

JUAN DE MESA Y EL CRUCIFICADO DE LA MISERICORDIA DE LA COLEGIATA DE OSUNA (SEVILLA)

Ana María Cabello Ruda, Universidad de Sevilla

Osuna y el siglo XVII

El origen de la Casa de Osuna, puede situarse en la figura de don Pedro Girón (h. 1403-1466), Maestre de la Orden de Calatrava, notario mayor del Reino y camarero mayor de Enrique IV, quien fue el primer miembro de la familia Téllez Girón de quién se tienen noticias de haber recibido localidades en régimen de señorío¹.

A finales del siglo XVI, la Casa ducal de Osuna estaba compuesta por señores ubicados en dos zonas geográficas: Andalucía Occidental y Castilla-León. La primera de ellas la conformaban las villas de Archidona, El Arahál, Morón, Olvera, Osuna, Ortegicar y Puebla de Cazalla, con capital en Osuna. Castilla-León la componían territorios de Zamora, León y Salamanca; inicialmente estuvieron divididos en dos, uno con capital en Ureña y el otro con capital en Peñafiel. A partir de 1605, se unificaron en un único estado castellano con capital en Peñafiel². Lo que nos permite confirmar lo dicho por Ignacio Atienza: “*Osuna junto con los de Medina-Sidonia, Arcos, Medinaceli e Infantado era uno de los cinco grandes estados señoriales andaluces del Antiguo Régimen, aunque con la ventaja frente a los restantes de la proximidad de las villas y lugares que lo componían*”³. De ahí, que cuando a finales de la Edad Media, el linaje de los Girones asentó la capital del señorío tal y como hemos citado anteriormente en Osuna, es comprensible que los nuevos señores, pusieran su empeño en dotar a la villa de lo necesario para conferirle una imagen de capitalidad que mostrara su incipiente poder y prestigio.

Una vez entrada la Edad Moderna, se implicaron en una amplia tarea de renovación urbanística y en una política de grandes obras, que contemplaba la construcción de una serie de servicios públicos, tales como nuevas puertas de acceso a la villa, la casa del Cabildo municipal sobre la puerta de Tebas, la cilla, el cabildo, la audiencia, etc., así como la transformación de la

¹ VIÑA BRITO, Ana. *Don Pedro Girón y los orígenes del señorío de Osuna. Historia, Instituciones, Documentos*. Sevilla, 1990, págs. 267-285.

² LÓPEZ MANJÓN, Jesús Damián. “La Contabilidad de la Casa Ducal de Osuna durante la intervención de su patrimonio (1591-1633)”, en *Revista Española de Historia de la Contabilidad, De Computis*, nº 6, junio, 2007, pág. 37.

³ ATIENZA HERNÁNDEZ, Ignacio. *Aristocracia, Poder y Riqueza en la España Moderna. La Casa de Osuna, siglos XV-XIX*, Madrid, 1987, pág. 115.

ciudad en algo similar a una “cristianopolis” con la fundación de la Colegiata, donde se ubicó su capilla funeraria privada, y además de una larga serie de conventos.

De hecho, toda esta investidura de prestigio a la villa, se produjo cuando la Casa de Osuna estaba bajo la titularidad de don Juan Téllez Girón (1531-1558) IV Conde de Ureña, ya que es cuando se construye la Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción, el Hospital de la Encarnación del Hijo de Dios y el Colegio-Universidad de la Santa Concepción de Nuestra Señora⁴.

Por otro lado, el que fuera apodado por su médico y amigo Gerónimo Gudiel como “el conde catholico”, llevará a cabo una importante labor fundacional que propició un importante desembarco de órdenes religiosas en Osuna, tales como dominicos, agustinos, franciscanos, mínimos, carmelitas calzados, terceros y canónigos del Espíritu Santo como órdenes religiosas masculinas y dominicas, concepcionistas, clarisas y carmelitas calzadas como órdenes religiosas femeninas; toda esta serie de fundaciones, supusieron la conformación de las bases para que la villa haya sido considerada como modelo de ciudad levítica y conventual durante la Edad Moderna⁵. Como se puede comprobar, a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII la villa era un trasiego de órdenes buscando emplazamiento en el casco urbano⁶.

Este proceso constructivo no solo de los conventos sino también de la Colegiata y de la Universidad, sus dos importantes empresas tal y como se ha indicado, hace que la villa genere no solo una gran demanda de arquitectos, sino también de obras de arte de importantes artistas asentados en Sevilla. Así podemos referirnos a los arquitectos Diego de Riaño y Martín de Gainza y pintores, escultores como Roque Balduque, Jerónimo Hernández, Diego de Velasco, Juan de Mesa o José de Ribera por citar algunos ejemplos⁷.

A comienzos del siglo XVII, la villa era ya más bien una sombra de aquella espléndida ciudad señorial de la primera mitad del Quinientos, impulsada sobre todo por el mecenazgo de los Girones, en la que aún quedaban por finalizarse importantes obras artísticas.

Finalizado el recorrido por este periodo de la historia de la vieja y milenaria Urso, nos centramos a continuación en un estudio y descripción del templo más simbólico de la villa ducal, la Insigne Iglesia Colegial Santa María de la Asunción, que desaparecido el IV Conde de Ureña,

⁴ MORENO DE SOTO, Pedro Jaime y MORENO TORRES, José Luis. *Martínez Montañés y Osuna*, Sevilla, 2011, págs. 19-20.

⁵ El proceso fundacional fue analizado por MIURA ANDRADES, José M^a. “Las órdenes religiosas en Osuna y su entorno hasta fines del siglo XVI”, en AA.VV. *Osuna entre los tiempos medievales y modernos (siglos XIII-XVIII)*, Sevilla, 1995, págs. 337-361; y más recientemente GUTIERREZ NÚÑEZ, Francisco J. y HERNANDEZ GONZALEZ, Sergio. “Las órdenes religiosas masculinas en los señoríos andaluces del Ducado de Osuna (siglos XVI-XVIII). Relaciones de poder y predicamento social”, en *Ariadna, Revista de Investigación*, (ejemplar dedicado a: Actas IV Jornadas de H^a Cardenal Portocarrero. “El poder religioso-cultural y socio-económico de conventos y monasterios. Santa Clara en la historia de Palma del Rio) n^o 21, 2010, págs. 107-157.

⁶ MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. y ROMERO TORRES, José Luis. Op. cit., pág. 33.

⁷ *Ídem*, págs. 21-31.

continuaba con su proceso constructivo y de adquisición de obras artísticas para su engrandecimiento.

La edificación de la Colegiata, se realizó sobre el solar de una antigua iglesia denominada del Castillo, erigida poco después de la toma de Osuna por Fernando III el Santo en el año 1239, dentro de la fortaleza alzada en la eminencia que domina el pueblo⁸, y que poco a poco, debido al crecimiento de la villa se fue abandonando hacia el desarrollo urbanístico antes mencionado. Parece ser que era la única iglesia que poseía la villa, fue destruida por un incendio originado en el archivo, circunstancia que fue aprovechado por don Juan Téllez Girón, para edificar un nuevo templo acorde con la imagen que pretendía otorgarle a la villa.

No es posible saber con certeza la fecha de comienzo de sus obras, pero sí de su erección como iglesia colegial, ésta llegó con la doble bula del papa Paulo III fechada en 1534 -hecho corroborado por cronistas locales tales como el ya mencionado médico Gerónimo Gudiel⁹ o el corregidor Antonio García de Córdoba¹⁰-. En dicha bula, se reconocía el nuevo rango del templo y su patronazgo; la elevación al rango de colegiata, significaba que a partir de este momento, el templo tendría competencias catedralicias aunque sin obispo, contando con veinticuatro beneficiados, diez racioneros, diez canónigos, cuatro dignidades, que serían el Chantre, el Maestrescuela, el Arcediano y el Tesorero, y una dignidad Abacial, gozando de los privilegios y excepciones colegiales, y todo bajo el patrocinio de la casa condal¹¹.

Comenzada en una tendencia gótica, su proyecto inicial fue modificado para dejarse llevar por los nuevos aires renacentistas. De proporciones catedralicias, se levanta en una planta rectangular con tres amplias naves clásicas *a la romana* y nueve capillas; se cierra los pies en 1535 y su abovedamiento en 1539, aunque su capilla mayor no será terminada hasta bien entrado el siglo XVII, momento en que se levanta el retablo mayor con las pinturas de Ribera¹². Parece ser que la fábrica de la Colegiata tenía problemas estructurales desde su fundación, agravados estos por el terremoto de Lisboa de 1755. Tras varias restauraciones de escasa importancia tuvo que ser cerrada al culto en la década de los cuarenta del pasado siglo, llevándose a cabo durante la década de los sesenta y principios de los setenta una profunda restauración dirigida por el arquitecto Rafael Manzano, siendo reabierta al culto el día de la Ascensión de 1976¹³.

⁸ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *La Colegiata de Osuna*, Sevilla, 2012, pág. 17.

⁹ *Ídem*, pág. 19.

¹⁰ LEDESMA GAMEZ, Francisco y ATIENZA HERNANDEZ, Ignacio. *Compendio de las antigüedades y excelencias de la villa de Osuna, y noticias de los preexcelosos dueños que ha tenido desde su fundación: Osuna en la obra de Antonio García de Córdoba*, Osuna, 2006, pág. 198.

¹¹ ARIZA Y MONTETO CORACHO, Antonio. *Bosquejo biográfico de Don Juan Téllez Girón IV Conde de Ureña*, Osuna, 1890, págs. 10-11.

¹² RODRÍGUEZ- BUZÓN CALLE, Manuel. *Op. cit.*, págs. 17-19.

¹³ MORENO DE SOTO, Pedro Jaime y ROMERO TORRES, José Luis. *Op. cit.*, págs. 98-100.

La Imagen del Cristo de la Misericordia: ubicación, encargo y devoción hasta la fundación de la Cofradía

No cabe duda que la familia Téllez Girón, fue la principal mecenas de la villa, aunque no los únicos ya que también la pequeña nobleza, los labradores acaudalados, la proliferación de cofradías o los miembros del Cabildo Colegial, por citar algunos ejemplos, constituían un conjunto de demandantes de obras de arte¹⁴.

En el caso que nos ocupa, se trata de un miembro del clero, concretamente nos referimos al Canónigo Diego de Ontiveros, que poseía la titularidad de una capilla u oratorio privado en la Colegiata, ubicada en el lateral del trascoro frente a la capilla del bautismo, formando un conjunto con la de San José¹⁵. Se desconoce el motivo de esta titularidad, pero no sería descabellado pensar que el reparto de algunas capillas en los templos –hecho que ocurría en muchos de los de la villa– fuera una forma de financiación de la empresa de la construcción de los mismos; el ofrecimiento se le realizaba a las cofradías que se iban constituyendo, a la nobleza que con el deseo de asegurarse una buena morada eterna o a determinados y señalados personajes del clero como es el caso que nos ocupa. Este proceso de jerarquización del recinto sagrado parece que tiene su origen en la Edad Media, debido al afán de exclusividad que se denota en el universo nobiliario bajomedieval y que facilitó el apartamiento de los difuntos de su linaje del resto de los fieles y la disputa por la prelación de un espacio para perpetuo descanso en el interior del templo¹⁶.

Exteriormente el pequeño oratorio del Canónigo Ontiveros, está realizado en yeso policromado con decoración de ángeles portando escudos nobiliarios, en el flanco izquierdo aparecen dos Padres de la Iglesia custodiando el símbolo eucarístico del pelicano con sus hijuelos; se remata en la parte superior con la imagen sedente de la Virgen. Su interior, tiene dos plafones del siglo XVI, uno a la izquierda y otro a la derecha y el retablo central. A la izquierda encontramos una escena de la Flagelación de nuestro Señor Jesucristo –brutalmente deteriorada por una tradición de los segadores en la festividad del Corpus Christi–; a la derecha la escena es de la Oración en el Huerto. El retablo consta de un solo cuerpo y tres calles, donde queda poco espacio para la ornamentación¹⁷. En sus calles laterales encontramos una Dolorosa y un San Juan Evangelista que pertenecen al tardobarroquismo de la primera mitad del siglo XVIII¹⁸.

¹⁴ LEDESMA GÁMEZ, Francisco: “La vida en la calle: Notas sobre la religiosidad, fiestas y teatro en Osuna (siglos XVI-XVII). Un caso impensado: el milagro de la Virgen de Guía, *Apuntes 2, Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, nº 4, 2004, pág. 235.

¹⁵ MORENO DE SOTO, Pedro Jaime y ROMERO TORRES, José Luis. Op. cit., pág. 100.

¹⁶ *Ídem*, pág. 23.

¹⁷ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. Op. cit., págs. 83 y 59.

¹⁸ DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio. “La Colegiata de Osuna”, en *Revista Caja de San Fernando de Sevilla y Jerez*, 1995, pág. 18.

Debido a los problemas endémicos que el templo venía soportando como hemos citado anteriormente en la segunda mitad del pasado siglo se llevó a cabo la restauración dirigida por el arquitecto Rafael Manzano, quien entre los muchos cambios realizados, uno de los principales fue la eliminación del coro, obra del siglo XVII y por consiguiente las capillas que alrededor se situaban, ya que el arquitecto consideraba de “conveniencia indiscutible” su desaparición por tratarse de “un aditamento tardío, no previsto en el plan primero, carente de valor artístico y que por su falta de nobleza dañaba gravemente tanto la unidad espacial como la dignidad del edificio”. Parece ser que en un principio el pequeño oratorio iba a ser ubicada en “la desaparecida” capilla de San Pedro, cuya reconstrucción estaba proyectada, pero finalmente quedó instalada en la capilla de la Inmaculada Concepción, lugar donde se encuentra hoy día ya que a juicio de Manzano era “lo único valioso del trascoro”¹⁹.

A Osuna llegaron noticias y obras de importantes artistas asentados u oriundos de Sevilla, de esta manera suponemos que el canónigo don Diego, conociera de la presencia del discípulo del maestro Martínez Montañés, Juan de Mesa y Velasco.

La figura de Juan de Mesa, olvidada durante siglos dentro del arte andaluz y sobre todo del arte sevillano del barroco constituye un auténtico enigma debido a la ignorancia y olvido que sufrió.

El imaginero tuvo el raro privilegio de no llegar a merecer, por parte de los escritores e intelectuales de su tiempo, de sus colaboradores y discípulos (que los tuvo) ni un elogio ni una repulsa. A modo de ejemplo podemos citar como no fue incluido en el libro de retratos de sevillanos ilustres de Francisco Pacheco²⁰ (suegro de Velázquez), algo que no se explica, siendo ambos vecinos del barrio de San Martín y aún más, miembros de la Cofradía de Jesús Nazareno de la Iglesia de San Antonio Abad, conocida como “El Silencio”. Tampoco parece que hablen de él, ni el Abad Sánchez Gordillo, Rodrigo Caro y Ortiz de Zúñiga, quienes recopilaron numerosas noticias sobre hechos y personajes de Sevilla²¹. A todo esto el profesor Palomero Paramo da una explicación en un artículo realizado para la revista de la Hermandad del Gran Poder, en el que apoya la teoría de que este largo silencio hay que buscarlas en las razones de estilo diferentes, a lo que se suman los celos profesionales que indiscutiblemente debieron de provocar las sorprendentes tallas de Mesa entre los agremiados de las disciplinas artísticas hispalenses²².

¹⁹ Opinión vertida en distintos ámbitos, como por ejemplo en RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *Dos horas en los Reales Alcázares hablando de la Colegiata*, Osuna. Villa Ducal, Osuna, 1970, s/p.

²⁰ PACHECO, Francisco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Ed. Sevilla, 1870.

²¹ PAREJA LÓPEZ, Enrique. F. “Juan de Mesa entre el olvido y la gloria”, en *Juan de Mesa*, 2006, pág. 46.

²² PALOMERO PÁRAMO, Jesús. “Un monumento público a Juan de Mesa en la plaza de San Lorenzo”, en *Hoja Informativa de la Pontificia y Real Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso*, nº 46, septiembre de 2002, s/f.

Gracias a una serie de investigadores hispalenses y cordobeses tales como José Bermejo y Carballo, José Gestoso y Pérez, Antonio Muro Orejón, José Hernández Díaz, Enrique Romero de Torres y José de la Torre²³, se comienzan a conocer algunos aspectos de su vida, estos fueron reunidos en la pequeña monografía realizada por José Hernández Díaz, en la que resalta “*de inexplicable el olvido de este insigne artista...*”²⁴. En ella decía que había nacido en Córdoba y bautizado en la Parroquia de San Pedro, el 26 de Junio de 1583²⁵. Parece ser que sus padres, Juan de Mesa y Catalina de Velasco, murieron jóvenes y que su abuelo lo puso como aprendiz en el taller de Francisco de Uceda. Lo único que sabemos con certeza, es que se formó en el taller de Montañés tal y como lo acreditan sus obras, pero es raro pensar que se iniciara en este oficio con aproximadamente unos veintitrés años, sin ninguna formación anterior²⁶.

Del contrato de aprendizaje con Montañés, se extrae que Juan de Mesa aprendería “dibujo, modelado, talla, composición y cuanto se consideraba imprescindible para el conocimiento del oficio de ensamblador y escultor, según las reglas del arte” durante cuatro años y medio, en los cuales además de aprendizaje, también realizó colaboraciones con el maestro. Una vez finalizado el aprendizaje en 1610, permaneció como oficial en el taller hasta 1615, fecha en la que firma su primera escritura pública conocida²⁷, aunque parece ser que continuo hasta 1618.

El once de Noviembre de 1613 contrae matrimonio con María de las Flores en la Parroquia de Omnium Sanctorum; pasó a vivir y montar taller en la collación de San Martín, donde vive hasta poco antes de su muerte, que se traslada a la collación de San Miguel, aunque no está muy claro si llegó a trasladarse. Su etapa artística fue muy productiva y dividida por Hernández Díaz en su obra, en tres grandes periodos. Trienio Inicial (1615-1618), Lustró Magistral (1618-1623) siendo en este cuando aporta a la historia del Arte su mayor producción artística, ya que realizó siete crucificados, dos nazarenos, un resucitado, un Niño Jesús, seis figuras marianas, quince esculturas de Santos, más retablos, sagrarios, etc., ...solo enumerando lo que documentalmente se conoce y Paréntesis Expectante (1624-1626) en el que posiblemente y debido a la gran actividad de los años anteriores la salud del escultor se resintiera reduciéndose a su vez su producción artística, produciéndose dos años de inactividad total, desconociendo la explicación, pues contaba ya con cuarenta y un años, edad media de vida de su tiempo. En el libro dirigido por Enrique Pareja López se añade un periodo más, el Bienio Final (1626-1627)²⁸, en el

²³ PAREJA LÓPEZ, Enrique. F. Op. cit., pág. 48.

²⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Juan de Mesa. Escultor de imaginaria (1583-1627)*, Sevilla, 1983, pág. 21.

²⁵ Córdoba. Parroquia de San Pedro. Lib. 1º de bautismos (1578-1593). Fol. 74.

²⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. Op. cit., pág. 22-23.

²⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. Op. cit., p. 24; HERNÁNDEZ DÍAZ, José. “Juan de Mesa, Escultor”, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Tomo II, pág. 129, Nota 2, párrafo 5; MURO OREJÓN, Antonio. “Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVIII”, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. IV, págs. 74-75.

²⁸ PAREJA LÓPEZ, Enrique F. Op. cit., pág. 80.

que parece ser que reanuda su producción desconociendo si fue por agotamiento o por enfermedad, la causa por lo que se disminuyó su quehacer ya que no vuelve a tener el ritmo de antes.

Sobre su fallecimiento, se han establecido diferentes teorías apoyadas por el doctor Domínguez-Rodiño, Muro Orejón y Hernández Díaz, de que fue un enfermo de tuberculosis; esta enfermedad que se desarrolló en la Europa del siglo XVII, siendo muy típico de estos enfermos que en etapas de complicaciones por fiebres o hemoptisis se afanaran en trabajar como si nada le sucediese; la única explicación de que sufriera esta enfermedad es el cambio de domicilio a un lugar lejos de la humedad como era el barrio del Duque ya que la zona de San Martín era una de las más insalubres de Sevilla a pesar del saneamiento realizado en aquella por el Conde de Barajas y muy perjudicial para un hombre enfermo del sistema respiratorio²⁹. Finalmente murió el veintisiete de noviembre de 1627 en su casa y enterrado en la Iglesia de San Martín, siendo considerado siglos más tarde como uno de los grandes imagineros de todos los tiempos.

Esta ignorancia sufrida de sus coetáneos por Juan de Mesa pudiera haberlo clasificado como un escultor de segunda clase, circunstancia que hace suponer que el canónigo d. Diego de Ontiveros –presumimos que con escasos medios económicos acudiera a él- y no a otros de más renombre como su propio maestro Martínez Montañés para realizarle el encargo de un crucificado que presidiera su oratorio en la Iglesia Colegial de la villa Ducal.

La obra fue encargada el diez de septiembre de 1623³⁰; el documento original consta en el Archivo de Protocolos Notariales de la capital hispalense y fue transcrito por el cura propio de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción (antigua colegiata) d. Desiderio Salas García, también director espiritual de la Cofradía que tiene por titular al crucificado, Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia, Nuestra Señora de la Piedad y San Juan Evangelista que lo tiene como titular y que reza así:

"Obligación de faser un Cristo. Sepan quantos estos esta carta vieses, como yo Juan de Mesa, maestro escultor besino desta ciudad de Sevilla en la collación de San Martín otorgo e conosco que estoy convenido y consertado en él Ledo. Diego de Ontiveros, canónigo de la Iglesia Colegial de la Villa de Osuna, questá presente, en tal manera, que e de ser obligado y me obligo de faser, e que fasére de escultura encarnado un Cristo crusificado con su crus, que la crus a de ser de aciprés, y la figura del Cristo de sedro. El qual faré y acabaré en toda perfesión, conforme el dicho arte descultura, a contento y sastifasion del dicho canónigo, ya vista de maestros del dicho arte. El cual

²⁹ DOMÍNGUEZ-RODIÑO D-ADAME, Eloy. "Aspecto humano de Juan de Mesa", en *Boletín de Bellas Artes*, 2º época, nº XV, 1987, pág. 82.

³⁰ Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A. H. P. S). Sección Protocolos Notariales. Legajo 423. Oficio 1, Luis Álvarez. Libro 6º de 1623, f. 69.

daré acabado y encarnado de oy dia de la fecha desta carta en seis meses primeros siguientes. El qual le e de dar y entregar en las casas de mi morada donde lo a de recibir por su cuenta y riesgo.

Por razón de lo cual a de ser obligado de me pagar cien ducados en reales por cuenta de las cuales recibo de presente docientos reales, de los cuales me doy por pagado mi voluntad, y renuncio a faser repetesiones de la y numerata pecunia, prueba de la paga como en ella se contiene; y los novecientos rreales rrestantes a de ser obligado de me los pagar a el dicho plaso de seis meses y antes si antes ubiere acabado de faser la dicha figura; y me obligo por ellos, que le tengo de poder executar, e me obligo de dar acabado en toda perfeccion la dicha figura de Cristo de seis quartas de alto, a bista de personas que lo entiendad ya contento y satisfacción del dicho canónigo; y si pasado el dicho plaso, no le diera acabado, o dandole no fuere a contento del susodicho, consiento y tengo por bien, que se pueda consertar con otro maestro del dicho arte, que lo faga y acabe, aunque sea por mayores presios, e pa lo que menos costase de los dichos cien ducados; y por los dichos doscientos rreales que recibo de contado adelantados me a de poder executar con este escripto y su juramento, y de quien su causa obieren, en que lo dexo e doy en la prueba y averiguacion de toda besino tra al que le quenrelos; ya el dicho plaso a dé poder usar deste remedio; y vi a executar y apremiarme por todo rigor debido y presiona que cumpla con executar lo contenido en esta escriptura; de lo uno, o de lo otro o de ambos remedios juntos a la par sin que nada de pase perjuicio. E yo el dicho canónigo Diego de Ontiveros que soy presente, otorgo que aseto e tal sea puesto como en ella se contiene. E yo me obligo a la paga de los dichos novecientos rreales y de guardar e cumplir todo lo demas, que por esta escriptura es, y queda a mi cargo sin faltar a asientos y cumplirlos, e pagar. Ambas partes damos poder reunidos a los participes, que esta causa puedan y deban conoser, pa que por todo remedio e rigor debido e via executar conpelan y apremien a el cumplimiento e pago de lo que dicho es; y rrenunciamos todas las leyes fueros e derechos de nuestro saber y la general. E que mos obligamos nuestras personas y los abidos y por aber.

Fecha la carta en esta ciudad a dies dias del mes de setiembre de mil y seiscientos e veinte e tres años, y los presentes conformes de sus derechos en este rescripto. E yo presente Luis Fernandez sequetario, e el dicho Juan de Mesa y el dicho Ledo Diego de Ontiveros. Puestos por ser de su conocimiento Juan de Fernandez desta villa, entendido, a Pedro de Ojeda besino desta ciudad marina, e puestos por ser besino de la dicha villa de Osuna, questaban presentes y ansi se nombraron por Francisco Dies Fidalgo e Francisco de Mata, y xuntos me obligan”

Firmado y rubricado; Luis Alvarez. Juan de Mesa. El Ledo Diego de Ontiveros. Juan Fernandez. Pedro de Ojeda. Francisco Dies Fidalgo. Francisco de Mata y Luis Fernandez³¹.

De este contrato se desprenden las características que debía poseer dicho crucificado, limitadas en cuanto a sus medidas debido a las pequeñas dimensiones de la capilla. La imagen del crucificado encargado por d. Diego de Ontiveros para su oratorio privado suponía la séptima representación de la iconografía cristífera que realizara Juan de Mesa. Se trata de una escultura realizada en madera de cedro, de seis cuartas de altura (1,35m) – dimensiones que han sido calificadas de “académicas”- y una cruz de ciprés (en la que actualmente aun se encuentra ubicada la imagen). El precio se concertó en cien ducados (1.100 reales), de los que recibe como adelanto doscientos reales; la entrega de la talla se realizaría seis meses después de la firma del contrato en la casa del maestro.

El Crucificado ursiones, posee las características propias que el imaginero cordobés empleaba en la ejecución de las obras en las que representaba al Hijo de Dios clavado en la cruz; en el rostro los signos de dolor son fácilmente perceptibles nos referimos a la boca entreabierta de comisuras curvadas hacia abajo, dejando ver los dientes, es decir, de un realismo que evidencia el dolor pero sin rasgos tremendistas. Observando la obra cristífera de Mesa se puede ver como a medida que avanza en su trayectoria artística los rostros van pasando de un acusado patetismo inicial a una expresión de mayor serenidad, en este sentido el Crucificado de la Misericordia acentúa el carácter patético y doliente más cercano por ejemplo al Cristo del Amor – aunque no tenga el claro matiz del entrecejo fruncido y las cejas enarcadas que posee este-, que al rostro del crucificado de la Buena Muerte de la hermandad universitaria hispalense, con una expresión de paz propia del título que recibe; por lo que podríamos considerar que en el caso del crucificado de la Colegiata de Osuna Juan de Mesa vuelve a manifestar en él los signos de sus primeros crucificados.

Por otro lado, nos centraremos en el sudario que en el caso del Cristo de la Misericordia mantiene la inspiración montañesina, con bellas variantes en el plegado más cercano de nuevo al realizado del Cristo del Amor y al de la Almudena y a su vez a los que realizaba su maestro Martínez Montañés, como el tallado en el Cristo de la Clemencia de la Catedral de Sevilla, que a los que comenzó a desarrollar a partir de la realización del Cristo de la Conversión del Buen Ladrón de la capital hispalense donde Mesa introduce un elemento nuevo en el sudario, una

³¹ Archivo de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia, Nuestra Señora de la Piedad y San Juan Evangelista.

cuerda, que sujeta el paño y a veces se aprieta directamente sobre la carne, introduciendo así un rasgo de sufrimiento más.

El Cristo de la Misericordia, al observarse provoca una fuerte impresión al contemplando ese cuerpo vencido, que avanza el tórax en el que se hunde la cabeza de poblada barba y ceñida corona –en este caso no se conserva, pero se piensa que poseyese una tallada- nariz aguileña, hundidas mejillas... que conforman una acentuada expresión de dolor³².

Aunque en un principio, como ha quedado documentado, el crucificado no fue encargado para ninguna cofradía, sino para un oratorio privado, su destino con el transcurso del tiempo, sería el de figurar como titular de una,

Dando lugar con ello a que se hicieran realidad, las palabras de Muro Orejón que recoge Hernández Díaz en su libro *“Reunía, pues Juan de Mesa las dos características requeridas por las Cofradías sevillanas: una ejecución depurada, brillante, magníficamente emotiva, eminentemente asequible al pueblo y pocas exigencias monetarias. Estas son las razones del gran número de imágenes que ejecuta para las Hermandades de nuestra ciudad”*³³. Circunstancia esta última que, de la poca exigencia monetaria, a la que ya habíamos aludido anteriormente, como la causa por la que el Canónigo d. Diego de Ontiveros acudiera a Juan de Mesa.

En 1985, a causa del deterioro de su devoción a los largo de los cerca de cuatrocientos años de vida de la imagen, se hizo necesaria una restauración, que a la postre resultó ser menos laboriosa de lo que en un principio se suponía. Fue llevada a cabo por el profesor D. Francisco Arquillo Torres, catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Del informe presentado previo a la restauración por el profesor Arquillo, se puede extraer lo siguiente:

En primer lugar, el buen estado de conservación de la imagen, en cuanto a su encarnadura y policromía. No presenta ataque de xilófagos, aunque los ensamblajes estén afectados por los cambios climáticos que la pieza ha sufrido. En su policromía hay zonas concretas como el rostro y distintas partes del cuerpo en el que hay desprendimientos de la capa de preparación intermedia. Una de las principales consecuencias del carácter devocional al que la imagen ha estado sometida, es la manipulación que acarrea, puesto que causa daños indirectamente como el desgaste de dedos de los pies u otros puntos de la figura.

En relación, a su limpieza, esta es desigual, puesto que posee las zonas salientes muy limpias y las entrantes muy sucias, mucha de ella fijada con una película transparente –se piensa que clara de huevo- para refrescar la policromía.

³² LÓPEZ-FE Y FIGUEROA, Carlos M^a. “La emoción religiosa en la imaginería de Juan de Mesa”, en *Juan de Mesa*, Sevilla, 2006, págs. 118-122.

³³ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. Op. cit., pág. 27.

Debido a ello, se observa cómo ha sufrido numerosas reparaciones a lo largo del tiempo sin ninguna calidad artística, visible por ejemplo en la reconstrucción de los dedos de las manos, en repintes generalizados que suelen cubrir en la mayoría de los casos las zonas de policromía desprendidas.

Atendiendo a todo esto, la restauración se centró en el estudio de la suciedad, de los repintes añadidos y del ensamblaje. Reposición de zonas perdidas en relación a la encarnadura, así como la entonación con el resto de la misma. También se revisó el sistema de fijación tanto del ensamblaje como del sostenimiento de la cruz y la protección superficial para atenuar los efectos del entorno ambiental³⁴.

Desde su llegada a la villa ducal, la imagen goza de gran devoción, aunque se desconoce si como consecuencia de la existencia de una cofradía, hermandad, etc. La realidad es que el Cristo de la Misericordia ya en el 1734 fue sacado en procesión junto con una Virgen con advocación de Pastora, debido a la sequía que la villa estaba sufriendo tal y como recoge el Acta Capitular del doce de marzo del citado año, con el título *“Sobre procesión de rogativa por los temporales”* y que reza así *“ Por cuanto la gran esterilidad de los campos y necesidad que padecen los ganados por la grande y continuada sequedad que se está padeciendo se ha hecho en el día cinco del corriente una fiesta y procesión de rogativa al Santísimo Cristo de la Misericordia y María Santísima con el titulo de Pastora que se veneran en la Colegiata de esta villa con asistencia de los dos cabildos de ella y cuyos costos que consten por relación jurada del mayordomo de esta villa se libren del producto de sus Propios”*³⁵.

La imagen de la Cofradía: historia, restauración y devoción

Como hemos dicho anteriormente, nada se sabe de la existencia de una hermandad o cofradía en torno a la imagen desde que llegara a Osuna, ni de su uso salvo las noticias que se conocen sobre sus salidas en procesión para rogativas, circunstancia que cambia en los primeros años del siglo XX, concretamente en 1928, cuando un grupo de cofrades ursanenses motivados sobre todo por su devoción a la misma comenzaron la tarea de organizar una cofradía bajo la advocación actual *“Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia, Nuestra Señora de la Piedad y San Juan Evangelista”* fijando su sede canónica en el templo colegial.

No obstante, al final de la década de los cuarenta y como citamos anteriormente debido a problemas en la estructura, el templo colegial fue cerrado al culto, siendo trasladada la imagen a la Iglesia de San Agustín (antiguo convento de los agustinos) en la que solo estuvo tres años;

³⁴ Archivo de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia. Informe de Restauración del profesor Francisco Arquillo Torres. Sevilla. Enero, 1983. s/p.

³⁵ Archivo Municipal de Osuna (A. M. O.), Actas Capitulares 1734. Sig. Leg. nº 47. 12-III-1734, f.16vto.

posteriormente pasó a la Capilla de la Antigua Universidad (por aquel entonces instituto de enseñanza media) donde estuvo hasta final de los años cincuenta en la que la imagen es trasladada a la Iglesia de Santo Domingo (antiguo convento de los dominicos), desde entonces sede de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, donde quedó ubicada en un altar especialmente diseñado para un crucificado en la crucero del lado de la Epístola, donde permaneció hasta 1976, concretamente hasta la víspera de la festividad de la Ascensión de Nuestro Señor, día de la reapertura al culto, una vez finalizada las obras de restauración del templo colegial y colocada definitivamente en su capilla.

A finales de la década de los cuarenta, la hermandad se encontraba en un periodo de decadencia. En el Cabildo de elecciones de diecinueve de diciembre de 1948, fue elegido Hermano Mayor Francisco Olid Maysounave, a la sazón director del instituto de enseñanza media. La Junta de Gobierno que presidía comenzó a trabajar con una gran ilusión, llevando a cabo una gran transformación en la Cofradía. Se transformó en hermandad de silencio muy a semejanza, en cuanto al orden de su desfile procesional y estética del mismo a la Cofradía de los Estudiantes (Cristo de la Buena Muerte de Juan de Mesa) de la capital hispalense; vinculándose desde entonces en la villa ducal la cofradía al mundo estudiantil y conocida desde aquella época como de “El Silencio” o de “Los Estudiantes”³⁶.

³⁶ Archivo de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia, Nuestra Señora de la Piedad y San Juan Evangelista.

Ilustraciones

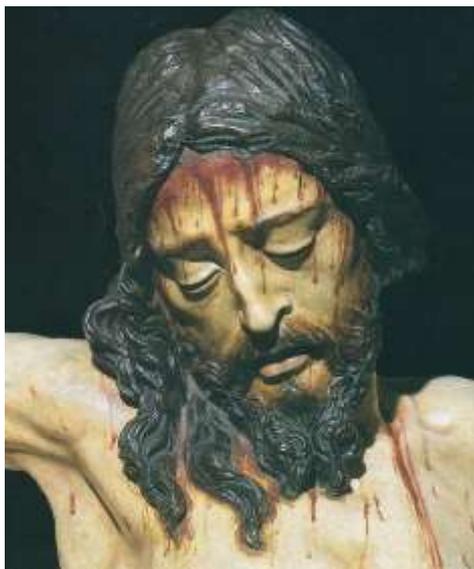


Fig. 1. *Cristo de la Misericordia*. Colegiata de Osuna (Sevilla). 1623. Archivo de la Cofradía.



Fig. 2. *Vista de Osuna*. Osuna (Sevilla).
Fotografía del autor.



Fig. 3. *Capilla del Cristo de la Misericordia*. Colegiata de Osuna. (Sevilla). Siglos XVI-XVII. Fotografía del autor.



Fig. 4. *Cristo de la Misericordia antes de su restauración*. Colegiata de Osuna (Sevilla). 1623. Archivo de la Cofradía.



Fig. 5. *Cristo de la Misericordia*.
Colegiata de Osuna (Sevilla).
1623. Archivo de la Cofradía.