

Ana Diéguez-Rodríguez, *La pintura flamenca del siglo XVI en Osuna (Sevilla). Arte, devoción y significado para los condes de Ureña*, (Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, ed. 2023, 277 páginas; 2ª ed. 2024), 283 páginas, (ISBN 978-84-9959-481-1).

Si pensamos en el rico patrimonio pictórico de la colegiata de Osuna, será fácil que pronto nos vengan a la cabeza sus cinco grandes lienzos de Jusepe Ribera: aquel enorme e inolvidable *Calvario* de 1618, con su dramático tenebrismo; y las telas, más pequeñas, que representan a *San Jerónimo*, *San Pedro*, *San Sebastián* y el *Martirio de San Bartolomé*. Hilando un poco más fino, en busca de ejemplos de otras épocas, también es probable que recordemos la magnífica *Alegoría de la Inmaculada Concepción* que, sesenta años antes, nos dejó Hernando de Esturmio, tan peculiar en su formato e iconografía y tan llamativa por la simétrica regularidad de su composición. En lo que, seguramente, no repararemos con la misma inmediatez, es en que esta tabla se integra en una colección de pintura flamenca de singular coherencia temporal y estilística, destacable por la elevada calidad de buena parte de sus piezas, así como por el significativo nombre de algunos de sus autores. Un repertorio de mérito aunque, hasta ahora, muy desconocido —como sucede con tantas otras series de igual procedencia y similar cronología conservadas en nuestro suelo— integrado, tanto por notables obras de importación, como por señeros trabajos de artistas afincados en aquel activo ambiente. Un elenco, además, que, lejos de la huera acumulación, sirvió desde el principio para avivar y dotar de unidad discursiva, lo mismo que de un contenido teológico y nobiliario sólido y pleno, a uno de los conjuntos más elocuentes del renacimiento sevillano. La capilla del Santo Sepulcro de la colegiata de Osuna, panteón de los condes de Ureña y duques de la localidad, configurada en sus distintos espacios a partir de 1545, ofrece, en efecto, un ejemplo apurado de la brillantez de aquel momento estético y político. Un entorno, completado por la propia colegiata y la universidad, en el que no sólo se nos muestran asentadas propuestas artísticas de vanguardia, barruntadas con determinación desde fechas tempranas, sino que también nos da la medida de los posicionamientos a los que se va acoplando nuestra nobleza según se afianzaba la nueva época imperial.

Este estudio aborda al fin el análisis exhaustivo de tan notable colección pictórica y, lo que es más relevante, lo hace partiendo de una visión amplia e integradora que no contempla las tablas como un mero cúmulo de bienes muebles, sino como un congruente acervo cultural de marcado protagonismo en el proceso de formación y significación de la moderna acrópolis de Osuna. Como sucede con tantos otros trabajos científicos, este también parte de un empeño mucho más modesto: la voluntad del Patronato de Arte y los Amigos de los Museos de Osuna, su extensión cultural, de obtener una primera aproximación crítica que permitiera

contextualizar y poner en valor el conjunto, apenas conocido ni estudiado más allá de las tablas de Esturmio. Involucrados en la iniciativa el Instituto Moll, con su directora a la cabeza, y la editorial Epiarte, pronto se atisba la verdadera dimensión del proyecto y las posibilidades de la transferencia de sus resultados. Así, se decide ampliarlo al amparo de las subvenciones puestas en marcha en 2020 por la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, que planteaban, entre sus líneas de acción, la realización de inventarios que faciliten el conocimiento de los bienes muebles integrantes del patrimonio histórico de carácter religioso en Andalucía. Tras cuatro años de trabajo, el producto final, como un libro extenso y de buen formato, fue presentado en la capilla de la Universidad de Osuna el 2 de febrero de 2024.

El estudio, según he anunciado, luce, como una de sus aportaciones más originales y destacadas, la comprensión y el análisis de las fundaciones condales de Osuna como un todo único y perfecto, capaz de transmitir sin titubeos un profundo contenido religioso, político y familiar. A partir de esta premisa científica, la colección de tablas flamencas se presenta, como un elemento de particular enjundia en la codificación de esos mensajes. Lejos de aparecer como un accesorio superpuesto, actúa en calidad de organismo dinamizador y parlante en cada uno de los recintos, imbricado con absoluta precisión en el compuesto de sus soluciones arquitectónicas y decorativas, como queda bien ejemplificado en la conjunción de los retablos y las pinturas murales del claustro. En suma, la plétora de los recursos formales y expresivos utilizados tanto en la capilla como en la colegiata y la universidad, articula un discurso funerario e immaculista representativo de los afanes dinásticos y devocionales del linaje y muy revelador del papel desempeñado por algunas de sus mujeres. En especial, por Leonor de la Vega y Velasco, esposa del II conde de Ureña (+ 1522), responsable del arraigo del culto a la Inmaculada Concepción en la familia y buena concedora de lo que significa un panteón familiar, en tanto que hija de los fundadores de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos. Junto a ella destaca María de la Cueva y Toledo (+ 1566), casada con el IV conde, hija de la casa de Alburquerque, que será, al parecer, una de las grandes impulsoras del planteamiento y resultado final del conjunto. Por último, semejantes coherencia y uniformidad, así en lo estético como en lo narrativo, conducen a la autora a reflexionar acerca de los maestros encargados de marcar las pautas generales de la obra y a lanzar, como hipótesis de trabajo, la posible presencia de nombres señaladísimos en el panorama del renacimiento hispano.

Otro de los méritos principales de este estudio es, a mi entender, la delimitación de catálogos y personalidades artísticas que nos acercan a las autorías de la colección. Destaca, en especial, la individualización del bautizado como "Maestro de Osuna", autor de las hermosas tablas que estuvieron en las cuatro hornacinas del claustro, al que también se atribuyen aquí las escenas de la *Vida de Santa Catalina* del antiguo tríptico de la familia Bravo de Lagunas, de la iglesia de San Vicente de Sevilla. Junto a ello, la autora se para a pensar sobre los talleres flamencos representados en la pintura importada que forma parte de la colección

y en el porqué de la presencia de esos en concreto. Asimismo, reflexiona y actualiza la situación historiográfica del Maestro del Hijo Pródigo y el Maestro de los Modelos de Pieter Coeck, en tanto que artífices de larga producción en nuestro suelo presentes también en el elenco de Osuna. A lo largo del texto se establecen, además, interesantes relaciones entre los pintores y los pintores de vidrieras. Así, la conexión entre el Maestro del Hijo Pródigo y Arnao de Vergara, muy activo en el medio sevillano —y en Osuna— antes de su traslado a Granada; o de Gerard van Wijtvelt, pintor activo en el Santo Sepulcro, que podría ser vinculado al Gerardo Bilfelt de Utrecht, pintor de vidrieras, que trabajó en Granada junto al citado Vergara. Muy interesantes me parecen por último las novedades aportadas acerca de la brillantísima personalidad de Hernando de Esturmio, cuya participación en el magno proyecto de los condes de Ureña hubo de comenzar en fechas bastante anteriores al 1555 en el que se data la preciosa *Alegoría de la Inmaculada Concepción* del altar de la epístola del Santo Sepulcro. Lo justifica la autora a partir de la constancia de sus labores en el retablo de la Inmaculada que estuvo en esta capilla de la colegiata, contratado junto al entallador Nicolás de León en 1546. Un altar, hoy desaparecido, cuyas pinturas se identifican con los bellos cuadros del retablo de la capilla de la universidad, compuesto en la recta final del siglo XVIII. Remata el estudio un extenso y detalladísimo catálogo, ampliamente razonado, en el que no me es difícil descubrir la presencia de Eloy González Martínez, colaborador habitual de la autora; un historiador del arte con amplia experiencia en el campo de la pintura castellana del siglo XVI y muy ducho en los terrenos de la iconografía y la emblemática.

El interés por el tema y el rigor del trabajo se confirma por la necesidad de sacar una segunda edición por parte de la Junta de Andalucía sólo tres meses después de la primera, incluyendo en esta segunda edición el apéndice de nombres. Herramienta de gran utilidad.

En definitiva, nos encontramos ante un amplio y depurado esfuerzo de investigación en la línea de la selecta producción a la que nos tiene acostumbrados su autora. Una vez más, la profesora Ana Diéguez brilla como exponente de una constancia profesional y una honestidad científica que, desde hace muchos años, cuentan con el firme aval de la más unánime y declarada fortuna crítica.

Francisco Manuel Valiñas López ¹
Universidad de Granada
Septiembre, 2024

¹  <http://orcid.org/0000-0002-2497-813X>