



7. PEDRO DUQUE CORNEJO. SAN JOSÉ CON EL NIÑO (DETALLE), CA. 1740-1747. OSUNA, MUSEO DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA

por la simplificación volumétrica de las cabezas y el canon facial de san José, que se encuentra bastante cercano al documentado *Santiago en Clavijo* de la Colegiata de San Hipólito de Córdoba (1754-1755)⁴².

Al margen de estas consideraciones estilísticas y cronológicas, las diferencias entre ambas imágenes también vienen marcadas por el diferente tratamiento cromático. Las dos conservan su policromía original, pero mientras que el *San José* de la Colegiata viste una túnica verde y un manto anaranjado con un forro de corla muy oscura –siguiendo una combinación habitual en la pintura barroca sevillana–, el ejemplar de San Agustín presenta un manto anaranjado con corladura de azul muy intenso en las vueltas y una túnica rosácea, más a tono con las extravagantes fantasías cromáticas del XVIII. La distancia entre ambas obras se acentúa también por los estofados que, si bien presentan identidad técnica (con esgrafiados, picado de lustre, flores a punta de pincel...), están realizados con diferentes plantillas, lo que sugiere que son obra de diferentes doradores.

La identidad de estos maestros no es la única incógnita por aclarar, pues quedaría también por saber si esta labor se acometió en la misma Sevilla o por el contrario fue realizada en Osuna por pintores locales. Desde luego, no sería la primera vez que Duque Cornejo remitía imágenes en blanco, interviniendo en ello factores económicos, pero también de gusto. Todas estas cuestiones no hacen sino constatar que el factor cromático constituye una dificultad añadida en el estudio de las esculturas en madera policromada, que son casi por definición productos de autoría compartida, dándose la paradoja de que dos esculturas talladas por una misma mano pueden presentar una apariencia sustancialmente diversa por la acción de diferentes pintores policromadores.

⁴² GARCÍA LUQUE, Manuel: *Pedro Duque Cornejo...*, op. cit., pp. 721-723, cat. n.º 91. Sobre el contexto del encargo, véase SUÁREZ ARÉVALO, Jesús – GARCÍA LUQUE, Manuel: «Una obra correspondiente a su grandeza»: el conde de Oñate y la remodelación de la capilla de Santiago en la colegiata de San Hipólito de Córdoba», en prensa.



LA ANUNCIACIÓN DEL ALTAR MAYOR DEL SEPULCRO DE LOS CONDES DE UREÑA EN OSUNA Y LA FIGURA DE GERRIT JANSZ VAN WYTFELT¹

Por

ANA DIÉGUEZ-RODRÍGUEZ

Instituto Moll. Centro de investigación en pintura flamenca.
Universidad de Burgos

Gerrit Jansz van Wijtfelt es conocido en España como Gerard Wytvel de Utrecht, pues es así como firma la tabla de la *Anunciación* que decora el espacio principal de la capilla del sepulcro en la colegiata de Osuna (fig. 1), pero también, muy probablemente, como señala Gómez Sánchez, firmara como Giraldo Bilfet de Utrecht², pintor que Arnao de Vergara toma a su servicio en Granada en 1544 para ayudarle en el trabajo de las vidrieras que estaba realizando en la catedral³.

Con estos antecedentes, no es extraño que este pintor flamenco se volviera escurridizo tanto para la historiografía hispana como para la flamenca. Su firma en la tabla de Osuna permite conocer de forma segura su lugar de nacimiento y la grafía correcta de su nombre. Partiendo de este hecho, es fácil que Von Wurzbach lo vinculara con el pintor de Utrecht que estaba pintando en 1538 la decoración para los funerales celebrados en la antigua catedral de San Martín de Utrecht en honor de la antigua gobernadora de Flandes, Margarita de Austria⁴. Un trabajo por el que estaba cobrando la cantidad de 10 libras y 10 florines⁵. Aunque la cuenta figura en 1538, y el óbito de Margarita de Austria se produjo en 1530 en Malinas, no es extraño que los funerales por la gobernadora se llevaran a cabo en los años siguientes, en ocasiones a modo de recuerdo perpetuo, hecho que podría explicar que los funerales en Utrecht se celebrasen unos años después.

Su estancia en tierras hispanas debió comenzar hacia 1540 y prolongarse hasta poco antes de 1560, año en que su mujer, Jannecken Thoniszdz ya figura como viuda en Utrecht⁶. Se desconocen cuáles fueron los motivos que pudieron hacer

¹ Quiero agradecer al Patronato de Arte de los Amigos de los Museos de Osuna, en general a su presidente don Patricio Rodríguez-Buzón, a Miguel Rangel Pineda y a Pedro J. Moreno de Soto por todas las facilidades y ayuda para la realización de este trabajo.

² GÓMEZ SÁNCHEZ, J. A.: «De Arnao de Vergara a Vicente Menardo. Nuevos documentos de artistas vidrieros del Renacimiento sevillano», *Laboratorio de Arte*, 22, (2010), p. 56.

³ PÉREZ BUENO, Luis: *Vidrios y vidrieras. Artes decorativas españolas*, ed. Alberto Martín, Barcelona, 1942, p. 264. NIETO ALCAIDE, V.: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, I, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1969, p. 96.

⁴ WURZBACH, Alfred von: *Niederländisches Künstler-Lexikon auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet*, II, Wien, 1910, p. 910.

⁵ «Geryt schilder, betalt die somme van tien ponden en tien scell, wt saicke hij nae pijncteren van stads wegen tegens die wt feair van onse alre genste Keyserinne, hoichlecker memorie die in den Dom gehouden worde geschildert en gemaakt heeft in den getale van 70 wapenen wair van hij verdient heeft van elke drie scell» (Se le paga al pintor Geryt Jansz van Wytfelt, la suma de 10 libras y 10 florines [por] la decoración de 70 escudos heráldicos que se hizo en la celebración en memoria de nuestra regente [Margarita de Austria] y se colocó a lo largo de las calles de la ciudad. Se mereció [el pintor] cada uno de los tres florines por cada uno). Kameraars rekening in het Archief der Stad, Utrecht. Transcripción de Ch. Kramm, «Uitvaart gehouden in de Domkerk, 1538-1539», *Tijdschrift voor geschiedenis oudheden en statistiek van Utrecht*, 6, (1840), p. 180. KRAMM, Ch.: *De levens en werken der hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van den vroegsten tot op onze tijd*, VI, Amsterdam, 1863, p. 1894.

⁶ BOK, Jan: «De waarheid in the archief: Kunstenaars op reis», *Kunstschrift*, 34, 4, (1990), p. 5.



1. GERARD VAN WYTFELT, LA ANUNCIACIÓN, CAPILLA DEL SEPULCRO, OSUNA.

que Van Wytfelt se trasladara al sur de la península ibérica, pero, independientemente de lo poco que se sabe del pintor, hay una serie de hechos que están revelando la consideración que se le debía tener en Andalucía a mediados del siglo XVI, pues no es baladí que se le encarga la realización de la escena de la *Anunciación* y *encarnación* para el altar de la cripta de Osuna, donde comparte espacio con Roque Balduque y Hernando Esturmio, dos de los artistas más importantes del momento en la zona⁷ (fig. 2).

⁷ SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: *Hernando de Esturmio*, Diputación provincial, Sevilla, 1983. GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio: «Hernando de Esturmio. Un pintor neerlandés en la Sevilla del Renacimiento» en *El San Roque del convento de Santa Clara: una obra maestra de Esturmio restaurada*, dir. Rocío Magdaleno Granja, Sevilla, 2015, pp. 15-67. SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín: «Sobre el escultor Roque de Balduque y sus trabajos para el IV conde de Ureña, don Juan Téllez Girón», *Archivo Hispalense*, 303-305, (2017), pp. 393-404. LAMAS-DELGADO, Eduardo: «The Dukes of Medina Sidonia and Netherlandish Art. On the Artistic Patronage of a Sixteenth-Century Iberian Court», en *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain. Studies in honor of professor Jan Karel Stepe (1918-2009)*, Harver-Miller-Brepols, Turnhout, 2018, pp. 201-218, en especial: pp. 209-212 y 215-218.

Concebidos como espacios independientes, el altar principal está decorado con un alto relieve con el *Entierro en el santo sepulcro*, enmarcado en un retablo marco con dos columnas decoradas con vegetación que sujetan un entablamento con *candelieri* cerrado en un arco de medio punto que se adapta al espacio para el que fue realizado (por Bartolomé Ortega), al igual que los laterales⁸. El altar del lado de la epístola presenta el dogma de la *Inmaculada Concepción* a través de las figuras de san Joaquín y santa Ana arrodillados en el primer plano, saliendo unos vástagos que se abren en el centro en un rompimiento de Gloria donde están la Virgen con el Niño en brazos. A ambos lados, Gedeón con el cordero y la Virgen con santa Ana.

⁸ HERNÁNDEZ, J.: *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. VI, Sevilla, 1933, pp. 61-63. SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín: «Patrocinio y mecenazgo de don Juan Téllez Girón, IV conde de Ureña, en Osuna», s. a., p. 6. [En línea] <https://www.academia.edu/25402710/PATROCINIO_Y_MECENAZGO_DE_DON_JUAN_TELLEZ_GIRON_IV_CONDE_DE_URE%C3%93N_IV_CONDE_DE_URE%C3%91A_EN_OSUNA> [Consultada: 22/08/2019].



2. HERNANDO DE ESTURMIO, *ALEGORÍA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN*,
CAPILLA DEL SANTO SEPULCRO, COLEGIATA DE OSUNA.

El retablo sigue el mismo esquema que el central: retablos marcos, con dos columnas que sujetan un entablamento y un frontón semicircular, que lleva en el centro el escudo de Juan Téllez-Girón, IV conde de Ureña. En el lado del evangelio está la *Anunciación* de Van Wytvelt. Es la escena más importante en cuanto que la aceptación de la Virgen supone la puesta en marcha de toda la redención.

El retablo marco donde se coloca esta escena sobre tabla (74 x 87 cm), es similar al que ocupa la escena de la Inmaculada Concepción de Hernando Esturmio del lado de la epístola, con decoración en *candelieri* y, en el centro del frontón semicircular, el escudo con las armas de Leonor de la Vega y Velasco, madre de don Juan Téllez-Girón y Velasco (1494-1558), que fallece en 1522, y que le dio la idea de crear una Universidad en Osuna. Los de la Vega llevan en su escudo heráldico el lema «AVE MARIA GRATIA PLENA»⁹, que se lee de forma clara en la filacteria que lleva el ángel.

La relación de Van Wytvelt con Osuna pudo haber llegado de dos formas, hasta que la documentación pueda arrojar un poco más de luz sobre este suceso. Por un lado, lo más común es pensar a través de Hernando de Esturmio, pintor que está firmando la tabla pareja a la de Van Wytvelt en la capilla de la cripta de Osuna, con el tema de la Inmaculada Concepción¹⁰; pero también pudo ser a través de Arnao de Vergara, pintor de vidrieras que trabajó para el duque de Ureña en

1532 haciendo las vidrieras con su escudo y el de su mujer para la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna¹¹. Con él se concierta un retablo por esos años, o un poco después, pues en mayo de 1534 Arnao de Vergara está firmando con el entallador francés Nicolás de León un documento de concordia por el que renuncia a reclamar las costas del retablo para Osuna que «ambos de compañía» lo habían tomado para hacer¹².

Es probable que la activa producción de Arnao por esas fechas para la catedral de Sevilla, propiciara que Nicolás de León requiriera de otro pintor para terminar el proyecto encomendado, pues no ha sido posible identificar cuál podría ser el retablo que se les encarga¹³. Lo que sí se sabe es que, en 1547, el conde de Ureña vuelve a concertar con Nicolás de León las pinturas de un retablo, que éste último subarrienda a Hernando de Esturmio¹⁴. Se ha identificado este retablo con el que hace para la capilla de la Universidad de Osuna¹⁵. Este entramado de relaciones muestra la complejidad de los talleres y cómo la actividad entre unos y otros era mucho más estrecha de lo que se creía.

Justi había sugerido que fue Juan Téllez Girón (1456-1528), padre del conde homónimo del que hemos hablado, el que encarga las pinturas para el panteón en un estilo cercano a Barend van Orley y Ambrosius Benson¹⁶. Gestoso Pérez cita el trabajo de Gerard van Wytvelt como una singularidad, al conservarse solamente la escena de la Anunciación en el panteón de los Osuna, y relaciona su trabajo con el de Esturmio¹⁷. Sin embargo, a la luz de la sugerencia de Gómez Sánchez, quizá sea con las fórmulas de Arnao de Vergara con quien hay que relacionar el trabajo de Wytvelt.

La escena transcurre en el interior de la alcoba de la Virgen. El pintor ha sabido lograr la profundidad en la escena a través del enlizado del suelo, la cama de la Virgen colocada

en perspectiva a la derecha que el cortinaje verde descorrido deja ver, y el arco de medio punto de la puerta de la izquierda a través del que se vislumbra una arquitectura al fondo. Los dos protagonistas ocupan el centro de la composición, separados por una columna central. La tarima que separa este espacio más personal de la Virgen del acceso a la alcoba, sirve al pintor para colocar su firma: «GERALD WYTVEL DE UTRECHT». El jarrón con la azucena, símbolo de la pureza de la Virgen, y los claveles, alusión a la encarnación, equilibra la escena en el primer plano, al mismo tiempo que sirve de punto de fuga para las diagonales que se generan hacia la figura de la Virgen, la paloma del Espíritu Santo y hacia el ángel Gabriel. Este aún no ha apoyado sus pies en el suelo.

¹¹ NIETO ALCAIDE, V.: *Las vidrieras...*, op. cit., p. 208.

¹² Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPs), Protocolos, oficio IV. Cristóbal de la Becerra. Libro único de 1534, cuaderno 17, sin fol. Citado a través de GÓMEZ SÁNCHEZ, J. A.: «De Arnao de Vergara a Vicente...», op. cit., pp. 65-66.

¹³ GÓMEZ SÁNCHEZ, J. A.: «De Arnao de Vergara a Vicente...», op. cit., p. 57.

¹⁴ Sobre los problemas en el subarrendamiento de obras véase: SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, «Testimonio del vínculo entre dos pintores: Luis de Vargas y Estacio de Bruselas», *Norba-Arte*, XXVI, (2006), pp. 245-249; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, E.: «La subcontratación de las obras de arte y sus problemas en la investigación histórica-artística: el caso de León Picardo», *Philostrato. Revista de historia y arte*, 2, (2017), pp. 5-20. [DOI: 10.25293/philostrato.2017.06]

¹⁵ SERRERA, Juan Miguel: *Hernando de Esturmio*, Sevilla: Diputación Provincial, 1983, pp. 91-92.

¹⁶ JUSTI, C.: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, I, Berlin, 1908, p. 337.

¹⁷ GESTOSO PÉREZ, J.: «Notice historique et biographique des principaux artistes flamands qui travaillerent à Seville depuis le XVII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle», *Les Arts Anciens de Flandre*, Bruxelles, 1912, p. 141.

⁹ Biblioteca Nacional de España, HERNÁNDEZ DE MENDOZA, Diego: *Libro Becerro General de Castilla*, siglo XVII, p. 129. Biblioteca Digital Hispánica [en línea] <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000135656&page=1>> [Consultada: 12/10/2019].

¹⁰ Sobre esta obra y el trabajo de Sturmio en Andalucía hay mucha documentación. Véase nota 6.



3. GERARD VAN WYTFELT, DETALLE DEL CAMBIO DE COMPOSICIÓN, CAPILLA DEL SEPULCRO, OSUNA.

El pintor lo capta en el momento en que se presenta con su saludo que se despliega en la cartela, y turba a la joven que deja su lectura en la que estaba concentrada, y cuya mano izquierda aún delata por dónde iba, para volverse y aceptar con su mano abierta sobre el pecho su misión: ser la madre de Dios. El Espíritu Santo, en forma de paloma, planea sobre la cabeza de la Virgen tras la afirmación de la joven, cerrando esta composición en un esquema circular donde se inscriben todos los personajes y símbolos.

La escena está muy pensada y construida con gran dinamismo a través del giro de la joven dejando su lectura y la fluidez y movimiento de los paños del ángel Gabriel y su postura inestable. De hecho, un examen atento de la escena permite advertir un cambio compositivo significativo que ha trepado sobre la capa pictórica final. Hecho que demuestra la meditación del artista sobre el efecto final de su trabajo. El jarrón del primer plano estaba colocado más atrás, frente al plinto que sostiene la columna, mucho más cerca de la figura de la Virgen; el cetro del ángel y el ángel estaban más abajo, como se ve al observar el perfil del cetro sobre el fuste de la columna y el perfil de la manga del ángel cerca de la basa; sobre la cabeza del ángel se ve el perfil de un arco que revela la existencia de otro encuadre arquitectónico para la composición (fig. 3). Esta zona entre la columna y el ángel se advierte muy modificada, pues el gris de la pared no encaja muy bien con el suelo, evidenciando cambios posteriores en la escena. De hecho, esa primera versión que ahora se vislumbra por el tiempo, y de la que una radiografía y una reflectografía haría más evidente, es mucho más cercana al modelo que Arnao de Vergara está diseñando en 1534 para la vidriera de la capilla de las Doncellas de la catedral de Sevilla (fig. 4). Una sugerencia que ya Gómez Sánchez apunta como inspiración para Van Wytvelt¹⁸. Por eso, al advertir estas modificaciones, quizá el pintor de Osuna haya visto algún diseño o composición de la escena. El jarrón de azucenas está entre los dos personajes, se repite el mismo gesto de la Virgen y se reproduce el mismo escenario y tonos del lecho y dosel de la Virgen.

El trabajo de Van Wytvelt al lado de Esturmio y Balduque no es casual. Por eso, la identificación con el pintor flamenco que está contratando en Granada Arnao de Vergara redanda en el mismo enjambre de relaciones. Si en 1544, este Giraldo de Bilfet está en Granada, no sería extraño que diez



4. ARNAO DE VERGARA, DETALLE DE LA ANUNCIACIÓN, 1534, CAPILLA DE LAS DONCELLAS, CATEDRAL DE SEVILLA.

años después estuviera haciendo para Osuna esta tabla de la Anunciación, que no duda en firmar y dejar constancia de su realización. Un trabajo que hay que fechar en la misma época que la obra de Esturmio de la Inmaculada Concepción, en 1555, pues tanto el estilo como la documentación están acercando la ejecución de la obra hacia 1554-1555. El retablo ya aparece recogido en el inventario de 1555 que transcribe Rodríguez Marín: «Retablos de madera doradas y pintados [...] Otro retablo de pincel de la Encarnación que está en otro altar con escudos de armas de Girón»¹⁹.

Así, en este entramado de artistas diversos y relaciones de mediados del siglo XVI aparece la figura difusa de Van Wytvelt. Un nombre que se va perdiendo en la documentación. Por eso es sugerente pensar que este pintor, del que tenemos noticia segura en Osuna hacia 1555, fuera el que aparece vinculado al pintor de vidrieras Arnao de Vergara en Granada en 1544 y, en relación con esta última actividad, se pudiera vincular al «Giraldo De olanda» que se fecha en 1547 trabajando en la puerta del Jamete en la catedral de Cuenca²⁰, y que Ceán ya lo cita allí el año anterior²¹. Una actividad, la conquense, por la que continúa percibiendo las partes proporcionales a su trabajo, hasta terminar el pago por ello en 1554²².

Lo que si parece sugerente es que el trabajo de Van Wytvelt después de 1555 hasta su muerte pocos años después, hacia 1560, pudo seguir ligada a los trabajos tanto de Hernando Esturmio como de Pedro de Balduque.

¹⁹ Archivo de la Asociación de los Museos de Osuna, leg. 233. Inventario de 1552. (Hay que pensar que hay un error de transcripción, debido a que la obra de Esturmio con la Inmaculada Concepción lleva la fecha de 1555, por lo que es extraño que en el inventario de archivo ya estuviera recogida la pintura tres años antes).

²⁰ Archivo Catedralicio de Cuenca, Secretaría, Libro de Fábrica, 1547-1590, fol. 35r. Transcripción de Bermejo, La catedral de Cuenca, 1976, p. 222. PALACIOS MÉNDEZ, Laura M.ª: «El arco de Sebastián Ramírez de Fuenleal, obra de Étienne Jamet (1546-1550). Propaganda católica en la catedral de Cuenca en tiempos de Carlos V» en *El imperio y las hispanias de Trajano a Carlos V*, eds. S. de María y M. Parada López de Corselas, Bononia University Press, 2014, p. 115, nota 11.

Es probable que este Giraldo de Holanda, o Giraldo Bilfet, fuera contratado por Arnao de Vergara, tras el trabajo del primero en las vidrieras de la iglesia del Hospital de Santiago en Cuenca, para el que está realizando las vidrieras ya en 1542. Las fechas encajarían con el trabajo para ambos lugares, teniendo en cuenta también que el taller podría estar asentado en una ciudad diferente para la que está haciendo el trabajo. Por eso, no podemos suponer si desde 1542 Giraldo de Holanda está asentado en Cuenca, o se traslada a otros lugares para terminar encargos en los talleres de otros artistas, como sería el de Arnao de Vergara en Granada.

²¹ CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario*, tomo VI, p. 172.

²² En ese año, se apunta que con la cantidad de 15000 maravedís «se acabaron de pagar las vidrieras que hizo sorbe las puertas principales de la dicha iglesia catedral». Archivo Catedral de Cuenca (ACC), Libros de Fábrica. Libro 12, fol. 47 v. Francisco Antonio Chacón Gómez-Monedero, «Giraldo de Holanda. Maestro vidriero y conservador de las vidrieras de la catedral de Cuenca, 1547-1556», en *Vestir la arquitectura*. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte, ed. René J. Payo Hernanz – E. Martín Martínez de Simón, *et alii*, Universidad de Burgos, 2019, p. 801.

¹⁸ GÓMEZ SÁNCHEZ, J. A.: «De Arnao de Vergara a Vicente...», *op. cit.*, p. 56.