

BELLAS ARTES

EL TRÍPTICO DE LA NATIVIDAD DE PIERRE
COECK Y EL MAESTRO DE SAN PABLO
Y BARNABAS: ADDENDA Y CORRIGENDA

P O R

AIDA PADRÓN MÉRIDA

La insistencia en el análisis estilístico en este nuevo apartado sobre el *Tríptico de la Natividad* —atribuido a Pierre Coeck en esta revista hace escasamente tres años— de los actuales herederos del Marqués de Villanueva del Prado en La Laguna (Tenerife) está justificada por la corrección parcial del artifice entonces propuesto¹.

El estudio «in situ» de la obra exige una revisión de los postulados expuestos en trabajo anterior y el proponer aquí, sin más dilación, al llamado por Buchan «Maestro de San Pablo y Barnabas» —en atención a la pintura de este asunto en el Museo de Fines Arts de Budapest²— como autor de las pinturas y grisallas de las hojas de cierre del tríptico en cuestión.

Dos nuevas publicaciones³, cronológicamente próximas, han

¹ AIDA PADRÓN MÉRIDA: «Un tríptico de la Natividad y una Virgen de la leche de Pierre Coeck en Colecciones Canarias», ANUARIO DE ESTUDIOS ATLÁNTICOS, Patronato de la «Casa de Colón», Madrid-Las Palmas (1986), núm. 32, pp. 533-538.

² «The paintings of Pieter Aertsen», *Ann Arbor-Londres* (1981), pp. 42 y siguientes.

³ BURR WALLEN: *Jan van Hennessen An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform*, Ann Arbor, Michigan UMI Research press, 1983,

perfilado, en fechas recientes, la expresión y el carácter de un amplio repertorio pictográfico agrupado, por razones de estilo, al citado maestro; pintor de la escuela de Amberes conocido por sus colaboraciones en las escenas de fondo de las composiciones de Jan Van Hemessen.

Las argumentaciones aducidas por Wallen y Bruyn condujeron a la identificación de este maestro con Jan Swart van Groeningen, el primero, y con Jan Mandyn, cautelosamente, el segundo. Pese a estas discrepancias de índole nominativa ambos coinciden en esencia.

No es objetivo de este estudio dilucidar la firmeza de estas aseveraciones sino establecer principios factibles de conexión estilística entre las puertas de cierre del *Triptico de la Natividad* y las pinturas apéndice al citado panel de Budapest registradas por los citados autores Bruyn y Wallen⁴.

Volviendo a Pierre Coeck se mantiene, aquí, su autoría en la tabla central del tríptico, actualmente en el Palacio Nava en La Laguna (Fig. 1).

Los grutescos, los medallones y relieves que enriquecen las arquitecturas del fondo en la escena del *Nacimiento*, en la tabla central, evocan el mundo greco-latino de las formas y reflejan el sentimiento de Pierre Coeck como traductor de los tratados de Sebastián Serlio, y a quien Marlier recuerda como el «introducido en los Países Bajos del estilo del Renacimiento en la arquitectura y en las artes decorativas»⁵.

Curiosa es la presencia de César, Marco Antonio, Cleopatra y Epicúreo identificados por los indicadores, perfectamente legibles, de los medallones: «CAEVS IVLIUS CESAR IMPERA-

pp. 89-95; J. BRUYN: «De Maester van Paulus de Barnabas (Jan Mandijn?) en een vroeg werk van Pieter Aertsen», en *Rubens and his World*, Antwerpen, 1985, pp. 17-29.

⁴ *Ibid.*, figs. 2, 3, 4, 5, 6, pp. 17-29. *Ibid.*, figs. 26, 56-57, 69-71, 88-89, 93. No es probablemente del Maestro de San Pablo y Barnabas la tabla «la Caída de Adán» del Institute of arts de Minweaplis (figs. 94 y 95) de Wollen) atribuida en trabajos anteriores a Jan Swart Groeningen (J. M. FRIEDLÄNDER: *Early Netherlandish Painting*, vol. XII, Bruselas, 1875).

⁵ GEORGE MARLIER: *La Renaissance flamande. «Pierre Coeck d'Alost»*, Brussel, 1966, pp. 379 y 382.



Fig. 1.—Pierre Coeck. La Natividad. Palacio de Nava. La Laguna.



Fig. 2.—Pierre Coeck. Natividad (Detalle). Palacio de Nava. La Laguna (Tenerife).



Fig. 3.—Pierre Coeck. Natividad. (Detalle). Palacio de Nava. La Laguna (Tenerife).



Fig. 4.—Pierre Coeck. La Natividad. (Detalle). Palacio de Nava. La Laguna (Tenerife).



Fig. 5.—Pierre Coeck. La Natividad. (Detalle). Palacio de Nava (La Laguna).

TOR» (Fig. 2), «MARCVS ANTO (NIVS)», y «EPICVREI SOPHI» (Fig. 3). Con estas alusiones a personajes históricos Pierre Coeck intenta introducir en escena el concepto pagano imperante en los siglos anteriores al nacimiento de Cristo. Idéntica función ejercen los relieves de los medallones, en las enjutas del arco central, con los trabajos de Hércules: «Hércules y el toro de Creta» (Fig. 4), «Hércules y el caballo de Diómedes» (Fig. 8) y la figura exenta del héroe con escudo, lanza y serpiente que remata, majestuoso, el entablamento del pilar detrás de la figura de María.

Estas historias independientes completan la significación del tema principal y fue recurso frecuente en las pinturas de Pierre Coeck a juzgar por las *Últimas Cenas* de los Museos de Bellas Artes de Lieja y Bruselas, Bayerische Landesgewerbent en Nüremberg, y en la *Adoración de los Reyes* de la Universidad de Princeton.

La simbiosis de asuntos de naturaleza cristiana con las leyendas de Hércules responde a la asimilación de esta figura como prototipo de «La Lucha contra el mal, así como Cristo fue la realización de estos valores desde la historia de su nacimiento»⁶; de esta manera Hércules asume el papel del «héroe triunfador del mal como María sobre el pecado»⁷.

La misma idea inspiró —en la pintura española de este siglo— los retablos de *Santa Librada* de Sureda en la Catedral de Sigüenza, *La Adoración de los Reyes* de Osona y las *Historias de San Pelayo* del Maestro de Becerril⁸.

Dos Pastores, en el lateral izquierdo de la tabla, San José —relegado a un poco significativo segundo plano— y dos grupos de ángeles, dos en gloria, y tres en actitud de adorar al

⁶ ANTONIO RUIZ DE ELVIRA: *Mitología Clásica*, Madrid, 1975, pp. 162-164.

⁷ DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ: «La Mitología y el Arte Español del Renacimiento», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. C. XXXX, Madrid, 1952, p. 289.

⁸ *Ibid.*, «La Adoración de los Reyes, del Museo de Bayona, atribuido a Rodrigo de Osona», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1937, p. 12; ANA ÁVILA: «Juan Sureda y no Juan Pereda. Nuevas Noticias documentales iconográficas», *Archivo Español de Arte*, Madrid, pp. 227-229.

Niño ambientan el Nacimiento en esta tabla próxima a la *Adoración de los Magos* de Pierre Coeck en la iglesia de Saint Plachelmus de Odenzaal: El buey y el asno, en registro secundario a la derecha de María, personifican según Reau a los dos ladrones en la muerte de Cristo⁹.

La cabeza barbada del pastor repite el modelo del Rey negro en el tríptico de la *Adoración* del Prado (cat. 2223) y en la *Presentación en el templo* del citado tríptico de Oldenzaal; en *Jesús ante Pilatos* de la Schloss Grunewald y en la *Pentecostés* de la colección Michaelis en Capetown. El mismo rostro y el tocado fue introducido por Coeck en la figura de «*Carlomagno*» de las vidrieras de la Iglesia de Santa Catalina en Hogstraten (Fig. 5).

El modelo es sobradamente conocido en la producción de Coeck y fue asumido por algunos de sus seguidores más directos; tal es el caso del San José —en la tabla lateral derecha— del tríptico de la *Adoración de los Magos* del Maestro de Santa Ana Hofje, en la Capilla de ecsta advocación, en el Hospicio de este nombre en Leyden¹⁰.

La forzada postura del pastor de perfil y de espaldas al espectador está tomada de los grabados de *Cristo llevando la Cruz* y el *Martirio de Santa Catalina* de Alberto Dürero¹¹. En este tipo netamente marienista se acusa el gastrocnemius en evidente detrimento del triceps sural como en uno de los personajes de *Jesús ante Pilatos* en la Schloss Grunewald de Berlín y en la vidriera de *Moisés en el Monte Sinaí* del Museo de Amsterdam.

El rostro del Ángel, en el centro del grupo que adora al Niño, de nariz recta y cráneo aplastado recuerda la Magdalena del *Descendimiento* del Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa y a Baltasar en el tríptico del Prado. La belleza de María refleja el ideal de Pierre Coeck en las *Sagradas Familias* de las colecciones A. de Hewell en Bruselas y Borja de Turín, en las *Virge-*

⁹ *L'iconographie de l'art chrétien*, París, T. II, 1958, p. 228.

¹⁰ GEORGE MARLIER: *Ob. cit.*, 1966, p. 400, fig. 356.

¹¹ *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, 1980, vols. 7, 1, 120 y 141.

nes con Niño del Museo Curtius de Lieja y Jedis Darstad y en *San Lucas Pintando a la Virgen* en el Museo de Bellas Artes de Nimes.

El dibujo compacto con insistencia en el diseño y acusado efecto de sombras, y el tratamiento vibrante de los paños señala una cronología tardía próxima a las obras citadas de Coeck. La fecha de 1540 a 1545 del *Tríptico del Descendimiento* del Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa¹² determina en nuestra pintura —en incuestionable relación estilística— una fecha similar coincidente, por tanto, con la inscripción de 1546 que Hernández Perea localizó en la tabla¹³, pero que la iluminación del Palacio de Nava inadecuada para un estudio de esta naturaleza no ha permitido comprobar en esta ocasión.

El fondo arquitectónico presenta mayores avances aquí que en el Tríptico de Oldenzaal, fechado en 1533, pero ilustra igualmente el párrafo de Marlier «Ce triptique marque a merveille la transition del manierismo pre-renaissant au Romanisme» e indica una fecha posterior a este momento de «transition»¹⁴ las similitudes de nuestra pintura con la «Virgen con Niño» del Museo Jedis Dormastal de Londres fechada en 1540 apunta al parecer, sin duda, los últimos años de la década de los cuarenta para este Tríptico de Pierre Coeck y el Maestro de San Pablo y Barnabas.

El estado de conservación del centro del tríptico es en conjunto bueno aunque la pesadez del engatillado adosado al reverso amenaza su integridad a corto plazo. Conserva el marco original y las colas de milano que unen los paneles.

La Presentación en el Templo (Fig. 6), *La Circuncisión* (Fig. 7) y las grisallas (Fig. 9) —con las figuras aisladas de *María* y el *Arcángel San Gabriel* en las hojas de cierre en este *Tríptico*

¹² GEORGE MARLIER: *Ob. cit.*, pp. 75-86.

¹³ *Canarias*, Publicaciones de la Fundación Juan March, Madrid, 1984, p. 228.

¹⁴ GEORGE MARLIER: *Ob. cit.*, pp. 164-165.

¹⁵ ROBERT GENAILLE: «Pieter Aertsen, précurseur de l'art Rubenien», *Jaarboek van Het Koninklijk Museum voor Schone Kunst en Geschiedenis*, 1977, p.

de la Natividad— son obras de otra mano. Estas definen la manera de hacer del Maestro de San Pablo y Barnabas; pintor de estilo evolucionado cuyo modelos influyen determinantemente en Peter Aertsen. Su arte acusa un fuerte menierismo, violentos contrastes de luz cambiante, y una pintada suelta y oblicua en los toques de luz.

La Presentación en el Templo y la *Circuncisión* presentan motivos comunes (T. 1,90 × 1,97) a las tablas del mismo asunto del *Retablo de la Infancia de Cristo* de Peter Aertsen en el Wallraff Richartz Museum de Colonia —fechado por R. Genaille entre 1556 a 1565¹⁵— y con la *Circuncisión* del Tríptico de la Iglesia de Aizarna en Guipúzcoa¹⁶.

Pese a las pronunciadas variantes se reconoce, en ambas versiones, una manifiesta familiaridad de modelos en el San José; en las dos cabezas que asoman a su espalda y en la secuencia del *Arca de la Alianza* en último término en los dos trípticos. Peter Artsen retoma el modelo de «San José» y la vasija envuelta en paños en el primer término de la «Circuncisión» del Maestro de San Pablo y Barnabas para ilustrar respectivamente la Circuncisión y la Presentación del mencionado tríptico del Wallraff Museum.

Esta dependencia a los tipologías del Maestro de San Pablo y Barnabas fue advertido por Wallen en estudio comparativo de las figuras del Maestro —en el registro superior del *Tríptico del Juicio Final* de Hemessem, en la Iglesia de Saint-Jacob en Amberes— con la *Parábola de Cristo y el Buen Samaritano* de Peter Aertsen en el Museo Regionale de Messina¹⁷.

El rostro de María de mentón acusado y labios abultados, en la *Circuncisión*, del Tríptico de Canarias es similar a la Virgen de la *Sagrada Familia* del Maestro de San Pablo en la Galería Kassel¹⁸; el perfil de San José —repetido en la *Circuncisión* y en la *Presentación*— reproduce los modelos de San Pa-

¹⁶ Citado por M. DÍAZ PADRÓN, en «Una tabla de la Circuncisión de Cornelis van Cleve en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, septiembre-octubre, 1982, t. III, núm. 9, p. 159, nota 12.

¹⁷ J. BRUYW: *Ob. cit.*, pp. 25-28, figs. 6 y 7.



Fig. 8.—Maestro de San Pablo en Barnabas. La Anunciación. Colección particular (Tenerife).



Fig. 9.—Maestro de San Pablo en Barnabas. La Anunciación. (Detalle). Colección particular (Tenerife).



Fig. 10.—Maestro de San Pablo en Barnabas. Sagrada Familia. Staatliche Kunst-Sammlungen, Gemäldegalerie Kassel.



Fig. 11.—Maestro de San Pablo en Barnabas. La Anunciación. (Detalle). Colección particular (Tenerife).



Fig. 12.—Maestro de San Pablo en Barnabas. La Anunciación. (Detalle).
Colección particular (Tenerife).

blo en el panel del Museo de Bellas Artes de Budapest, y del San José de la tabla de la Galería Kassel (Fig. 10). La cabeza relegada a un segundo plano a la izquierda de María, en la *Circuncisión*, atiende al modelo de San Pedro en la grisalla del «Maestro de San Pablo de Barnabas» en el *Tríptico de San Sebastián* de Jan van Hemessen en el Petit Palais¹⁹; el personaje con un cirio encendido —que asoma, de algo más de medio cuerpo, detrás del Sumo Pontífice— asemeja el «San Sebastián» de las grisallas del citado tríptico del Petit-Palais.

Las sombras metálicas y el tratamiento liso de las telas y los complicados arabescos de los paños en las figuras de María y San Gabriel (Figs. 1 y 12) no están lejos de la concepción general de las grisallas del Tríptico de Lisboa de Pierre Coeck. El dibujo rezado de las nubes que envuelve la aparición de Dios Padre es similar al «*Sacrificio de Mercurio*» del Gabinete de estampas del Louvre, al *Bautismo de Cristo* de las vidrieras del Rijksmuseum de Amsterdam según diseños de Pierre Coeck y a las grisallas de la «*Conversión de San Pablo*» del Tríptico de Pierre Coeck en Lisboa.

Este trabajo mancomunado, en que Pierre Coeck influye sensiblemente en el Maestro de San Pablo y Barnabas, certifica fehacientemente los vínculos, intuitos por razones de estilo²⁰, de ambos pintores.

Las tablas laterales de este tríptico no se encuentra ya en la capilla privada de San Telmo en el pago de Santa Úrsula, están hoy en la colección de la familia repartidas en La Laguna y Santa Cruz de Tenerife. Expuestas por motivo de su restauración, en 1969, a nombre de Lucas de Leyden²¹. Conservan los marcos de la época y su estado es bueno en general.

¹⁸ *Ibid.*, ob. cit., p. 23, fig. 4.

¹⁹ BURR WALLEN, p. 91, fig. 26, y J. BRUYN, ob. cit., p. 22.

²⁰ *Ibid.*, p. 91; *ibid.*, pp. 17, 7 y 29. No hay que olvidar las analogías de este maestro con Jan van Amstel, pintor identificado con el monogramista de Brunswicjk, y con Hansje van Elburg.

²¹ Exposición restauración en Tenerife, Santa Cruz, diciembre, 1969, núms. 3 y 4.