

NOTICIAS SOBRE DIEGO DE MENDOZA, ENTALLADOR Y CARPINTERO EN OSUNA (1576-1617)

POR FRANCISCO LEDESMA GÁMEZ

Diego de Mendoza fue un entallador, ensamblador y carpintero que desarrolló su labor en Osuna y localidades limítrofes durante el último cuarto del siglo XVI y el primero del XVII. Su figura puede servir de ejemplo de la versatilidad que caracterizó a este tipo de artífices, que vinieron a satisfacer las demandas artísticas locales.

Diego de Mendoza was a sculptor, joiner and carpenter who performed his job in Osuna and neighbouring towns in the last quarter of the 16th century and the first quarter of the 17th century. He can be taken as an example of the versatility which characterized this type of craftsmen who satisfied the local artistic demands.

Cuando el visitante de la Colegiata de Santa María de la Asunción de Osuna mira hacia la cabecera del templo, puede observar en el testero de la Capilla del Sagrario y presidiendo la nave del Evangelio, un retablo compuesto de tres elementos sin relación alguna entre ellos, reunidos por el azar o el devenir de modas y gustos artísticos. La Capilla del Sagrario, como la de la Concepción, situada en el flanco contrario, conserva su primitiva bóveda de nervaduras, vestigio del proyecto tardogótico con el que se planeó el edificio a comienzos del siglo XVI y que, con posterioridad, fue radicalmente transformado en clave renacentista a partir del cuerpo de la iglesia.

De los tres elementos distintos que conforman el mencionado retablo –en realidad son tres retablos diversa época–, hasta ahora sólo estaba documentado el conjunto central. El 2 de octubre de 1531, el pintor sevillano Juan de Zamora se concerta con Gonzalo de Carvajal, vicario de la ciudad y luego primer Abad de la Colegiata, para dorar y pintar un sagrario y cinco tablas para un retablo, consistente en una

historia central y cuatro pinturas para las calles laterales. En junio del año siguiente, 1532, se modifica el acuerdo inicial, cambiando el programa iconográfico previsto, que representaba a los cuatro Padres de la Iglesia en los laterales, por otro cristífero, todo ello inscrito en una arquitectura claramente tardogoticista¹.

A la izquierda de este conjunto se localiza un retablo que, según se puede leer en la inscripción del banco, encargó Francisco de Oviedo y se fecha en 1584. Se trata del retablo de la Virgen de la Victoria, cuya imagen titular, dentro de una hornacina decorada con estrellas sobre fondo azul, preside la calle central. A ambos lados figuran dos tablas representando a San Francisco de Asís y San Sebastián. En el segundo cuerpo son tres las tablas: San Antonio, San Pedro y San Pablo y Santa Catalina. La obra se remata con Dios Padre en el frontispicio. Las pinturas se organizan a través de una sencilla arquitectura con cuatro pilastras estriadas jónicas que delimitan tres calles y soportan un friso con decoración geométrica. En la calle central, sobre ese esquemático friso, se sitúa el frontispicio, que se culmina con un remate semicircular a modo de venera². Las tablas habían sido atribuidas a Juan Bautista de Amiens por Serrera, lo que puede hoy corroborarse³. En la imagen de San Sebastián, junto a la pierna derecha, se pueden apreciar, no sin dificultad, ya que el conjunto está necesitado de una limpieza, los caracteres IUAN FLAMENCO PINSEBAT.

Sin embargo, el retablo de la Virgen de la Victoria no fue proyectado tal como hoy se aprecia, habiendo intervenido en él varios artistas. La primera noticia que se ha podido localizar sobre la obra proviene de una obligación otorgada en noviembre de 1582, entre Francisco de Oviedo⁴ y el artífice de origen portugués Manuel del Pino, “pintor en la calle Antequera”⁵, por la que éste último se

1. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: “Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla” *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, V. Sevilla, 1933, pp. 102 y ss.

2. Curiosamente, la arquitectura se repite en el otro retablo que flanquea al de Juan de Zamora por la derecha, introduciendo sólo una variante, ya que la hornacina se sustituye por una tabla. Aunque las pinturas se pueden fechar a comienzos del siglo XVII, unos veinte años después de la instalación del que acoge a la Virgen de la Victoria, por la enorme similitud de la traza, es posible que responda a un encargo de la familia Oviedo.

3. SERRERA CONTRERAS, J.M.: “La obra pictórica de Juan Bautista de Amiens, “maestro de hacer invenciones” del Corpus Christi sevillano del siglo XVI”. *Homenaje al profesor Dr. Hernández Díaz*, Tomo I. Cádiz, 1982, pp. 258.

4. Archivo de Protocolos y Actas Notariales de Osuna (en adelante A.P.N.O.), sig. 46. Escribano Francisco Sánchez, 8-XI-1582, fols. 425 vto. y ss.

5. No he localizado ninguna noticia, aparte de este contrato, donde aparezca Manuel del Pino en los archivos ursoanenses, a pesar de que se dice vecino de Osuna y afirma vivir en la calle Antequera. Es posible que sólo se radicara en Osuna mientras se ocupó de este encargo, lo que podría explicar la ausencia de documentación. A fines de siglo se había establecido en la localidad cordobesa de Montilla, donde va a fallecer en 1598. En su testamento afirma ser hijo del pintor portugués Domingo del Pino y de Francisca Magallanes, vecinos de Braga; deja por herederos de sus bienes al entallador portugués Rodigo de Mexía y a la esposa de éste. En 1597, Manuel del Pino, junto con Francisco Delgado, como veedores del oficio de pintor nombrados por el concejo montillano, examinan a Pedro

compromete a hacer “una imagen de Nuestra Señora con un Niño Jesús en los brazos...”. Francisco de Oviedo es miembro de una de las familias influyentes en la Osuna del siglo XVI. En la inscripción que figura en el banco se significa que es hijo de Jerónimo de Oviedo y que ostenta en 1584 el cargo de alcalde. Su padre desempeñaba a mitad de siglo el oficio de mayordomo del pan del conde de Ureña. Su abuelo, Juan de Oviedo, es el primero de esta saga que se asienta en Osuna como contador en la casa señorial. Proviene del estado castellano de Peñafiel, como su hermanastro Francisco. La prestación de servicios a los Téllez Girón parece un elemento común en los orígenes de gran parte de estas familias de poderosos locales. A la Casa de Osuna, por su parte, le interesaba colocar a sus criados en los distintos centros de poder local, introduciendo así una numerosa clientela en las filas de regidores. Francisco de Oviedo, quien había servido con anterioridad a la Casa como militar, era mayordomo del duque en 1583, un año antes de su paso por el cabildo municipal. El desempeño de tales actividades reportaron a esta familia un elevado nivel de fortuna y posibilitaron su ascenso social. A pesar de tener un origen como caballeros de cuantía, en su ejecutoria aparecen como hidalgos de solar conocido. Estos elementos pueden ayudar a explicar el móvil que impulsa a Francisco de Oviedo a patrocinar la realización del aludido retablo. En el fondo, bien pudiera tratarse de un acto meramente externo, justificador de su estatus social, que vendría a dar lustre a un linaje hábilmente fabricado⁶.

En las condiciones del acuerdo se describe un tabernáculo muy sencillo, compuesto de un banco, una hornacina para albergar la figura que se cerraría con dos puertas “que ha de llevar la caja” y un frontispicio. La decoración sigue esa tónica de sencillez. En las puertas se dispondrían dos santos pintados “al olio”, según la indicación que diera el contratante y en el frontispicio “ha de haber pintado al olio un Dios Padre echando la bendición e con el mundo en la mano y los campos del archete (enjutas) que viene encima de la caja pintados dos serafines que acompañen”. La mayoría de los retablistas sevillanos de los siglos XVI y XVII utilizaron este tipo arquitectónico que definió, inspirándose en los trabajos de Roque Balduque, Jerónimo Hernández en 1575, en el tabernáculo de Nuestra Señora del Salvador de Carmona. Sin embargo, la composición que describen las condiciones, a pesar de lo avanzado de la fecha de contratación, parece más retardataria, recordando los modelos realizados por Becerril o el propio Balduque veinte años

Delgado como pintor de sarguería. En el mismo año, con el citado Francisco Delgado y Juan de Mesa, se obliga a realizar un *Ecce Homo* para la cofradía de la Vera Cruz de Montilla. Para el suelo de la capilla de la Soledad, asimismo en 1597, también con Juan de Mesa, contrata la factura de ciento cincuenta florones de madera. Las referencias en GARRAMIOLA, E.: *Guía histórico-artística y cultural de Montilla*. Salamanca, 1982, pp. 76-77. El autor me ha ampliado amablemente la información que recoge en su trabajo “Documentos montillanos para la historia del post-renacimiento cordobés (1553-1602)”, en *Notas para la Historia de Córdoba y su provincia*. Córdoba, 1986, pp 50 y ss.

6. SORIA MESA, E.: “Colaboración y recompensa. La formación de las grandes familias de Osuna. Siglos XVI-XIX”. *Osuna entre los tiempos medievales y modernos. Siglos XIII al XVIII*. Sevilla, 1995, pp. 243 y ss.

atrás. Unas trazas similares se dan en el tabernáculo de la Santísima Cruz de la catedral colombiana de Tunja, obra atribuida al escultor flamenco, fechada en torno a 1560. Presenta una hornacina cubierta con una venera enmarcando la cruz, cerrándose el conjunto con dos puertas, sirviendo de remate un frontón triangular. El parecido entre ambos diseños es notorio ⁷.

Por el contrato, Manuel del Pino estaba obligado también a dorar y pintar la arquitectura de este tabernáculo “de oro bruñido”. La hornacina dispuesta para cobijar la imagen titular se había de pintar en azul sobre el fondo de oro, abriendo a “punta de garfio” las estrellas que la decoran. La hornacina no se previó como el espacio rectangular que hoy vemos, sino rematada con la venera citada, lo que le daría un perfil semicircular por la parte superior, dejando unas enjutas sobre las que representar dos serafines. La imagen de la Virgen, de seis palmos y medio –aproximadamente 1,3 mts.–, habría de llevar dibujos “a modo de brutesco” encima del manto, cuyo envés iría en azul, y la ropa debajo del manto en rosa oscurecido con carmín, tal como hoy está a pesar del deterioro de la pintura. La concordancia que existe entre las condiciones pactadas y la figura de la Virgen de la Victoria me lleva a pensar que, de este primer contrato, Manuel del Pino sólo llegó a realizar lo que se refiere a la imagen titular. El resto de la obra sufrió una profunda revisión.

Francisco de Oviedo habría contratado la confección del retablo con el entallador Diego de Mendoza, en una fecha desconocida, quizás con posterioridad al concierto con el pintor Manuel del Pino. El documento se firmó ante Hernando de Medina, de cuya escribanía no se conserva en el Archivo de Protocolos ningún documento. La referencia de este contrato aparece en 1584, en una escritura en la que Diego de Mendoza, tras reconocer que tiene pactado con Francisco de Oviedo hacer un retablo, del que tienen ajustado el precio y aceptadas “...ciertas condiciones...”, afirma que, según una de sus cláusulas, él se había comprometido a abonar el coste de “la hechura de la talla de una imagen de Nuestra Señora que tomó a cargo hacer Manuel del Pino pintor vecino de esta villa...”. Supongo que la obra estaría en esa fecha acabada, porque el contratante quiere finalizar el pago y pide seguridad para que Manuel del Pino no le pueda reclamar cantidad alguna “más de lo que tiene recibido”. Asimismo, se desprende de la escritura que no debió haber acuerdo en la tasación de la obra, pues existe un pleito pendiente ante el Corregidor de la villa. Diego de Mendoza, a quien fía el cerrajero Pedro González, se obliga a afrontar la sentencia que se dicte y, en consecuencia, a hacerse cargo de la demasía, si la hubiere ⁸.

La intervención de Diego de Mendoza modificaría los presupuestos estéticos que originariamente tenía la obra. Su entrada en escena supone una “actualización”

7. Respecto al retablo de Tunja, véase PALOMERO PARAMO, J.: *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983, pp. 98, 135, 154-155 y 259.

8. A.P.N.O., sig. 53. Escribano Francisco Sánchez, 23-VIII-1584, fols. 650 vto. y ss.

de la arquitectura y una ampliación del programa, multiplicando calles y cuerpos. La arquitectura del retablo es de una enorme sobriedad; sus distintos elementos se encuentran poco desarrollados, faltos de relieve, reducidos a poco más que un esquema lineal, sin guardar la proporción que requiere el espacio sobre el que se asienta. Quizás influyó en su concepción el gusto purista que por entonces se empezaba a poner de moda en Sevilla, en los medios oficialistas religiosos. Sea como fuere, parece el resultado de una lección mal aprendida. Con todo, su importancia, además de contener las tablas más antiguas conocidas de Juan Bautista de Amiens, radica en ser la primera obra de Diego de Mendoza que se puede identificar con ciertas garantías.

Este entallador, ensamblador, carpintero y escultor –con estos oficios aparece indistintamente en diversas escrituras–, es un genuino representante de los artífices que trabajan en esta época en los pueblos andaluces, donde atienden principalmente a una clientela local que asume su papel secundario⁹. Esos “mecenas” locales no siempre pueden afrontar los costes que supone la contratación de artistas afamados. Como en el caso de Francisco de Oviedo, la necesidad de evidenciar su categoría social los impulsa a imitar comportamientos nobiliarios. Casas solariegas, capillas, pinturas, etc, se van a realizar con su patrocinio. A veces esta actividad no resulta sólo mimética, sino que viene impuesta por la urgencia sentida por ocultar unos orígenes un tanto turbios. Es un sector que vendrá a ser atendido por una serie de artífices de segunda fila, que llegan a copar este mercado. Estos artesanos marcarán modas en lugares donde se van radicando. Tienen como característico una enorme movilidad y una gran dosis de competitividad¹⁰. En el caso de los entalladores y ensambladores, éstos trabajan a caballo entre la escultura y la carpintería. Más adelante se podrá ver como Diego de Mendoza contrata simultáneamente una escultura religiosa a la vez que está realizando el encargo de unas sillas, o el caso quizás mucho más curioso del “entallador” Bartolomé Rodríguez que aparece ocupado en 1574 en montaje de una representación teatral¹¹. En los pueblos, lejos del asfixiante control gremial de las ciudades, pueden asumir trabajos de la más variada índole. Pero, a pesar de sus limitaciones técnicas, de lo que no cabe duda es que influyeron en la estética de los edificios

9. López Ontiveros, aunque se refiere al siglo XVIII, participa de esta opinión. La fuente que estudia son las respuestas para la elaboración del Catastro de Ensenada en las localidades de Priego y Lucena. Opina que en las agrocidades se da una gran riqueza artesana que subvenía buena parte de las necesidades artísticas que pudiera tener la población. LÓPEZ ONTIVEROS, A.: “La Agrocidad andaluza: caracterización, estructura y problemática”. *Estudios Regionales*, nº 39, (1994), p. 65.

10. Incluso van tomando la vecindad de los lugares donde trabajan, buscando evitar la fiscalidad que se impone a los forasteros. De todas formas, esta serie de afirmaciones pueden parecer gratuitas. No existe ningún estudio en profundidad sobre el asunto, aunque los indicios apuntan en ese sentido. En la provincia de Córdoba, donde se ha tratado el tema local con mayor intensidad, la información tiende a corroborar esta apreciación.

11. A.P.N.O., sig. 19. Escribano García González Dávila, 19-III-1574, fol. 543.

y sus decoraciones, aportando un sabor algo tosco, “popular” y retardatario, que impregna los pueblos andaluces con ese ambiente local.¹²

Diego de Mendoza, quien se titula “maestro entallador”, aparece documentado por primera vez en Osuna en el mes de mayo de 1576, fecha en que solicitaba del cabildo que le concediese la vecindad. El concejo mandó recibirlo por vecino, condicionando el acto a que realizase la obligación formal de acatamiento de las condiciones que llevaba aparejada esa calidad y diese las fianzas necesarias, las cuales hizo efectivas en diciembre de ese año¹³. La escritura de obligación está sin cumplimentar, aunque se recoge la firma de Mendoza. Ni en la petición, ni en la obligación posterior, se hace referencia a su procedencia, edad, etc. Desde entonces no se registra documentación que lo vincule con Osuna hasta tres años después, en mayo de 1579. Se trata de una escritura donde este “entallador vecino de Osuna” da poder a Antonio de Sotomayor, “solicitador de negocios”, vecino de Sevilla, para que en su nombre pueda “recibir y cobrar a cualesquier personas y maravedís...” que le deben en la ciudad de Sevilla¹⁴. Estas noticias permiten suponer que llega a Osuna procedente de aquella ciudad. No se conoce nada de su origen, aprendizaje o trabajos anteriores a esa fecha. No obstante, en algunos textos posteriores, Mendoza dice ser vecino de Sevilla¹⁵. Con todo, a partir de este momento, su radicación en Osuna se puede probar documentalmentemente, aunque con periodos de ausencia total de noticias, quizás producto de prolongadas estancias fuera de la localidad. En 1580 recibe su primer encargo importante. Baltasar de los Reyes, Mayordomo de las Fábricas del Arzobispado, se concierta con Diego de Mendoza para la realización del monumento de la Fábrica de la Colegiata en 550 ducados¹⁶. El monumento, cuya misión era reservar la eucaristía en las festividades de la Semana Santa, tenía que medir 51 pies de alto –aproximadamente 14 metros–, algo más de 6,5 mts. de ancho y 5 de fondo. Debía ser de madera de “pino de sigura” y tablas de “pino de flandes”. Una escalera de 3 varas de ancho –unos 2 metros y medio– se alzaría hasta alcanzar las gradas del primer cuerpo por la parte trasera de la estructura, “para que puedan subir tres clérigos juntos para encerrar el santísimo sacramento...”. El plazo de entrega se fijó en seis

12. Sobre la situación gremial en la Sevilla del XVI y las diferencias entre los distintos oficios se puede consultar PALOMERO PARAMO, J.: *El retablo sevillano...* op. cit., pp 34 y ss.

13. Archivo Municipal de Osuna (A.M.O.), Actas capitulares 1575-1578. Sig. 8. 11-V-1576, fol. 60 vto. La carta de vecindad en 30-XII-1576, fol. 96.

14. A.P.N.O., sig. 34. Escribano Bernadino Carleval, 18-V-1579, fol. 477.

15. El 23 de octubre de 1584, aparece Diego de Mendoza, como ensamblador y vecino de Sevilla, firmando carta de pago por la hechura de un cirio pascual y una culebra para la parroquia de San Bartolomé de Carmona. VILLA NOGALES, F. de la y MIRA CABALLOS, E.: *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*. Sevilla, 1993, p. 109.

Con posterioridad, el 14 de marzo de 1591, Luis González de Aponte vende a Diego de Mendoza, entallador, vecino de Sevilla, cierta cantidad de madera que tiene en Sanlúcar. LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928, pp. 97-98.

16. A.P.N.O., sig. 38. Escribano Antonio García, 3-VI-1580, fols. 780 vto. y ss.

meses a partir de la firma de la obligación, que tuvo lugar el 3 de junio de 1580. Presenta como fiador al carpintero Francisco Bezerra, con quien va a mantener estrechas relaciones, como se podrá comprobar más adelante.

En aquellas fechas, Diego de Mendoza debió disponer de taller montado en Osuna y contaría con aprendices y ayudantes. De hecho, en una escritura testamentaria que no se llegó a otorgar, Miguel Pérez, carpintero, declara tener ciertos bienes "...en casa de Diego de Mendoza mi maestro vecino de esta villa..."¹⁷. Comienza a desplegar su actividad teniendo como centro esta localidad. Su relación con otros profesionales de su oficio y la compra de materiales para atender sus encargos, pueden servir para probarlo. En agosto apodera a Pedro Hernández, "vecino de la Puente" (hoy Puente Genil) para que pueda retirar cierta cantidad de madera de nogal que había comprado en aquella villa cordobesa a Salvador Vidal¹⁸. En 1582 será él mismo el que se desplace a la misma localidad de "la Puente de Don Gonzalo", esta vez con poder del carpintero Francisco Bezerra, para que "allí de cualesquier personas pueda comprar cualesquier cantidad de pinos de segura y otras cosas que bien visto le sea..."¹⁹.

En 1581 aún no ha resuelto todas las cuestiones y negocios de su probable etapa sevillana. Isabel de Barrasa, viuda de Santiago de la Peña, vecina de Sevilla, en la collación de San Ildefonso, da poder a Diego Gutiérrez y a Francisco Bezerra, carpintero, ambos vecinos de Osuna, para que cobren una deuda que mantiene con ella Diego de Mendoza por la compra de 200 arrobas de aceite²⁰. En junio, Mendoza, quien aparece ahora como "ensamblador", da poder general para pleitos a Francisco de Escamilla, "procurador de causas"²¹.

Entretanto, continúa su labor en el monumento de la Colegiata. A pesar del plazo que se imponía para su terminación, finales de 1580, en enero de 1582 aún estaba pendiente²². Subcontrata con Ginés Gómez y Diego de Silva, "ensambladores estantes en esta villa", el remate del monumento ante la renuncia de Francisco de Medrano, "ensamblador", con quien originariamente había concertado el trabajo en 130 ducados. La escritura se firma con el consentimiento del arcediano Villalobos, que interviene en representación de la Colegiata. Es llamativo que ambos aparezcan como "estantes" y no como vecinos, lo que indica que su paso por Osuna viene motivado por esta contratación. Ginés Gómez, a partir de esta obra, se radicará en la localidad.

En enero de 1583 el monumento ha sido entregado a la Fábrica, aunque existen diferencias entre el Mayordomo y Diego de Mendoza, quien, a pesar de

17. A.P.N.O., sig. 40. Escribano Bernardino Carleval, sin fecha porque no se llegó a otorgar, fol. 141 vto.

18. A.P.N.O., sig. 40. Escribano Bernardino Carleval, 19-VIII-1580, fol. 573 vto.

19. A.P.N.O., sig. 43. Escribano García González Dávila, 22-I-1582, fol. 19 vto.

20. A.P.N.O., sig. 42. Escribano Antonio García, 18-V-1581, s/f.

21. A.P.N.O., sig. 42. Escribano Antonio García, 8-VI-1581, fol. 504.

22. A.P.N.O., sig. 41. Escribano Bernardino Carleval, 5-XI-1582, s/f.

recibir los 550 ducados acordados, “dice e pretende no estar enteramente pagado de la dicha suma de maravedís...”²³. Por su parte, la Fábrica²⁴ le reclama que abone lo que le debe del arrendamiento de la casa donde vive, junto con su esposa, Beatriz de Medina, en la calle Sevilla, esquina a la calle Juan Prieto, hoy Santísimo²⁵. Con todo, el monumento se encuentra a comienzos de 1585 en la Colegiata en espera de la última operación que necesita para completar su factura. En febrero de ese año, “Juan de Sabzedo” otorga escritura de obligación con el Mayordomo de la Fábrica, Francisco Jiménez Lobillo, por la que se compromete a “pintar e dorar el monumento de la iglesia Colegial de esta villa...”²⁶. El plazo de tiempo que dispone para esta labor no era amplio. En el documento, Juan de Saucedo reconoce que lo “tengo de hacer de aquí al principio de la Semana Santa primera que viene en este presente año... de suerte que pueda servir la dicha Semana Santa...”. En caso de incumplimiento correría de su cuenta “el hacer e volver a hacer los andamios para poder proseguir la dicha pintura si no se acabare para el dicho tiempo...”, lo que indica que el monumento estaba levantado y dispuesto para recibir el dorado y decoración pictórica. El monumento se instalaba durante la Semana Santa en la zona del entrecoro, en la nave central de la iglesia, frente al altar mayor²⁷.

Estos años iniciales de la década de los 80 presentan una enorme actividad por parte de Diego de Mendoza, aunque su tarea no responda a grandes encargos. Paralelamente a su trabajo en el monumento de la Colegiata y al retablo para Francisco de Oviedo, es requerido para labores menores. El capitán Martín de Angulo anticipa a Diego de Mendoza 60 ducados “a cuenta de ocho cofres y ocho çillas que el suso dicho había de hacer...”, según una obligación que no he podido localizar²⁸. En la misma escritura se da carta de finiquito por otros trabajos anteriores, sin especificarlos. No es ésta la única ocasión que Mendoza ejerce como carpintero. En 1583, y esta vez, aunque se dice “entallador”, se compromete con Francisco Hernández a entregarle “seis sillones de nogal ...dos cofres de pino ...un bufete de nogal... una caja de brasero ...un velador de nogal con su taquilla

23. A.P.N.O., sig. 47. Escribano Antonio García, 31-I-1583, fol. 55.

24. A.P.N.O., sig. 47. Escribano Antonio García, 6-VI-1583, fol. 307 vto.

25. A.P.N.O., sig. 54. Escribano Diego Bravo, 18-V-1585, fol. 706 vto. Esta es la única escritura donde se recoge el nombre de su esposa. Se trata de una escritura de reserva a favor de Juan González Moreno, quien fió a Mendoza en una compra de trigo hecha en Sevilla al milanés Dei Febo Roqui.

También A.P.N.O., sig. 64. Escribano Diego Gutiérrez, 9-IV-1587, fol. 387, donde se recoge la escritura de arrendamiento “de las casas que solían ser de Diego de Mendoza carpintero...”.

26. A.P.N.O., sig. 55. Escribano Antonio García, 27-II-1585, fol. 202 vto. Es el mismo Juan de Salcedo que aparece en diversas publicaciones como pintor y dorador. En la escritura se recoge su apellido como “Sabzedo”, aunque firma de forma legible como “Saubsedo”.

27. En marzo de 1724, ante la imposibilidad de finalizar las obras de montaje del retablo mayor antes de la Semana Santa “y ser preciso mudar el choro del sitio en que hoy está por razón del monumento...”, el cabildo decide colocar un altar provisional junto a las gradas del presbiterio. Archivo de la Colegiata de Osuna, Actas Capitulares, tomo VI. 20-III-1724, fol. 191.

28. A.P.N.O., sig. 43. Escribano García González Dávila, 7-VI-1581, fol. 374 vto.

y un aparedador...de borne...”, por lo que ha de cobrar casi 750 reales²⁹. También le contrata el pastelero Alonso Martín la hechura de “dos sillas grandes francesas y seis medias sillas de espaldas”, todo en 400 reales³⁰.

Estas obras se simultanean con otro tipo de encargos. En agosto de 1582, teniendo pendientes de concluir el retablo para Francisco de Oviedo y el monumento de la Colegiata, Diego de Montoya, fraile agustino en el convento de esta orden en Osuna, contrata con Diego de Mendoza –“entallador” en esta ocasión–, “le dar fecho y acabado un santo que ha de ser San Nicolás Tolentino... el cual ha de tener cinco cuartas en alto... y ha de tener en la una mano un Cristo crucificado y en la otra un plato con una perdiz pintada al vivo...”³¹. La obra se valora, incluidos dorado y pintura, en 36 ducados. Existe en el ex-convento de San Agustín un San Nicolás Tolentino que responde a estas características. Se acerca al metro de altura y sigue la iconografía de este santo agustino. Por su factura puede fecharse a fines del XVI, si bien un repinte quizás en el XVIII y el añadido posterior de las manos con los atributos aludidos, han conducido a que esta figura se fechase indistintamente como obra del XVII y XVIII y que incluso se haya considerado una representación de San Antonio de Padua³².

La escultura se debió realizar, a pesar de las reticencias que se evidencian en la escritura por parte del fraile agustino, quien introduce una cláusula de devolución en caso de no quedar satisfecho con la factura del santo. De hecho, en enero de 1605, ante la falta de lluvias que está padeciendo la ciudad, el concejo acuerda sacar en procesión la imagen de San Nicolás Tolentino “desde su convento de Santo Agustín a la iglesia mayor” y allí “se haga un novenario”³³. Creo que se trata de la misma talla. Desconozco de donde parte esa señalada devoción que tiene la villa por el santo agustino, a no ser que estuviera motivada por el patronazgo que sobre

29. A.P.N.O., sig. 48. Escribano Gonzalo Ruiz Hurtado, 19-X-1583, fol. 601 vto. En las condiciones del acuerdo, que son bastante detallistas, se hacen continuas referencias a otros muebles que Mendoza ha hecho para la viuda de Cueto.

30. A.P.N.O., sig. 51. Escribano Diego Gutiérrez, 13-VIII-1584, fol. 609.

31. A.P.N.O., sig. 44. Escribano Diego Gutiérrez, 29-VIII-1582, fols. 720 vto. y ss. Fray Diego de Montoya es el mismo religioso que, procedente de Antequera, aparece tomando el grado de bachiller en Medicina, a la vez que cursa estudios de Cánones en la Universidad de Osuna, institución que la que estuvieron muy vinculados desde su origen los agustinos. Estos datos académicos se los debo a mi buen amigo Gonzalo Fernández Pro.

32. Del setecientos lo consideran MORALES, A.J., SANZ, M^aJ., SERRERA, J.M. y VALDIVIESO, E.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1991. p. 497. También en MORALES, A.J., OLIVER, A., PLEGUEZUELO, A., SANZ, M^aJ., SERRERA, J.M. Y VALDIVIESO, E.: *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, Tomo I, Madrid, 1982. p. 450, se fecha la imagen en el siglo XVIII. Una cartela en la propia capilla lo atribuye al XVII.

San Nicolás Tolentino, agustino italiano fallecido en 1310, se representa siempre imberbe y con el hábito negro de su Orden. Su atributo personal más constante es un plato con una perdiz u otra ave semejante; menos frecuente es que aparezca con un crucifijo –como en el caso que nos ocupa– o un cesto de panes. ROIG, J.F.: *Iconografía de los santos*. Barcelona, 1950.

33. A.M.O. Actas Capitulares, sig. 14, 28-I-1605, fol. 210.

su capilla tenía la propia duquesa de Osuna, Dña. Catalina Enríquez de Rivera. En una cesión de sepultura a Pedro de Hontiberos Altamirano se hace mención del patrocinio que mantiene la esposa del III duque sobre la capilla de San Nicolás, que se localiza “en el cuerpo de la iglesia a el lado de la Epístola...”³⁴. Hoy la imagen se encuentra en un pequeño altar, en la capilla de los pies del lado del Evangelio.

Este volumen de encargos lo forzaría a ampliar el taller y a acoger nuevos aprendices. En enero de 1582, Pedro Fernández, menor de edad, vecino de Estepa, como afirma en el contrato de servicio que firma posteriormente, solicita al concejo que le nombre tutor porque tiene concertado “con Diego de Mendoza le servir cuatro años y medio...” como aprendiz “de su oficio de ensamblador que usa en esta villa...”³⁵. No será éste el único discípulo que recibirá sus enseñanzas. En el mes de septiembre de 1600, Álvaro Sánchez, vecino de Osuna, también se pone a su servicio, por espacio de cinco años para aprender el oficio de ensamblador³⁶.

En cualquier caso, no parece que la vida de este artífice, como quizás la de la mayoría de ellos, fuese fácil. Las escrituras notariales abundan en noticias sobre carpinteros, entalladores, alarifes, pintores, etc. que realizan actividades económicas o comerciales fuera del ámbito de su profesión. Diego de Mendoza no fue una excepción. Vuelve a tener tratos con Isabel de Barrasa a quien compra cierta cantidad de trigo en esta ocasión “por una comendación que había fecho la dicha Isabel de Barrasa y Juan de Mendoza su yerno difunto”³⁷. En 1583, aparece vendiendo 50 arrobas de aceite a Diego de Palma³⁸. Al año siguiente traspasa a Dña. Ana de Cantalejos la casa de la calle Sevilla que tenía a renta por dos vidas, que era propiedad de la Fábrica de la Colegiata³⁹. Dos años más tarde se obliga a devolver 39 reales y medio que le había prestado un mesonero de Marchena⁴⁰. Esta diversificación de la actividad económica queda probada, asimismo, por la compra de seis novillos que realiza en 1598, actuando el “carpintero” Ginés Gómez como su fiador⁴¹. En 1600, aunque esta vez se puede pensar que está relacionado con

34. A.P.N.O., sig. 155. Escribano Alonso Mariscal, 6-XII-1606, fols. 401 y ss.

35. A.P.N.O., sig. 43. Escribano García González Dávila, 15-I-1582, fol. 57; otra escritura en la misma fecha en fol. 58 vto.

36. A.P.N.O., sig. 114. Escribano Francisco Ramírez, 21-IX-1600, fols. 717 y ss.

37. A.P.N.O., sig. 43. Escribano García González Dávila, 11-IX-1582, fol. 1147. La relativa frecuencia de trato con Isabel de Barrasa, suegra de Juan de Mendoza, y la identidad del apellido de ambos, podría indicar cierto parentesco entre Juan y Diego de Mendoza. No obstante, este apellido no es extraño en Sevilla, ni único en el mundo artístico sevillano. En 1594, Juan de Mendoza, evidentemente persona distinta a la arriba citada, que había fallecido 12 años atrás, entra como aprendiz de Miguel Adán. LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929, pp. 19-20.

38. A.P.N.O., sig. 50. Escribano García González Dávila, 27-I-1583, fol. 19.

39. A.P.N.O., sig. 52. Escribano Antonio García, 21-I-1584, fol. 15 vto.

40. A.P.N.O., sig. 60. Escribano Diego Gutiérrez, 27-VI-1586, fol. 585.

41. A.P.N.O., sig. 105. Escribano Alonso Mariscal, 2-I-1598, fols. 33 y ss.

su oficio, Mendoza, que aparece como “carpintero”, adquiere de Lázaro de Valdivia “quatro queros de vaca curtidos”, quizás para algún encargo de sillas⁴².

Estas actividades “atípicas” corren parejas a los encargos. En septiembre de 1598, se recibe en el cabildo la noticia de la muerte de Felipe II y el concejo decide realizar honras fúnebres, confeccionando para la ocasión un “tumbulo” (túmulo), cuya factura se va a contratar con Diego de Mendoza, “carpintero”⁴³. La obra funeraria se pactó en doscientos ducados, “con que la madera y lienzo que gastare se quede para él conforme a las condiciones –no licalizadas– que están en poder del escribano de este cabildo...”. Se obligaba a realizar un modelo del túmulo, que habría de custodiar el mismo escribano y se le anticiparon a cuenta mil trecientos reales⁴⁴. Dos días más tarde, se enviaba a hablar con el Abad mayor “para que preste su consentimiento...”, ya que las honras se iban a realizar en la Colegiata, “que es donde se suele hacer e para que se comience el túmulo...”⁴⁵. No será ésta la única oportunidad en la que Mendoza reciba encargos del concejo. Su relación con el consistorio es estrecha, apareciendo reiteradamente como uno de los alcaldes de carpinteros o como veedor general de las obras de este oficio. En 1617 fue nombrado para ostentar este cargo por última vez. En 1601 va a trabajar para el ayuntamiento en un cometido peculiar. En junio se asienta en el libro de cabildo “que los gigantes y tarasca que este año se hicieron para la fiesta del Santo Sacramento por inventario se entregue al mayordomo del concejo...”⁴⁶. En diciembre, Diego de Mendoza enviaba petición a los capitulares “en la que dice se le restan a deber veinte ducados de sesenta en que se concertó los gigantes y tarasca y otras cosas para la fiesta del Corpus...”⁴⁷.

Junto al reconocimiento del concejo, que va implícito en los cargos que desempeñó y las obras que se le encomendaron, Mendoza parece que gozó de cierto prestigio en las localidades cercanas. En diciembre de 1600, vencido el plazo de entrega, aún no ha podido atender la obligación que tiene de hacer un retablo “para la capilla de Pedro Hernández de la Torre” en la iglesia de la Magdalena de Arahál, que se firmó en aquella villa ante Pedro Montedoca⁴⁸. Reconocía haber recibido

42. A.P.N.O., sig. 114. Escribano Francisco Ramírez, 27-IX-1600.

43. A.M.O., Actas Capitulares 1598-1600. Sig. 12. 19-IX-1598, fol. 539 vto.

44. Ib. 22-IX-1598, fol. 541.

45. Ib. 24-IX-1598, fol. 542.

46. A.M.O., Actas Capitulares 1600-1603. Sig. 13. 23-VI-1601, fol. 113 vto.

47. Ib. 30-XII-1601, fol. 108 vto. Se trata quizás de los mismos gigantes y tarasca que recomponen el pintor Diego Galán en 1645, tarea por la que percibió 150 reales. A.M.O., Actas Capitulares 1642-1648. Sig. 24. 23-V-1645, s/f. Sesenta años después será el también pintor, Matías González, el encargado de “aderezar las tarasca y gigantes para la procesión de la fiesta del Corpus...”, por lo que cobró 227 reales. A.M.O., Actas Capitulares 1703-1705. Sig. 34. 7-XII-1705.

48. La primera obligación se firma ante Pedro Montedoca. En el Archivo Municipal de Marchena, donde se custodian las escrituras de las Notarías de Arahál, no se conserva ningún documento de esta escribanía.

de Blas de Santaella, patrono de la capilla, y de la Fábrica de la iglesia, en distintas entregas 25.000 de los 30.000 maravedís en que ajustaron la obra y se obliga nuevamente a dar “el dicho retablo acabado y asentado de todo punto...” por San Juan del año siguiente⁴⁹.

Este retraso pudo tener su origen en una cierta acumulación de trabajo en su taller. En 1599⁵⁰, Diego de Mendoza aparece firmando la obligación del retablo de San Juan Bautista con las dominicas del Santo Espíritu de Écija. En esta ocasión, el entallador contrata la obra de “ensamblaje y talla con las figuras y molduras”, que se ajusta en 120 ducados. Según las condiciones que se adjuntan a la escritura, en el banco, “de talla de medio relieve...”, se incluirían la Degollación del Bautista y la escena “cuando le pidió a Herodes putizar (sic) su hija la cabeza del Santo...”. En el primer cuerpo, “en la caja de la mano siniestra se ha de hacer la figura del Santo redonda de medio cuerpo para arriba...”; en la zona central la prisión del Bautista y en la derecha se ha de incluir un “Santo que esta hecho que se ha de poner en ella...”. La arquitectura se organizaba con cuatro columnas corintias, retalladas en el primer tercio, con lo que se definirían tres calles. El motivo principal era el Bautismo de Cristo, sobre el que se dispondría el frontispicio con una “talla de medio relieve” representando un Dios Padre rodeado de ángeles. El resto del espacio se decoraría con pinturas. Es posible que contara con ayuda para confeccionar este encargo. En marzo de 1600, en la localidad cordobesa de Montilla, acuerda con Juan de Mesa la realización de ocho tableros para un retablo “a vista y contento de Diego de Mendoza, entallador, vecino de Osuna”, en precio de cuarenta ducados, con destino al altar de San Juan Bautista. Aunque se afirma en el texto reseñado que el altar estaba en Osuna, por la cercanía de las fechas y la advocación del retablo, pienso que se trata del pactado con las dominicas ecijanas pocos meses antes⁵¹.

Fuera de la actividad retablística existen dos facetas donde destaca la personalidad de Diego de Mendoza, dejando patente su gran conocimiento del oficio: las rejas de capillas y las armaduras de madera. Las condiciones que se pactan para su realización, que en su mayoría son redactadas por él mismo y escritas de su

49. A.P.N.O., sig. 114. Escribano Francisco Ramírez, 21-XII-1600, fol. 946 vto. y ss. No se ha podido localizar esta obra. La iglesia de la Magdalena sufrió una profunda transformación de corte neoclásico a finales del XVIII y comienzos del XIX, que altera prácticamente toda la decoración interior, no conservado casi nada del repertorio ornamental anterior al XVIII. MORALES, A.J., SANZ, M° J., SERRERA, J.M., VALDIVIESO, E.: *Guía artística de...* op. cit., p. 350.

50. VILLA NOGALES, F. de la, MIRA CABALLOS, E.: *Documentos inéditos para...* op. cit., pp. 109 y ss. El convento de las dominicas de Écija está hoy bajo la advocación de Santa Florentina. Existe allí un retablo dedicado a San Juan Bautista, pero sus trazas son del siglo XVIII.

51. GARRAMIOLA PRIETO, E.: *Guía histórica...* op. cit., p. 77. El autor apunta que este entallador pudiera ser el padre del famoso imaginero del mismo nombre, discípulo de Montañés, que se encuentra en Sevilla desde 1607. “Documentos montillanos para la historia del post-renacimiento cordobés (1553-1602)”. *Notas para la Historia...* op. cit., p. 53.

puño y letra, evidencian sus conocimientos técnicos y el dominio que tiene de la terminología y arte de trabajar la madera. El primer ejemplo de este tipo de trabajos aparece en un contrato firmado en septiembre de 1584, poco después de finalizar el retablo para Francisco de Oviedo. Se trata de confeccionar una reja “de pino de sigura” que cierre la capilla “que dicen de Sarria”, localizada en el convento de San Francisco. Este edificio, que ya había perdido la zona conventual tras la desarmotización, desapareció a consecuencia del derrumbe que sufrió a comienzos del siglo XX. Sus claustros son hoy Mercado de Abastos. Originariamente estaba advocado a la Madre de Dios y fue fundado en 1504 por la viuda del alcaide Luis de Pernía, Dña. Inés Chirino⁵². Cuando esta obligación se firma, la iglesia estaba en obras. En 1586 se finalizaron la torre, dormitorio, enfermería y se colocó “la campana grande de la torre”; Diego Martín de Orejuela fue el alarife encargado de realizar las reformas⁵³.

La reja, que se ajustó en 700 reales, debía ser entregada a fines de año. Se disponían cinco órdenes de balaustres, siguiendo como modelo la reja de la capilla de la Concepción. También se cerraba de balaustres la rosca del arco “como está la reja del altar de Santa Lucía de la dicha iglesia...”⁵⁴.

Unos treinta años más tarde, en 1615, será el propio Diego de Mendoza el que redacte las condiciones y trace “la reja de madera para la capilla del ... Santo José que está en el convento de Nuestra Señora de Consolación de esta villa de Osuna”, tarea por la que percibe 24 reales⁵⁵. La descripción del trabajo es sumamente minuciosa. En las condiciones se detallan cómo han de ser las puertas, cómo se han de asentar, el torneado de los balaustres, las pilastras, el arquitrabe y cornisa, los festones de frutas y motivos decorativos, el frontispicio, hasta el relieve que se ha de dar al texto de la cartela. La madera corre por cuenta de la cofradía y la obra, que fue puesta al pregón, acabó remantándose en los 220 reales que ofertó el propio Diego de Mendoza, puja que resultó más baja que la propuesta por el carpintero Juan Gómez Lozano. El ensamblador, que escribe ya con un trazo poco firme, se compromete a realizar la obra junto con Jorge de Herrera y Alonso García, “todos carpinteros vecinos de Osuna”.

Casi es ocioso decir que nada ha quedado de ambas rejas. La desaparición de las cofradías que realizaron los encargos y las transformaciones habidas en los templos durante los siglos XVII y XVIII, que supusieron una profunda renovación decorativa, las hicieron desaparecer. Sin embargo, el conocimiento de las condiciones

52. MIURA ANDRADES, J.M.: “Las órdenes religiosas en Osuna y su entorno hasta finales del siglo XVI”. *Osuna entre los tiempos medievales...* op. cit., p. 339.

53. A.M.O., Documentos procedentes del Archivo de Rodríguez Marín, sig. provisional, Leg. 1, nº 40.

54. A.P.N.O., sig. 52. Escribano Antonio García, 27-IX-1584, fols. 656 y ss.

55. A.P.N.O., sig. 185. Escribano Alonso Mariscal, las condiciones sin fecha en fol. 861 y ss; el contrato, en 14-IX-1615, fol. 865.

de las obras puede permitir recrear, con evidentes limitaciones, el ambiente de las iglesias en una etapa de transición del Renacimiento al Barroco.

Otra de las posibilidades que la época ofrecía a estos artesanos de la madera eran los trabajos de cubrición de edificios. En 1602, Mendoza firma el pliego de condiciones para el traslado de “las maderas del tejado de la iglesia vieja de San Agustín...” que se han de “llevar y poner en la iglesia nueva que está hecha y acabada en alberca...”. En este caso se trata de desmontar el maderaje que soportaba el tejado a dos aguas y volverlo a instalar en la iglesia que los agustinos habían construido al final de la calle de Teba, hoy Plaza de Santa Rita, para poder cubrir el templo. Presentan postura Miguel Caballos, carpintero, y el propio Diego de Mendoza, que se hace con el encargo fijando el precio en 1.550 reales⁵⁶.

El convento de los agustinos fue fundado por D. Juan Téllez Girón en 1548. En un primer momento se edifica en las afueras de la ciudad, cerca del Camino de Écija, en un lugar llamado el Cerro de Santa Mónica⁵⁷. Tras el Concilio de Trento se produce un cambio de orientación en lo referente a la ubicación de conventos. Desde los primitivos asentamientos alejados de los núcleos urbanos, el deseo de acercar la religión a los fieles lleva a trasladar los emplazamientos de las congregaciones al mismo corazón de las ciudades. En 1566, los agustinos ya han iniciado este proceso, quizás presionados también por su relación con los estudios universitarios que se desarrollan en Osuna. Los frailes deciden instalarse en una zona que se va poblando a partir de la segunda mitad del XVI, el final de la calle de Teba, lugar cercano al borde SE de la muralla medieval. En la fecha reseñada, el concejo decide empadronar la villa para repartir la “moneda forera” y divide la localidad en cuatro partes para facilitar el trabajo. El último cuarto va “desde la Puerta de Teba la calle adelante llevando la acera de la mano derecha hasta salir de las casas y dar al Humilladero que está adelante de San Agustín...”. Esta es la primera ocasión que se cita expresamente el convento situándolo en la nueva ubicación. La construcción debió tener por entonces un nivel significativo, ya que funciona como un elemento de referencia dentro de la ciudad⁵⁸.

Estos traslados se convirtieron en auténticas operaciones urbanísticas que implicaban unos costes elevados. Los conventos, con la serie de dependencias anejas, requerían enormes solares y grandes cantidades para obras. El resultado es un proceso de ampliaciones continuas, con paradas provocadas por la falta de recursos. En 1574, el prior y frailes de San Agustín deciden proseguir la construcción de la iglesia y contratan con el alarife Hernán González Crespillo, “albañil vecino de esta villa” la labor de “hacer subir y enrrazar el cuerpo de iglesia del

56. A.P.N.O., sig. 128. Escribano Alonso Mariscal, 17-II-1602, fol. 279; la obligación se firma en 3-III-1602, fol. 284.

57. MIURA ANDRADES, J.M.: “Las órdenes religiosas en Osuna...” op. cit., pp. 343-344.

58. A.M.O., Ac. Cap., sig. 5, 10-V-1566, fols. 227 vto. y 228.

dicho convento que esta comenzado feneciendose y acabandose sobre la obra que hoy está fecha que esta enrasada de cantería sobre los arcos...” y que se encargue “de la dicha obra para la fenescer y dar acabada de todo punto hasta ponerla en alberca...”⁵⁹. Probablemente, Hernán González Crespillo cumplierse su cometido, aunque las obras en el monasterio no se concluyeron. En 1593, el duque envía una carta al concejo encargando que el cabildo “ayude a la orden de Sr. San Agustín en lo que pudiere acerca de mudar su convento...”⁶⁰.

En cualquier caso, a pesar de ese estado de obra continuo, los frailes habitaban las nuevas e inacabadas instalaciones, al menos, desde 1575. El antiguo emplazamiento, “la casa que este convento tiene do primero solía ser monasterio cuya advocación era Nuestra Señora de la Esperanza extramuros de esta villa esta inhabitable y caída y la iglesia y otros aposentos y paredes...”, se va a transformar en ermita. Alonso Sánchez del Hierro se compromete a repararla y “ponerla en forma de ermita para que si quisieren en ella se pueda decir misa...”⁶¹. De esta edificación retiró Diego de Mendoza las maderas que soportaban la techumbre para instalarlas en la iglesia nueva en 1602.

En 1601, junto con Diego Martín de Orejuela, Mendoza se encuentra en Morón convocado ante la adjudicación de las obras de la cabecera de San Miguel, que acabó consiguiendo Lorenzo de Oviedo⁶². No terminaron aquí sus relaciones con la villa morónense. En 1602, la cofradía del Santísimo Sacramento le encarga la realización de un monumento similar al que había contratado veintidós años antes para la Colegiata⁶³.

En 1611 aparece de nuevo en Osuna contratando la hechura, para las monjas dominicas de Santa Catalina Mártir, de un sagrario “de madera de pino de sigura e tablas de pino de flandes... que la puerta del tenga tres cuartas e dos dedos de alto y el ancho que le pertenece con dos columnas en cada parte fecho de forma que si el dicho convento lo quisiere agrandar lo pueda hacer...”, tasándolo en “trescientos reales o treinta ducados a lo más largo...”⁶⁴. Un retablo barroco, de la segunda mitad del XVIII, vino a sustituir la anterior decoración de la cabecera del convento, haciendo desaparecer cualquier resto posible de este sagrario.

Hasta aquí lo que se ha podido documentar de la obra de Mendoza. Dar a conocer estas noticias, desde luego, no vendrá a revolucionar el panorama de los estudios artísticos. Sin embargo, en Osuna llenó un periodo amplio con su actividad

59. A.P.N.O., sig. 19. Escribano García González Dávila, 16-II-1574, fol. 295.

60. A.M.O., Ac. Cap., sig. 10, 10-IV-1593, fols. 466 vto. y ss.

61. A.P.N.O., sig. 25. Escribano Antonio García. Se firman dos escrituras, en 17-VI-1575, fol. 259 y en 18-VI-1575, fol. 261 vto.

62. MORÓN de CASTRO, M.F.: *La iglesia de San Miguel. Cinco siglos en la historia de Morón (XIV-XVIII)*. Sevilla, 1995, pp. 131 y ss.

63. *Ibid.*, p. 137.

64. A.P.N.O., sig. 169. Escribano Alonso Mariscal, 27-IX-1611, fols. 780 y ss.

y ayudó a formar el gusto artístico de las nuevas generaciones de artesanos locales quienes, en el fondo, han sido los encargados secularmente de dar personalidad a los pueblos. En su trayectoria, a pesar de que aquí queda incompletamente trazada, se ejemplifican esos valores de versatilidad, movilidad y competitividad anteriormente apuntados. Estos rasgos se repiten hasta la saciedad en una enorme cantidad de artífices por todas las poblaciones andaluzas, por lo que el conocimiento de la actividad de Diego de Mendoza, tal vez pueda servir de referente⁶⁵.

65. No puedo dejar de resaltar, y sobre todo agradecer, las valiosas aportaciones de Manuel Nozaleda. El me ha facilitado gran parte de la información que aquí se refleja, lo que dice mucho de su tesón y generosidad.



Osuna. Colegiata de Santa María de la Asunción. Capilla del Sagrario.



Diego de Mendoza y Juan Bautista de Amiens. Retablo de Ntra. Sra. de la Victoria.
Capilla del Sagrario. Colegiata de Sta. María de la Asunción. Osuna



Manuel del Pino. Ntra. Sra. de la Victoria. Capilla del Sagrario.
Colegiata de Sta. María de la Asunción. Osuna.



Diego de Mendoza. San Nicolás de Toletino. Iglesia de San Agustín de Osuna.