese entre 1750-1760, si atendemos a las formas estructurales, con una clara evolución rococó en la concepción mucho más abultada de la peana y más ligera de la copa, aunque el astil aún se mantiene en preceptos barrocos. De hecho, las otras piezas que presentan este mismo punzón, están vinculadas estéticamente con nuestro caso¹⁴.

No obstante, el copón de mayor interés de esta parroquia, sobre todo por su riqueza decorativa, es el de plata sobredorada (alt. 28 cm, diám. base 16 cm, fig. 5). Se inicia en una pestaña escalonada de perfil mixtilíneo. La peana presenta un primer tramo convexo que en el centro se eleva en gollete cilíndrico

11. Entre los plateros que estuvieron activos durante la primera mitad del siglo XVIII, destacan Salvador Hormigo (1698-1712), Lucas Domínguez. (1698-1711), Juan Nicolás Bravo (1701-1766), José de Escobar (1737-1760), entre otros tantos, los cuales trabajaron para muchas de las iglesias de la localidad y de otras cercanas.

12. V. V. A. A.: *Santo Entierro Magno*. La Puebla de Cazalla, 2002, pág. 143.

13. AGAS. Sección III, Expediente de 2ª Clase, leg. 1496, "Autos de unos ciriales y cetros para la Colegiata de Osuna", fol. 8.

14. Como por ejemplo un cáliz de la parroquia de la Victoria de Osuna y un copón de la parroquia de El Saucejo.

cubierto de hojas de acanto. Su superficie se estructura en campos a través de gallones ondulados, que son ocupados por cartelas de rocalla con motivos eucarísticos. El astil se reduce a una estrecha escocia poligonal que soporta un nudo piramidal invertido, finalizando en un pequeño cuello, similar al arranque anterior y fusionado con el nudo. Las tres caras del nudo son cubiertas por cartelas de rocalla con motivos pasionarios, donde se mezclan racimos de uvas en los lados mayores y querubes en los ángulos superiores, todo entre las sinuosas ces y hojarascas. La copa circular, semiesférica y algo panzuda, muestra similar compartimentación en seis campos donde vuelve a aparecer la alternancia entre las tres cartelas de rocalla, con racimos de uvas y de espigas, y movidos querubes revoloteando entre nubes, que se vuelven a repetir en la tapadera. Ésta es bastante plana con un movimiento alabeado que termina en una pequeña crucecilla bulbosa y vegetalizada.

Realmente, la pieza, al igual que sucedía con la mayor parte de las anteriormente analizadas, también carece de punzones, por lo que se hace más difícil delimitar su procedencia y autoría. No lo es tanto, el establecer una cronología más o menos acertada, ya que la obra es una clásica composición del periodo Rococó en casi todas las platerías españolas, y, por lo tanto, la podemos encuadrar en la década de 1780, momento en el que proliferó este tipo de copones sobre todo en los talleres andaluces. De hecho, este modelo lo podemos encontrar en ejemplos salidos tanto de obradores sevillanos como cordobeses¹⁵. A pesar de ello, la ausencia del marcaje reglamentario nos parece extraño en un momento en el que la observancia de las ordenanzas impuestas para este menester en ambos casos, fueron seguidas con gran regularidad. Esto nos da pie a pensar que se pueda tratar de una obra procedente de un centro de producción menor, como podrían ser las platerías ecijanas y ursonenses, decantándonos quizás más por la primera ya que no encontramos, hasta el momento, referentes similares labrados por los plateros de Osuna. Además, tenemos constancia documental de la presencia de los plateros astigitanos en la villa ducal durante la segunda mitad del siglo XVIII y, sobre todo, encontramos ejemplares parecidos como los dos copones salidos del taller del orfebre José Franco Hernández Colmenares y que se conservan en los templos astigitanos de Santa Cruz y Santa Inés del Valle¹⁶. Por todo ello, y sin ser definitivos en

15. Valgan de ejemplo los copones sevillanos de la parroquia de Moguer (Huelva), obra de José Alexandre, y de Bonares, de Vicente Gargallo, ambos de la década de 1780; así como los cordobeses del convento carmelita de Bujalance (Córdoba) y de la parroquia de San Mateo de Lucena (Córdoba), obras de Damián de Castro. HEREDIA, M.C.: *La orfebrería...* ob.cit. t. I, figs. 226, 227.; NIETO, M., MORENO, F.: *Eucharística Cordubensis*. Córdoba, 1993, págs. 112, 114.

16. Por ejemplo, la aparición en la colegial de varios plateros de Écija en la tasación de una lámpara de plata. A. G. A. S. Sección IV, Serie Expedientes de 2ª clase, leg. 1469, "Autos de la fábrica de la colegiata de Osuna...", fols. 198 y vto. GARCÍA LEÓN, G.: *El arte de la platería en Écija*, Sevilla, 2001, pág. 140-141, figs. 112-113.

esta atribución, creemos que este ejemplar pudo salir de los obradores astigitanos, aunque no podamos asegurar su relación con la obra del mencionado platero.

Precisamente, la última pieza que encontramos en el ajuar de esta parroquia ursanense, procede de estos talleres de Écija, y se trata de un inmenso ostensorio de plata en su color con viril sobredorado (alt. 74'5 cm, base 29 x 21 cm, diám. sol 30 cm, fig. 6). Éste presenta una base de planta ovalada con pestaña perlada sobre la que se levanta la peana de perfil convexo con zona central troncocónica delimitada por una gruesa moldura gallonada. En su superficie se disponen cuatro grandes medallones laureados, reproduciendo motivos eucarísticos y franciscanos, entre guirnaldas y querubes. El astil se inicia en una serie de molduras donde se aloja el nudo, compuesto por una base troncocónica invertida cubierta de hojas lanceoladas y cuerpo cilíndrico superior decorado con cuatro medallas eucarísticas. El cuello torneado sobre base panzuda, sirve de base al sol con viril cajeado, con pequeña ráfaga biselada, que se inserta en otra aureola de nubes y rayos, rematándose la pieza en una cruz de traza bulbosa y vegetal.

Como dijimos en un principio, se trata claramente de una obra ecijana dentro de la estética neoclásica del primer cuarto del siglo XIX. Ello se deduce del punzón con forma de sol que reproduce la heráldica de esta ciudad andaluza, además de aparecer junto a otras dos marcas conocidas alusivas a plateros astigitanos. En primer lugar, creemos que el que aparece con traza borrosa pertenece al fiel contraste José Franco Barrera, en el cargo entre 1801 y 1820¹⁷, y el otro que recoge el apellido ASCONA alude al autor de la obra, el platero de origen cordobés Manuel Martínez Azcona, establecido en Écija a partir de 1812 y hasta 1846¹⁸, por lo que esta obra se realizó posiblemente en la segunda década de esta centuria. El estilo depurado y correcto planteado en este ostensorio demuestra que se trata de un platero de cierta calidad, existiendo grandes conexiones tanto estructurales como decorativas con obras realizadas por este mismo orfebre en su ciudad natal, así como con otras de este mismo periodo cronológico, lo que hacen de él, un buen ejemplo del ostensorio neoclásico del primer tercio del siglo XIX¹⁹.

Finalmente, y tras este recorrido por el estudio de las piezas de plata labrada que se conservan en la actual parroquia de Nuestra Señora de Consolación

17. Ibidem., pág. 60, págs. 228-229, n° 13.

18. Ibid., pág. 109-110.

19. No son pocos los ejemplos de cálices, copones y ostensorios cordobeses que reproducen estos mismos motivos decorativos, valgan de ejemplo el ostensorio del Monasterio de la Encarnación de Córdoba, realizado en 1798, o un cáliz de la iglesia de los Mártires de Jerez de los Caballeros (Badajoz), en este caso de 1799. ORTIZ, D.: *Exposición de Orfebrería Cordobesa. Catálogo*. Córdoba, 1980, pág. 102, fig. 231, SANTOS, A.: *La orfebrería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*. Sevilla, 2002 (trabajo de investigación inédito).

de Osuna, tan sólo nos queda apuntar nuestro agradecimiento al cura párroco D. Antonio Acosta por las facilidades mostradas en la recopilación de información. Además, queremos también remarcar nuestro propósito a la hora de realizar este estudio, que no es otro, que el de dar a conocer una pequeña parte de la orfebrería de Osuna, que sin lugar a dudas, tan sólo por su historia y riqueza patrimonial merece de un trabajo de investigación mucho más extenso y completo de todos los ajuares litúrgicos que guardan sus parroquias, iglesias y conventos.

Antonio J. SANTOS MÁRQUEZ



Fig. 1. Cáliz. Primer tercio del siglo XVII



Fig. 2. Cáliz novohispano. Primera mitad del siglo XVIII

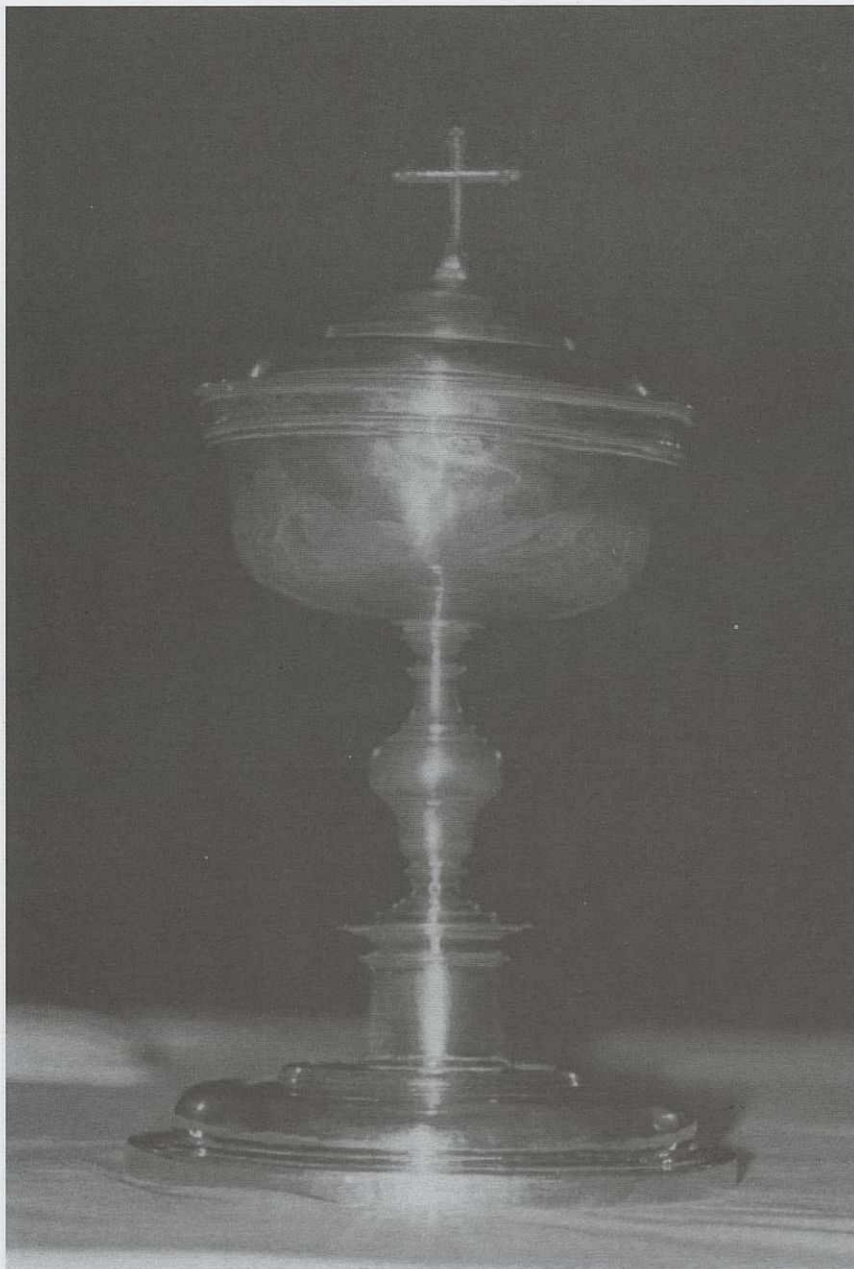


Fig. 3. Copón. Primera mitad del siglo XVIII



Fig. 4. Copón ursanense. Pablo Díaz. Hacia 1760



Fig. 5. Copón. Último cuarto del siglo XVIII



Fig. 6. Custodia astigitana. Manuel Martínez Azcona. Hacia 1820

