

BELLAS ARTES

VARIAS TABLAS INÉDITAS DE PIERRE POURBUS
EL VIEJO, IDENTIFICADAS EN LA IGLESIA
DE SANTO DOMINGO DE LA ISLA DE LA PALMA

P O R

MATÍAS DÍAZ PADRÓN

Hace dos años me fue posible identificar dos trípticos de gran tamaño de Pierre Pourbus el Viejo en España¹. Hoy están en prensa, en la *Revue Belge d'Archeologie et d'histoire de l'art*

¹ Tras la muerte de Pierre Pourbus decayó la escuela de Brujas. Adaptó su estilo a la tradición de su región, acusando la influencia de los viejos maestros Memling y Gerard David, por los que sintió siempre una gran admiración, de que se hizo eco Van Mander. Sus primeras obras acusan la influencia de Lancelot Blondel, con quien debió formarse antes de su admisión como «Franc-maitre», el 26 de abril de 1543. Tuvo ocupaciones de gran responsabilidad en las corporaciones. A la influencia de Blondel unió la de Jan von Scorel y Ambrosio Benson. El manierismo se manifiesta contenido por su inclinación a la corrección formal y expresiva. No obstante adaptó algo del arte de Fontainebleau, pero estuvo ajeno al expresivo mundo del manierismo enervante en Italia. La visión apacible de su estilo conjuga más con un romanismo muy enlazado a los valores tradicionales del Norte. La grandeza de su arte pudo admirarse en la reciente Exposición en el Museo Memling de Brujas, clausurada en fechas recientes (29 de junio-30 de septiembre de 1984). La Exposición estaba enfocada bajo el punto de vista histórico y científico más exigente.

El pintor había nacido en Gouda hacia 1523, habiendo muerto en Brujas en 1584. Estuvo vinculado a la corona española. Estuvo al servicio de la princesa Margarita, entusiasta de las artes y protectora de una de las Cortes más refinadas de la época. Era un gran conocedor de las formas clásicas en moda. Su obra de retratista es mejor conocida y hasta

de la Real Academia de Arqueología², engrosando el catálogo de pintura de historia de este pintor, a quien habíamos restituido estos últimos años, el Camino del Calvario de San Martín de Courtrai, tradicionalmente atribuido a Bernaert de Ryckere³, dos grisallas, puertas de tríptico de colección privada de Madrid⁴, y algunas tablas más en iglesias y colecciones españolas, en proyecto de estudio⁵.

fecha muy reciente, la mejor estudiada. Las pinturas de historia son escasas, aunque bellamente elaboradas. La limpieza del color y corrección del dibujo es insuperable. Se le tuvo por el pintor de su tiempo más admirado en los Países Bajos. Aunque se dijo siempre que su obra no salió de Bélgica, en estos últimos años han sido encontradas en la Península y sorprendentemente, su presencia alcanzó las lejanas colonias de las Islas Canarias, como probamos en el trabajo que ocupa estas páginas.

Añadimos la bibliografía esencial del pintor, lo que completa lo conocido hasta hoy de su vida y obras: G. MARLIER: *Le Manierisme dans l'art de Pierre Pourbus*, Jaarboek der K. M. S. K. van Belgie, II, 1939, p. 63. *Ibid.*, *La vie et l'oeuvre de Pierre Pourbus*, Le Nouveau Journal, Bruxelles, 28 april 1941. E. BUYSSE: *Dekkart van Pieter Pourbus*, Brugse Courant (13-1-1951). A. JANSSENS DE BISTHOVEN: *Pieter Pourbus. Portret van Jan Fernaguut en portret van zijn echtgenote Greoninge museum*, Brugge, Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen (1957), p. 8a, 8b. L. DEVLIEGHER: *Het vewaard gebleven kartografisch werk van Pourbus*, Biekorf. Westvlaams archief voor geschiedenis, oudheidkunde en folklore, LXI, 1960, p. 227. *Ibid.*, *De legende op P. Pourbus schilderij van de Duinenabdij*, Bulletin van de koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen, IX, 1960, p. 163. P. HUVENNE: *Pieter Pourbus als tekenaar, een mededeling*, Annalen XLIII^e Congres. Dederatie van kringen voor oudheidkunde en geschiedenis van Belgie, Sint-Niklaas-Waas, 1974, Saint-Nicolas Waes, 1975, p. 283. J. M. BRANS: *Eene schilderij van P. Pourbus*, De vlaamsche School 6 (1983), p. 67. *Pierre Pourbus Peintre brugeois (1524-1584)*. Brujas. Museo Memling (29 junio-30 septiembre 1984).

² «Deux grands triptyques inédits de Pierre Pourbus le Vieux en Espagne», *Revue belge d'Archeologie et d'histoire de l'arte*, 1985. En prensa.

³ «Una pintura de Pierre Pourbus atribuida a Bernaert de Ryckere», *Archivo Español de Arte*, núm. 226, 1984, p. 185.

⁴ «Miscelánea de pintura de flamenca del siglo XVI en España», *Archivo Español de Arte*, núm. 228, 1984, p. 351. En colaboración con Aida Padrón Mérida.

⁵ *Una crucifixión de Cristo de Pierre Pourbus el Viejo en Daroca* (en prensa). También de Pierre Pourbus el Viejo, quizá con la colaboración de su hijo Francisco, podrían ser las dos grisallas de la iglesia de Santo

La existencia de estas pinturas es prueba del éxito del pintor y de su presencia en los años de encuentro de los Países Bajos y España, en medida mayor a la presumible. Quizá es culpa la escasa atención prestada a este pintor hasta fecha muy reciente, donde ha sido reivindicada la grandeza de su genio, en la Exposición monográfica de 1984 en Brujas.

A este pintor de Brujas —una de las más bellas ciudades del mundo— le fue encargado un retablo desde una de las más lejanas dependencias del Imperio Español, en el Atlántico oriental, para la iglesia de Santo Domingo de La Palma. Una de las islas del archipiélago canario, también conocidas como islas flamencas. Este hecho no es casual, si se conoce el entramado histórico en estos lustros, entre Flandes y las islas. La presencia de una importante obra aquí, de uno de los pintores del Emperador, es una lógica consecuencia del poderío expansivo de los Países Bajos al mediar el siglo xvi, sin límites en los mares. Es circunstancia importante considerar en este momento, pues sería imposible explicarla sin la vitalidad mercantilista, la piedad y el refinamiento de la colonia de flamencos residente. Los testimonios en Tenerife y en Gran Canarias nos son mejor conocidos, aunque son escasas las pinturas de los talleres de Brujas, importadas a través de próspero comercio con el Norte, en las islas mayores.

La publicación de las tablas por Carmen Fraga⁶, primero y luego por don Jesús Hernández Perera⁷, como obras anónimas de la escuela de Brujas, fue importante para la divulgación de las fotografías, poniendo las bases para abordar su estudio detenido. La sospecha de verme ante unos originales de Pierre Pourbus, me fue posible confirmar en visita esporádica a La Palma

Domingo de la Palma. Recordamos además una Adoración de los Reyes Magos, de la antigua colección Payá (Madrid).

⁶ CARMEN FRAGA: *La Pintura en Santa Cruz de la Palma*. Homenaje a Alfonso Trujillo. Arte y Arqueología, 1982, t. I, p. 35.

⁷ Propone don Jesús Hernández Perera la posibilidad del concurso de los hijos del pintor, Juan Benson, Guillermo o Ambrosio el Joven aunque con reservas (*Canarias, Tierras de España*, Fundación Juan March, 1984, p. 225).

con este fin⁸. No deja de ser sorpresivo y providencial, el encuentro con un nuevo conjunto del pintor que ocupaba nuestra atención en estos años y de quien en las mismas fechas se le consagra en Brujas una Exposición homenaje de la que hicimos mención líneas atrás, la más importante de Europa en 1984, patrocinada por el Crédit Communal de Bélgica y la ciudad de Brujas⁹.

Al tratar de los trípticos de Barcelona y Soria dediqué unas líneas a destacar los vínculos que unían al pintor con el mecenazgo real, civil y monacal de la España de los Austrias. Destacamos en aquella ocasión, pienso que con detalle, las relaciones de pintor con los nobles españoles, que nos fue posible rastrear a través de las fuentes documentales de la época, y por el testimonio de las obras mismas, muchas de ellos son los retratos de personalidades de España residentes en Brujas, donde su influencia fue decisiva para la prosperidad económica y mercantil de la ciudad¹⁰. También tratamos de sus vínculos con la Corte, y del encargo de la decoración de Brujas con ocasión a la vista a la misma del Emperador¹¹. Esto era lógico. Pourbus era el maestro mejor indicado para honrar aquella efemérides¹². El pintor gozó de la más alta estima de los españoles de los Países Bajos, residentes en Brujas, y de la nobleza flamenca más vinculada con la Corona. Pero el testimonio más elocuente del alcance de este compromiso estaba en el interior de la iglesia de Santo Domingo, de la isla de La Palma, en el Archipiélago canario.

Las obras encontradas dibujan un mapa expansivo de gran interés para nuestro propósito. En la documentación literaria destacamos la actividad del pintor a la entrada de Felipe II en

⁸ Agradezco a don Manuel González, Arcipreste de San Salvador de la Palma, las muchas facilidades y ayudas en el estudio de estas pinturas.

⁹ *Pierre Pourbus, Peintre Brugeois, 1524-1584*, por P. Huvenne. Brujas. Museo Memling (29 junio-30 septiembre 1984).

¹⁰ C. VIÑAS MEY: *Los Países Bajos en la Política y la Economía mundiales de España*, 1944, p. 57.

¹¹ G. MARLIER: *Ob. cit.*, 1930, p. 67.

¹² M. DÍAZ PADRÓN: *Ob. cit. Revue belge d'Arch. et d'hist. de l'art*, En prensa.

Brujas, siendo príncipe. Pourbus fue nominado por la corporación de la ciudad, por ser el mejor conocedor de las formas antiguas, más oportunas para la decoración de los arcos triunfales, por razones obvias y quizá, conscientes de la inclinación por la pureza clásica del príncipe, adicto al purismo del gran estilo, que cristalizará en El Escorial. En efecto, la pasión por las arquitecturas de Serlio, lo prueban bien los fondos del tríptico de Barcelona¹², y tantos otros conocidos¹³. Esto no lo ensaya en las tablas de Santo Domingo de La Palma, donde los temas tampoco lo requieren. A nuestro pintor se encarga luego dos retratos del Emperador y de Felipe II, para la gran sala de los Banquetes del «Palais du Franc»¹⁴.

También Pierre Pourbus estuvo al servicio de la princesa Margarita, tía de Carlos V, una de las mujeres de espíritu más fino y culto de su tiempo. Por encargo de la princesa pintó las puertas del retablo de la Adoración de los Reyes para el convento de las «Annonciades»¹⁵, diseñando la composición de la vidriera en lo alto de la Chimenea del «Franc de Brujas» que estaba detrás de la tumba de la princesa¹⁶.

Recordamos también la tumba de Francisco de la Puebla y de María de Marivoorde, su mujer, en San Jacques de Brujas, era un santanderino que vivía en Brujas, hombre de prestigio a juzgar por la inscripción que adorna la gran placa de cobre de su tumba¹⁷. A Pourbus se le encargó el dibujo de la placa de cobre¹⁸. También fue cliente del pintor que nos ocupa, Juan

¹³ Conoce las publicaciones de Serlio de Pierre Coecke, pero las interpreta de manera personal (Vid. P. HUVENNE, *ob. cit.*, p. 121).

¹⁴ DE BUSSCHER, 1866, p. 332, not. 2 (cit. P. HUVENNE, p. 330).

¹⁵ P. HUVENNE: *Ob. cit.*, p. 32. Posiblemente es de este encargo la Anunciación del Museo de Gouda, fechada en 1552.

¹⁶ V. VERMEERSCH: *Monuments sepulcraux de Brujes d'avant 1576*, III, p. 731.

¹⁷ Era comerciante de Santander, del que conocemos interesantes noticias desde el lado de España (F. BARREDA: *Dos cartas de un mercader santanderino residente en Flandes en el siglo XVI*, Santander, 1934, p. 5).

¹⁸ «Pieter Pourbus als Entwerfer einer Grabplatte», *Bulletin van de koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, XV (1966), p. 154. V. VERMEERSCH: *Grafmonumenten te Brugge voor 1578*, vol. III, p. 763.

López Gallo, Barón de Maele¹⁹. Pourbus le retrató con sus armas en un gran tríptico del que se conserva la puerta con el retrato del noble español, y sus hijos, en el Museo Groeninge de Brujas²⁰. La tabla de su mujer, Catalina Pasto y sus hijos, está sin localizar. López Gallo era agente en la Guilda de San Sebastián y consejero de los comerciantes españoles en Flandes. Era uno de estos hombres que determinaron la proyección internacional del comercio de Flandes²¹.

Pourbus es pintor mejor conocido como retratista, uno de los más importantes creadores de este género, donde el genio de los Países Bajos puso en jaque a Italia, quizá por estar mejor dotado para la objetividad de la visión, condición fundamental en el retrato. Pero también Pourbus fue pintor de grandes composiciones, aunque menos estudiadas por la crítica, hasta estos últimos años. Van Mander decía en 1604 que es un buen pintor de figuras de composiciones y retratos²². Hasta fechas recientes —donde la exposición en Brujas ha evidenciado la magnitud de su arte— no había sido suficientemente dignificado en su justa medida. Winkler estuvo más atento a su faceta de retratista, y Friedlander —el más destacado investigador de los pintores flamencos de esta etapa— dejó inconclusa la escuela de Brujas, que quedó limitada en su monumental Corpus.

Los juicios de Hymans son muy expresivos en este sentido. Destaca la mayor dedicación de Pourbus a la pintura de retrato, pues son éstos más abundantes en los museos europeos, advir-

¹⁹ López Gallo representaba a España en Flandes. Fue ennoblecido con el título de Barón de Male en 1560, por disposición de Felipe II. Murió en Brujas en 1571, siendo enterrado en la iglesia de los dominicos (Vid. nota 22).

²⁰ H. PAUWELS: *Catalogue Groninge Museum, Stedelijke musea van Brugge*, Brujas, 1960, núm. 54; De vos, *Musées communaux de Bruges. Catalogue des tableaux des XV siècles*, Brujas, 1980, núm. 54.

²¹ El siglo pasado estaban sin mutilar los dos retratos (VAN DEN BUSSCHE, *Notice sur le cabinet de tableaux et d'antiquités du Docteur de Meyer a Bruges*, 1882, p. 14).

²² GORIS: *Origen del capitalismo*, p. 12. C. VIÑAS MEY: *Ob. cit.*, p. 56. Importante en este sentido es el más reciente trabajo de J. ROTSAERT, *Jan López Gallo en de heerlijkheid Sysele, Het Brugs Ommeland*, 1979, p. 349.

tiendo de la escasa obra existente fuera de Bélgica²³. Sin embargo, obras suyas van siendo identificadas en estos últimos años, más allá de estos límites, siendo España el lugar donde su número y calidad alcanza cotas de especial consideración. Por los datos en líneas atrás reseñados esto no debe sorprender. Las causas son una realidad histórica de todos conocida: la fuerte ligazón de intereses políticos y económicos y las afinidades estéticas de Flandes y España en momentos cruciales de su expansión histórica.

En el concierto de los contactos de España y Flandes, el compromiso con Brujas fue especialmente considerable. Sus economías se complementan. En Brujas las lonjas y consulados castellanos eran los más potentes, superando sus exportaciones a todas las de los otros países europeos según palabras de Pirenne²⁴.

En aquellas fechas, la isla de La Palma —nos dice un historiador coetáneo en noticia que tomo del Tomo II de *Piraterías y ataques navales* de don Antonio Rumeu de Armas— «había empezado a conciliarse un gran nombre, no sólo entre los españoles que le conquistaron y que navegaban a las Indias, no sólo entre los portugueses, los primeros amigos del país que hicieron en él su comercio, sino también entre los flamencos, que acudieron después a ennoblecirla, atraídos de las riquezas de sus azúcares o de la excelencia de sus vinos, que llamaban y creían hechos de Palma»²⁵. Este era el marco físico donde vivían los Van de Walle y donde llegarían las tablas. Torriani se sorprendió del gran número de flamencos que viven en la

²³ *Le livre des peintres*. Ed. Hymans, 1984, t. II, p. 20. En 1567, Guichardin dice que era uno de los que mejor contribuyó a honrar el arte (*Descrittione du tutti i Paesi Bassi*, Amberes, 1567, fol. 79). Igual opinión encontramos en la segunda edición de *Las vidas de Vasari*, muy poco después (edición de 1567, vol. 1881, p. 586. Cit. de P. HUVENTE: *Ob. cit.*, 1984, p. 15).

²⁴ *Histoire de Belgique*, t. II, p. 427.

²⁵ VIERA Y CLAVIJO: *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, t. III, p. 105. Cit. A. RUMEU: *Piraterías y ataques navales contra las Islas Canarias*, 1947, t. I, p. 89.

isla²⁶. Sabemos que fue encargado de sus fortificaciones por Felipe II y que estuvo en La Palma dos años. Tuvo un encuentro con la ilustre familia que proponía la construcción de un castillo para proteger las cargas de azúcares de sus ingenios²⁷.

Estas especiales circunstancias históricas, sociales y económicas hacen factible la presencia de las pinturas objeto de nuestro estudio. Tintes de sangre ensombrecen la existencia de la isla, al ser atacada por los navíos franceses en 1553, saqueando sus iglesias y conventos²⁸.

La iglesia del convento de Santo Domingo da uno de sus lados y puerta principal al mar, en lo alto de una ladera, desde donde se otea el horizonte del océano sin fin. Desde aquí se verían llegar las naves de comerciantes de toda Europa. En aquellos años, Santa Cruz de la Palma era la ciudad más próspera del Archipiélago²⁹. El convento lo funda la Orden de los predicadores en 1530, donde antes había una ermita consagrada a San Miguel Arcángel, levantada por el primer adelantado, Alonso Fernández de Lugo³⁰. El convento fue ayudado por el comerciante flamenco citado, residente en la isla, donde gozó de un gran prestigio. De la familia Van de Walle, Luis Van de Walle y su mujer María Cervellon Bellid contribuyeron a la construcción del convento con dinero, regalando también un huerto³¹.

Por noticias que debemos a Carmen Fraga³², en escritura de 1567, ante Bartolomé Morel, la comunidad tramitó el patronazgo al mencionado noble flamenco, a cuyo costo se asigna la edificación «de una capilla que está junto y colateral a la capilla mayor de la iglesia de dicho monasterio —se dice—, y así a la parte de la mano derecha entrando por la derecha [de] la iglesia y del monasterio yendo + al altar mayor y la

²⁶ TORRIANI: *Fortificazioni*, p. 200. Cit. A. RUMEU: *Ob. cit.*, t. II, 1.º, p. 325.

²⁷ RUMEU, t. II, 1.ª parte, p. 394, nota 93.

²⁸ *Ibid.*, t. II, 1.ª parte, p. 151.

²⁹ *Ibid.*, II, 1.ª parte, p. 325.

³⁰ *Ibid.*, t. II, 1.ª parte, p. 331.

³¹ *Ibid.*, t. II, 1, pp. 331 y 332.

³² *Ob. cit.*, p. 353.

derecha capilla que el derecho Luis van de Walle así ha hecho y por todo acabado y proveida adornada del retablo y de todo lo demás que es necesario para el servicio de ella»³³. El mismo protocolo añade nuevas donaciones para el vestuario y los servicios de altar. Unas tablas sobre un espaldar, se dice que están en la capilla colateral en inventario de 1836 en la epístola del mismo templo, según noticias de archivo parroquial de la más próxima iglesia de El Salvador³⁴. El retablo podría ser un políptico al que corresponderían las tablas que tratamos desmontadas de su mazonería por mil motivos repetidos en estos casos, siendo adosadas al espaldar de que habla el inventario del siglo XIX.

LAS PINTURAS

La tabla que se consagra a *la familia de la Virgen, la genealogía de Jesús y el árbol de Jesé* está resumida al número mínimo: San Joaquín, Santa Ana y la Virgen con el Niño (fig. 1). Es una de las más bellas tablas de la serie, compensada en sus ritmos y distribución espacial, muy en consonancia y de acuerdo con la simbología curial en el uso de la tradición. Los padres de María están de pie y en mayor escala a los lados de los límites verticales de la tabla, en actitud orante, atentos a la visión de la Virgen y el Niño que nacen del interior de una flor, cuyo tallo se arraiga en la Tierra. En lo alto se asoma Dios Padre entre nubes, «atraído por el olor de la divina rosa»³⁵, acompañado de dos ángeles. La flor es el mismo Jesús que nos habla el Cantar de los Cantares: «Yo soy la flor del campo y el lirio de los valles». La flor de esta composición es un lirio abiero. El árbol representa esencialmente la exaltación de María dominando todo, haciendo de eslabón entre la Tierra y

³³ A. H. P. T. Leg. núm. 167. Convento de Santo Domingo, Santa Cruz de la Palma. Cuaderno núm. 58, fol. 27, 4. Cit. C. FRAGA: *Ob. cit.*, p. 352, nota 5.

³⁴ Archivo Parroquial del Salvador. Santa Cruz de La Palma, Expediente, núm. 11. Cit. C. FRAGA: *Ob. cit.*, p. 352, nota 6.

³⁵ M. TRENS: *Santa María, vida y leyenda de la Virgen a través del Arte Español*, 1954, p. 108.

el Cielo. Jesús Niño en medio de este complejo espacio recargado de visiones ancestrales es símbolo viviente de la reconciliación del cielo y tierra, fiel a los designios del libro de Isaías, «y brotará una vara del tronco de Jesé y retoñará de sus raíces un vástago, sobre el que reparará el espíritu del Señor, espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de ciencia y de piedad y le llenará el espíritu del temor del Señor»³⁶.

El tema estaba fuera de la moda a fines del siglo xvi, resistiéndose gracias al culto de Santa Ana, siendo precisamente en los Países Bajos donde la devoción estaba más arraigada³⁷.

La idea tiene sus precedentes en obras de Gerard David, maestro que influye en Pourbus, como probamos al señalar su influencia en la tabla central del Bautismo de Jesús del tríptico de Barcelona, consagrado a San Juan Bautista, Pourbus sintió una admiración por su precursor en a escuela de Brujas, según los juicios que recoge Van Mander³⁸.

San Miguel (fig. 2) centra el escenario del fondo con un paisaje marino, quizá alusivo a las costas del puerto de la misma isla de La Palma, portando en ambas manos los clásicos símbolos: la espada y la balanza, que el feroz demonio trata de desnivelar, para llevar al infierno un alma. El tema inspirado en el Apocalipsis estaba en boga desde el siglo xiv³⁹, estimado el más eficaz defensor de la iglesia, para los palmeros su santo patrono, bajo cuya advocación está la Isla, la Isala de San Miguel de la Palma es el título que da Pedro J. de las Casas Pestana, al libro consagrado a la historia de la isla el pasado siglo. También San Miguel era el Santo protector de Bruselas⁴⁰.

El esteticismo clásico del pintor es categoría fundamental, en la voluntad de Pierre Pourbus, imponiendo sus fundamentos sobre las circunstancias del dramático encuentro. Los movimientos son lentos y escasos, salvo el escorzado dibujo. El

³⁶ Isaías, XI (1-3).

³⁷ L. REAU: *Iconographie de l'art chretien*, II, Nouveau Testament, 1957, t. II, p. 141.

³⁸ *Ob. cit.*, Ed. Hymans, 1884, t. I, p. 61.

³⁹ L. REAU: *Ob. cit.*, t. II, p. 50.

⁴⁰ *Ibid.*, t. II, p. 45.



Fig. 1.—P. Pourbus: La Familia de la Virgen. Iglesia de Santo Domingo.
Santa Cruz de La Palma



Fig. 2.—P. Pourbus: San Miguel. Iglesia de Santo Domingo. Santa Cruz de La Palma



Fig. 3.—P. Pourbus: San Juan Bautista. Iglesia de Santo Domingo. Santa Cruz de La Palma



Fig. 4.—P. Pourbus: Santos dominicos. Iglesia de San Salvador. Santa Cruz de La Palma

conjunto busca la simetría y la estabilidad en la medida posible. No obstante encontramos analogías en la disposición de la parte de la cabeza y torso con la Caída de los ángeles rebeldes de Franz Floris, fechada en 1554, siendo su estilo de signo contrario, sensiblemente más dramático y violento. Es el estilo nuevo que asimilara el hijo de Pourbus, Franz Pourbus. No es extraño que influyera de forma indirecta en el pintor que estudiamos igual que ha sido probado en otros casos. Hacia 1564 su hijo tomaba su aprendizaje con Floris.

La misma ponderación domina en la tabla de *San Juan Bautista* (fig. 3), fijando el eje de la tabla, sobre un fondo de fértil paisaje, distinto a las áridas tierras del desierto que los libros sagrados hablan, llevando el bastón y señalando el cordero, símbolo de la humanidad: «He aquí el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo». En los últimos planos laterales están representadas dos escenas de la vida del Santo, con los episodios de la Predicación del Santo⁴¹ bajo un bosque frondoso. El lado derecho está el Bautismo de Jesús⁴². También en estas escenas a pequeña escala rige la misma apacible verticalidad. San Juan derrama el agua entre sus dedos igual que lo hace Gerard David en el Tríptico del Museo Comunal de Brujas, fiel así a fórmulas típicas de la escuela flamenca.

La concepción de la imagen en el escenario y los modelos recuerdan influencias en obras de Memling. La influencia en el pintor que nos ocupa la probamos al tratar del tríptico del Bautismo de Cristo de Barcelona. El Santo de esta tercera tabla está tomado de la puerta del de la grisalla izquierda del tríptico de San Cristóbal de Memling del Croeninge Museum de Brujas⁴³. Nosotros hemos señalado la admiración de Pierre Pourbus por este maestro, de la generación anterior, según testimonio de Van Mander⁴⁴.

La tabla de *Los Santos Dominicos* agrupa los más representativos de la Orden (fig. 4), dispuestos de pie y en dos filas,

⁴¹ Mateo, III, 7-12.

⁴² Mateo, III, 13-17.

⁴³ FRIEDLANDER: *Early Netherlandesch Painting*, 1971, t. VI, a, lám. 48.

⁴⁴ *Ob. cit.*, Ed. Hymans, t. I, p. 61.

ajustadas a la habitual verticalidad de las figuras en los escenarios del pintor. Los modelos están faltos de rasgos individuales salvo el encapuchado del último término. La monumentalidad, solidez, dibujo y color, son igualmente típicos de Pierre Pourbus. Se distinguen, a juzgar por los símbolos, a Santo Domingo, nacido en Calahorra, viste manto negro y ropa blanca, alusiva a la pureza y la austeridad⁴⁵. Es más posible que sea éste el santo que preside el grupo, portando una iglesia en su brazo izquierdo, motivo que también utiliza Santo Tomás⁴⁶, y aplastando el demonio con el astil de la cruz, a los pies, confundido por Aberroes al suponerle Santo Tomás. Santo Domingo no se revela aquí —igual que en la tabla de Pedro Berreguete del Museo del Prado, núm. 616— como inquisidor, al hacer aparición de su símbolo más habitual: el perro con la antorcha.

Más fácil de identificar es Pedro de Verona, que lleva el hacha hendida en su cráneo, asesinado por los maniqueos, llevando también un segundo símbolo: El libro de los Evangelios en su mano⁴⁷. El santo tuvo especial favor en el siglo XVI, como ejemplo del valor misionero de la Orden.

Santo Tomás es posiblemente el representado a la derecha, llevando un cáliz con la hostia y acompañado de una paloma, que está junto a su oído. Aunque los símbolos no son del todo los más fundamentales en la serie de grandes santos de la Orden, la paloma inspirándole es muy significativa⁴⁸. Su imagen se agranda en el siglo XVI, pues Trento se valió de la Suma para la defensa de sus dogmas. No deja de ser una coincidencia que en 1567, fecha de la fundación de la capilla donde estaban las tablas, Pío V concedió al santo dominico el mismo favor que el otorgado a los Padres de la Iglesia⁴⁹.

Los tres Santos de este primer plano conviven en el mismo clima espiritual, dominante en Castilla en el siglo. No deja

⁴⁵ REAU: *Ob. cit.*, t. III, p.

⁴⁶ *Ibid.*, t. II, 3, p. 1278.

⁴⁷ E. MÁLE: *L'Art religieux après le Concile de Trente*, 19, p. 473.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 472.

⁴⁹ Bull. Roman., t. VII, p. 564. Cit. E. MÁLE, *ob. cit.*, p. 472.

de ser significativo que los tres santos los encontremos presidiendo los altares del crucero y mayor del convento de Santo Tomás de Avila, de Pedro Berruguete y dos de ellos en el retablo de Benson del convento de Santa Cruz de Segovia, hoy en el Museo del Prado. Vemos acordes concordancias espirituales y gustos en tan distantes sitios unidos por evidentes intereses económicos y religiosos, que el arte contribuyó a reforzar por medio de la imagen.

El Santo con mitra que está en segunda fila, es posiblemente San Albergo de Colonia, que ingresó en la Orden de los Dominicos en 1223, siendo maestro de Santo Tomás en París. Se le representa habitualmente como dominico con bonete de doctor y libro, pero también como obispo con mitra, como sucede aquí, al ser nombrado Obispo de Ratisbona en 1260⁵⁰. La identidad de las figuras del fondo es más compleja de identificar, están dibujadas de medio cuerpo, siendo difícil reconocer los símbolos. Es evidente que son santos de la misma Orden.

De hábito más rico está vestido el Santo del fondo, portando una paloma, y destacando un sol brillante en su pecho, atributos que no son fáciles de ver a primera vista, y motivo para hoy pensar en identificarle con San Vicente Ferrer⁵¹, santo valenciano, sorprendente predicador, consejero de Juan I de Aragón y del duque Juan de Bretaña, famoso por sus conversiones de judíos españoles. La paloma es símbolo de inspiración.

La figura del fondo, pienso, viéndola detenidamente, que podría tratarse de Santa Inés de Montepulsiano. Avalan esta hipótesis el sutil nimbo que adorna imperceptible su cabeza. Esto parece que la distingue de Santa Catalina de Siena y Santa Rosa de Lima, santas de la Orden más populares. A veces figuran junto a la Virgen, como en el lienzo de Tiepolo de los «Gesuati» de Venecia donde cada una lleva su símbolo y es el círculo de luz en la cabeza de Santa Inés lo que la diferencia de las otras⁵².

⁵⁰ REAU: *Ob. cit.*, t. III, I, p. 46.

⁵¹ REAU: *Ob. cit.*, 1959, t. III, 3, p. 1330.

⁵² E. MALE: *Ob. cit.*, p. 477.

Las pinturas de Santo Domingo seguirían en el mismo lugar desde aquellos años, aunque quizá fueron desmontadas de su armazón, pues según noticias del archivo parroquial del Salvador, de las que hemos tratado, en 1836 se cita en la capilla colateral de la Epístola del convento de Santo Domingo un respaldar con pinturas flamencas sin retablo⁵³. Es posible que al hablar del retablo en las dos ocasiones, se trata de la mazonería del políptico. Reconstruir su disposición de origen no es fácil, a juzgar por los datos que hoy disponemos, quizá un examen detenido del reverso de los soportes y de su estructura física, revele alguna de las interrogantes. Podemos, sin embargo, adelantar —a juzgar por los pocos datos que en este sentido tenemos— que quizá existió una tabla de mayor tamaño con una historia encuadrada por las cuatro de formato vertical estudiadas.

Estilísticamente, las tablas de Santo Domingo de la Palma parecen corresponder a la década de los sesenta, pero con presupuestos más afines a los primeros años de la década, siendo posible una tardanza en el embarque de la obra a la isla. La monumentalidad se acentúa aquí como en la Santa Cena de Nuestra Señora de Brujas, afirmando la imagen en los primeros planos, en grupos homogéneos y aislados. El paisaje está tratado con detalle y fría observación de la realidad. Esto es algo que adeuda el pintor a su ocupación de cartógrafo. Valoramos también su capacidad de observación para hacer sentir y expresar los cielos matizados por la luz y sombras entre juegos de nubes, por lo común tamizados con tintes sombríos. Advertimos el dibujo subyacente muy visible en las tablas de la Palma, igual que en el Juicio Final del Museo de Brujas y en el Bautismo de colección privada de Barcelona, siguiendo una caligrafía de idéntica concepción técnica de interés para la identificación del pintor. La finura de la película del color permitió esta fácil forma de trepado por transparencia, muy frecuente en la producción Pierre Pourbus, señalada por Philippot como una característica típica de su es-

⁵³ C. FRAGA: *Ob. cit.*, t. II, p. 352, nota 6.

tilo. La riqueza del colorido lo debe, en gran medida a la limpieza de los mismos y a la preparación blanca, fijando los perfiles con precisión, típico en las obras de los años de la década de los cincuenta.

Pero son los personales modelos de Pierre Pourbus y su depurada técnica lo que identifica su personalidad, siendo de interés algunas precisiones comparativas con obras conocidas. Aunque la más blanda factura delata una fecha posterior, el modelo de Jesús, de la Resurrección de Befort de 1566, es muy semejante a San Miguel luchando con el dragón. Recuerda el modelo —olvidando la diferencia de edad— a uno de los santos varones del Descendimiento de Annecy. La anatomía de las piernas y los pies desmesuradamente grandes del santo, son muy típicos del pintor. También es similar el rostro en grisalla del San Juan del retablo de Anselmo de Boodt de la citada iglesia de Nuestra Señora. La silueta es similar en el dibujo de la Resurrección de Jesús del Gabinete de Estampas de Amberes (núm. 36). El rostro de San Joaquín de la tabla de la genealogía de Jesús está repetido en uno de los personajes de la Alegoría del amor fiel y en la Piedad de Annecy, donde los rasgos afilados del hombre que está a los pies de Jesús recuerda el de Santa Ana. El modelo más humanizado de San Juan es el de Jesús del Juicio Final de Brujas y el del Evangelista del Tríptico de Boodt.

Las tablas de la iglesia de la Palma que restituimos ahora a Pierre Pourbus el Viejo, no fueron especialmente consideradas como las de los trípticos de Agaete y Taganana, a los que siempre se les prestó mayor atención. La restauración hecha en estos últimos años reveló su colorido oculto por excrecencias de siglos, pero sin la atención y los criterios oportunos. Los barridos, las deficiencias de la limpieza, y especialmente el tratamiento del soporte, exige una nueva intervención que posibilite y garantice —al margen de la irreversibilidad de los daños a las capas de color y glasis— su integridad material y estética para el futuro, en la medida de las posibilidades que los recursos y criterios de conservación permitan.