



AUTORÍA Y REFLEXIÓN SOBRE TRES PINTURAS DEL SIGLO XVI EN EL PATRIMONIO DE LAS ISLAS: EL TRÍPTICO DE NAVA-GRIMÓN, LA PIEDAD DE LOS LLANOS DE ARIDANE Y LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

AUTHORSHIP AND REFLECTION OVER THREE PAINTINGS OF THE XVITH CENTURY IN THE CULTURAL HERITAGE OF THE CANARY ISLANDS: TRIPTYCH OF NAVA Y GRIMÓN, THE LAMENTATION OF LLANOS DE ARIDANE AND LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Matías Díaz Padrón*

Recibido: 30 de abril de 2015

Aceptado: 7 de septiembre de 2015

Cómo citar este artículo/Citation: Díaz Padrón, M. (2016). Autoría y reflexión sobre tres pinturas del siglo XVI en el patrimonio de las islas: el Tríptico de Nava-Grimón, La Piedad de Los Llanos de Aridane y otra en Las Palmas. *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 62: 062-018. <http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9423>

Resumen: Este artículo trata del tríptico de Nava y Grimón, precisando la autoría de la tabla central, y las tablas de *San Juan y la Virgen* de Correa de Vivar atribuida a Juan de Juanes, y la *Piedad* de Lorenzo de Ávila atribuida hasta ahora a Pieter Pourbus el Viejo. Acompañan al relato literario y documental imágenes de obras de estos autores como elemento comparativo a la autoría de los maestros que hoy proponemos.

Palabras clave: tríptico; Correa de Vivar; Piedad y Lorenzo de Ávila.

Abstract: This article is about the authorship of the central panel of the Triptych of Nava y Grimón and the paintings of the *Virgin with Saint John* by Correa de Vivar and the *Lamentation* by Lorenzo de Ávila, the latter were attributed to Juan de Juanes and Pieter Pourbus "the older", respectively. The text shows visual evidences of the relationship between these paintings and others by the authors proposed here.

Keywords: triptych; Correa de Vivar; the Lamentation and Lorenzo de Ávila.

Tratamos tres pinturas en tabla bien conocidas por la crítica. La primera es un tríptico con los laterales separados en el palacio de Nava-Grimón, en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Tenerife¹, estudiado en varios artículos y exposiciones en las dos últimas décadas del siglo XX. El paso del tiempo y una mayor atención facilita hoy fijar precisiones a lo hasta ahora conocido. Por otro lado, se tratan dos tablas con el tema de la *Piedad* de dos colecciones privadas: en los Llanos de Aridane en La Palma y en Las Palmas de Gran Canaria, cuestionando su tradicional autoría.

* Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Bélgica y CSIC. Conservador del Cuerpo Superior de Conservadores del Estado. Instituto Moll, Centro de Investigación de Pintura Flamenca. Museo Nacional del Prado. C/ Casado del Alisa, 14. Madrid. España.

¹ Tuve ocasión de ver este tríptico por invitación de mi buen amigo Alfonso Soriano y Benítez de Lugo, y la familia Ascanio Estanga en 1985.

EL TRÍPTICO DEL MAESTRO DE SAN PABLO Y BERNABÉ DEL PALACIO DE NAVA-GRIMÓN

El tríptico del Palacio de Nava-Grimón lo vi en compañía de Aída Padrón Mérida, que se encargó de su estudio y publicación² (Figs. 1 y 2). Es un tríptico del que sorprenden sus dimensiones (T. 110 x 194 cm, la tabla central y 110 x 94 cm las laterales), y su calidad. En un principio, se atribuyó a Pieter Coeck, y posteriormente a la intervención del enigmático Maestro de San Pablo y Bernabé en las alas laterales. Fue un hallazgo de gran importancia reconocer la mano de este último pintor en la *Anunciación de la Virgen* en el reverso en grisalla, y en las escenas interiores de la *Circuncisión* y la *Presentación del Niño en el Templo* con la *Purificación de María* y la *Procesión de los cirios*. Aída Padrón Mérida fue quien vio la mano de este pintor en las dos puertas. Fue un importante hallazgo, no lo suficientemente valorado en aquellas fechas. Éste es un pintor poco conocido del Renacimiento nórdico. Fue Buchan quien le dio el nombre, atendiendo a las características de las tablas del Museo de Budapest y Kassel³. Bruyn lo relacionó con Jan Mamdijn, y Wallen con Jan Swart van Groningen. La atribución de Padrón Mérida no convenció a la profesora Constanza Negrín, a quien se deben los estudios más completos de la pintura flamenca en las Islas. Ella ve en la totalidad del tríptico la mano de Pieter Coeck con ayuda de su taller⁴. Las noticias que siguen repiten, sin objeciones, la propuesta de la profesora Negrín⁵. Por principio, no es factible aceptar la propuesta del taller en este conjunto, de calidad uniforme y personalidad evidente.

La misma atribución a Pieter Coeck la había propuesto don Jesús Hernández Perera⁶, y a Lucas de Leyden en exposición de obras restauradas en Santa Cruz de Tenerife. En fechas más recientes Ana Diéguez reconoce, sin reservas, la atribución de las puertas laterales al Maestro de San Pablo y Bernabé propuesta por Aída Padrón, con elogios a su calidad y técnica⁷.

El centro del tríptico de La Laguna lo ocupa la *Natividad de la Virgen* con los ángeles y los pastores adorando al niño. El tríptico estuvo dividido en partes durante mucho tiempo: la tabla central se encontraba en el Palacio de Nava-Grimón y las laterales en la ermita de San Clemente en la hacienda de Santa Úrsula en el último tercio del siglo. No entro en precisiones y juicios repetidos por anteriores estudiosos. Trato sólo de recordar las escasas referencias anteriores a la fecha de los estudios de Padrón Mérida. Primeramente, Torres Edwards⁸ y Hernández Perera⁹, y, posteriormente, las exposiciones de 1970 y artículos del profesor Tarquis¹⁰ y Hernández Perera¹¹.

Tras la restauración del tríptico en el Instituto Central de Madrid (IPCE), fue expuesto en *Obras maestras recuperadas* por el Ministerio de Educación y Cultura y la Fundación Central Hispano en Madrid. El catálogo cuenta con un extenso comentario de la profesora Negrín¹². Fue un viaje temerario para esta obra en tabla, enviada desde Santa Cruz de Tenerife. Debí tratarse “in situ” con el control académico apropiado. Fue una oportunidad perdida para aportar datos técnicos y estilísticos de indudable valor para un completo conocimiento. Tanto por conservar la estructura auténtica del material de la época como por su peso histórico. Era una oportunidad para confrontar el dibujo subyacente y confirmar lo visible de la película pictórica.

Es interesante recordar el origen del tríptico, datable en 1546, fecha propuesta por Hernández Perera y Constanza Negrín. Hoy es conocida la importación desde Flandes por don Tomás Grimón y García de Alboarracín, prestigioso maestro de Campo, para el oratorio de la residencia que debió estar en el solar del actual palacio de La Laguna. El tríptico pasó por herencia al primer marqués de Villanueva del Prado, su nieto. Don Tomás Grimón acompañó a Felipe II en su estancia en Amberes

2 PADRÓN MÉRIDA (1986), p. 533 y PADRÓN MÉRIDA (1989), p. 397.

3 BUCHAN (1975), p. 45.

4 NEGRÍN DELGADO (1995A), pp. 68-80; NEGRÍN DELGADO (1998), pp. 160-167 y 210.

5 GARMENDIA (1993); NEGRÍN DELGADO (1994); PRAT (1992); RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1991); RODRÍGUEZ –REFOJO FERNÁNDEZ (1993) y FRAGA (2001), p. 202.

6 HERNÁNDEZ PERERA (1984), p. 228.

7 DIÉGUEZ RODRÍGUEZ (2011), p. 61-76 (utilizamos la nomenclatura hispánica del santo Bernabé, frente a otros autores que prefieren utilizar el nombre latino Barnabás, RÉAU (1958), p. 178); véase FRAGA (2001), p. 202.

8 TORRES EDWARDS (1942), p. 10.

9 HERNÁNDEZ PERERA (1965-1968).

10 TARQUIS (1970^a) y (1970^b).

11 HERNÁNDEZ PERERA (1984), p. 228

12 CRUZ VALDOVINO (1998), p. 160.



Fig. 1: Maestro de San Pablo y Bernabé, *Tríptico de la Natividad del Palacio de Nava-Grimón*, Museo de Bellas Artes de Tenerife.



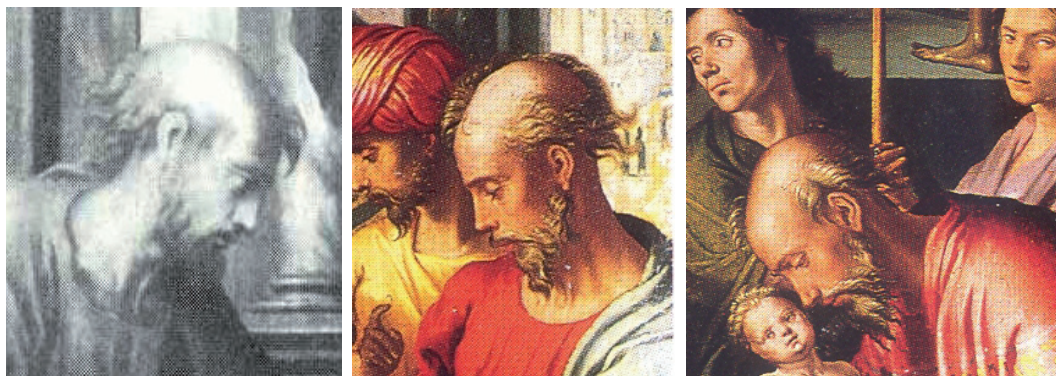
Fig. 2: Maestro de San Pablo y Bernabé, *Anunciación*, grisallas *Tríptico del Palacio de Nava-Grimón*.

en 1545. Pieter Coeck trabajaba para el emperador por estas fechas, lo que podía dar motivo a pensar en la propuesta participación en el tríptico. Todo esto es interesante para nosotros: ver un testigo más del poderío de la clase dirigente de las Islas Canarias tan lejos del imperio.

La tabla de la *Sagrada parentela de la Virgen* del Museo de Kassel, (Fig. 3) le valió de prueba a Aída Padrón para reconocer la mano del Maestro de San Pablo y Bernabé en las tablas laterales. Aquel rostro de San José, enjuto y de amplia frente, rostro escuálido y cuello delgado, cabellos y barba con mechones desechos, lo repite en las tablas laterales. Es el mismo personaje que aparece también como San José. (Figs. 4 y 5)



Fig. 3: Maestro de San Pablo y Bernabé, *Sagrada Parentela de la Virgen*, Museo de Kassel.



Figs. 4 y 5: Maestro de San Pablo y Bernabé, *Sagrada Parentela de la Virgen*, Museo de Kassel y Maestro de San Pablo y Bernabé, *Tríptico del Palacio de Nava-Grimón* (detalles).

En fin, el motivo fundamental de estas líneas, al margen de los límites y divagaciones conocidos, es la restitución y autoría de la tabla central de la Natividad, hasta ahora atribuida a Pierre Coeck, al Maestro de San Pablo y Bernabé. Conclusión a la que llegué al estudiar el tríptico en la exposición “Encuentros” en las Palmas de Gran Canaria, Centro Cultural de San Martín[1]. Hoy no dudo que las tres tablas son de una misma mano. Revela un mismo sentimiento dramático, la misma narrativa, forma, dibujo y color. Es cierto que la Natividad coincide con esquemas típicos de Pierre Coeck en la composición, pero difiere el espacio más holgado y de la inquietante emotividad gesticulante de los brazos y las expresiones en la composición tradicional. Modelado y textura son más sólidos y los colores más esmaltados de lo habitual en Pierre Coeck. Incluso es más exquisito el tratamiento de los detalles. El hecho es que coincide con las dos tablas laterales y se distancia de sus más próximos colegas de la escuela de Amberes. En fin, veo la misma uniformidad de visión y de técnica en la totalidad del tríptico. Es fácil advertir el continuismo de los colores y factura al fondo del cielo en las tablas abiertas. Más visible es la diferencia de tensión dramática a pesar del esquema tradicional. La Virgen está adorando al Niño al mismo tiempo que los pastores gesticulan con más acusada inquietud que en las mismas composiciones de Pierre Coeck. Incluso San José con la linterna en el segundo plano exarceba el manierismo latente. El rostro de la Virgen. El rostro de la Virgen solo es aparentemente similar a lo típico de Pieter Coeck, pero un atento análisis nos lleva a ver deferencias. Por lo pronto, reconozco que se trata del mismo maestro que realizó la *Circuncisión* y *Visita al templo* con sutiles detalles tan personales como el diseño inciso en la barbilla. Diferencias que vemos en el tratamiento en los cabellos de la Virgen sin precisar en el peinado. Aquí los aúna en la uniformidad tonal. Es más vivo el diálogo y parcos los signos sacrales. El Maestro de San Pablo y Bernabé acusa la vertical del canon más alto con un punto de vista bajo. Se complace en aislar los pormenores en el primer plano, con efecto de bodegón. Destaca a la Virgen en una alta plataforma con ricos ornamentos hasta los ángulos del interior de las puertas. Recursos efectistas que delatan la naturaleza de su personalidad. Los cielos no los interrumpen los troncos y ramas de los árboles que gustan a Pieter Coeck.

No me detengo en la iconografía del fondo, con tan ricas sugerencias y compleja lectura bien estudiada por Padrón Mérida y Negrín. Tampoco repito las inteligentes apreciaciones de la rica decoración interior, siempre atribuida a Pieter Coeck. Diferencias también en la textura y la mayor saturación cromática. También hay distancia en la representación del tema de la *Natividad* desplazando a las *Adoraciones de los Reyes* de Pieter Coeck. En ninguna de las pinturas de este último existe un movimiento tan vivo y contrapuesto con los ángeles de alas de tan excesivo tamaño. Diferencias que, aunque sutiles, marcan otra personalidad. Añadimos los efectos impactantes de la luz y sombra de las arquitecturas y los ricos suplementos ornamentales. La arquitectura deja espacios generosos al bosque y a los edificios del fondo, en ideal osmosis con el azul del cielo, contrastando con los pesados cortinajes y el rico metal del arca de la alianza bajo dosel. Los adornos se tratan con insuperable delicadeza, fundiéndose en la luz del atardecer.

Osada es la pose del pastor al espectador en la *Adoración del Niño*, a contrapuesto con el segundo que señala al niño con la mano a la vez que contorsiona la cintura. Todo un juego de gestos y de actos atados a la tradición. Impone el manierismo latente de mediados del siglo, estética que despliega con más osadía en las grisallas. Es evidente la proximidad al autor de las puertas del tríptico de Lisboa¹³. Recordamos que el Maestro de San Pablo y Bernabé no cuenta con mucha bibliografía¹⁴.

No es fácil sustraerse al sutil tratamiento de los bosques fundidos en el horizonte azul. No hay parangón con los maestros del momento. Sus personajes dirigen las miradas hacia el suelo para aprisionar los sentimientos del interior. Logra captar con fuerza la dureza táctil de las cosas, a la vez que logra la transparencia del mármol, del metal, y la riqueza de los cortinajes. Todo un logro de precisión técnica y estética.

LA PIEDAD DE LOS LLANOS DE ARIDANE

El título de esta tabla con *San Juan y la Virgen* no parece suficiente para determinar su iconografía correcta (Fig. 6) Podría tratarse de parte de una *Crucifixión*, de un *Descendimiento* o de una *Piedad*. A veces estos temas se funden. Pienso más probable que se trate de una *Piedad*, similar a la que el mismo Correa de Vivar diseñó en el retablo del convento de las Jerónimas de San Pablo de Toledo (Fig. 7) En las escenas de las tablas de este retablo con *Jesús está meditando ante la cruz* y en la *Piedad* se observa el mismo perfil para los personajes de la Virgen de Aridane. El perfil es gemelo al de San Juan con la Virgen y al de la Virgen llorando ante Jesús muerto en la segunda tabla del retablo (Figs. 8 y 9). Allí la Virgen pone toda su atención en el rostro del hijo muerto, mientras que aquí los hunde en profunda meditación.

Pienso que esta confrontación formal y comparativa es suficiente para dar la autoría de la tabla de los Llanos de Aridane a Juan Correa de Vivar. Un pintor -y una pintura- que está lejos de la escuela valenciana y de Juan de Juanes, a quien se atribuye.

El retablo del convento de las Jerónimas del maestro toledano se fecha hacia 1568¹⁵. Esto nos vale para aproximar la tabla de la isla de La Palma a la última producción de Correa de Vivar. Impone la misma visión monumental en primer plano, igual que en la tabla que estudiamos. La existencia de un cráneo, según informa el restaurador, acentúa la visión dramática igual que el fondo oscuro, frío y uniforme. Un cielo oscuro: sinónimo de muerte (Lc., XXVIII, 44-45).

La Virgen y San Juan (T., 81.3 x 55 cm.) de los Llanos de Aridane (La Palma) se dio a conocer en la exposición “*Arte en Canarias. Siglo XV-XIX*”. Un ambicioso proyecto con interesantes estudios del arte antiguo y moderno de las Islas, tanto de pintura como de escultura y artes suntuarias. Allí la cataloga Amador Marrero a nombre de Juan de Juanes con reserva¹⁶. Vinculada así a la escuela valenciana del segundo tercio del siglo XVI. Es una de las pocas obras con origen distinto al nórdico dominando el espacio del siglo. Pienso que en la catalogación a Juan de Juanes influyó la antigua cartela del marco con el nombre del pintor valenciano. Es evidente la influencia italiana, pero la obra está lejos de la escuela de Levante. Es a través de las Castillas y de Toledo, centro neurálgico este del Imperio, donde hay que buscar su filiación.

El Renacimiento tuvo en el primer tercio del siglo XVI buenas convivencias con el gótico agonizante, pero no veo las sugerencias flamencas que pretenden advertir en el dibujo subyacente. Es la escuela florentina del primer tercio del siglo la que asume el estilo de Juan de Borgoña el Viejo. Es el

13 DIÉGUEZ RODRÍGUEZ (2014), p. 76-80.

14 BUCHAN (1975), p. 45; BRUYN (1985), pp. 17-29; WALLÉN (1983), pp. 91-95; BÜCKEN (2000), pp. 249-264 y POEL (2005), pp. 13-15.

15 MATEO GÓMEZ (1983), p. 102.

16 AMADOR MARREÑO (2001), t. II, p. 54, nº 1.14.



Fig. 6: Correa de Vivar, *San Juan y la Virgen*, Los Llanos de Aridane, La Palma, colección privada.

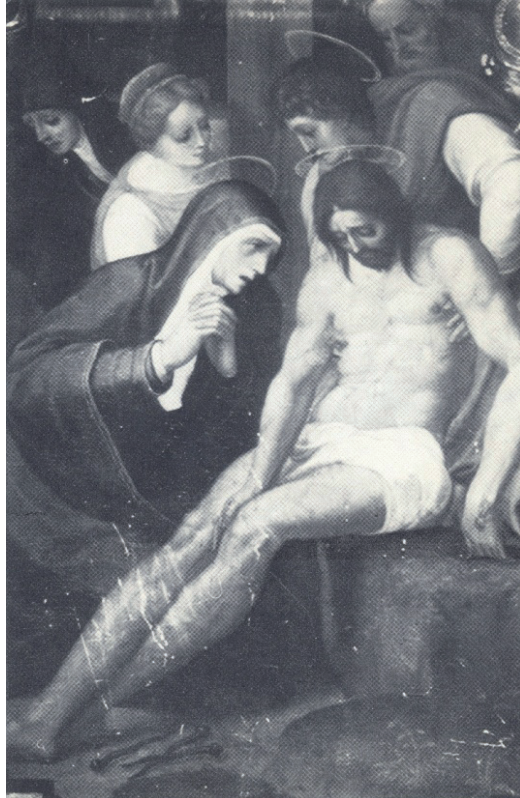


Fig. 7: Correa de Vivar, *La Virgen llorando ante Jesús muerto*, Retablo del convento de las Jerónimas de San Pablo de Toledo.



Figs. 8 y 9: Detalle de la tabla de Los Llanos de Aridane y del retablo del convento de las Jerónimas de San Pablo de Toledo.

punto de partida que veo en la tabla de los Llanos de Aridane. Lejos del Levante de Vicente Macip y Juan de Juanes y Rafael. El refinado *sfumato* y modelado de estos maestros está en línea opuesta al diseño y estilo preciso de Juan de Borgoña y discípulos del primer y segundo tercio del siglo. Esto alcanza a Correa de Vivar a mediados de siglo. El estilo lineal con perfiles firmes y dibujo preciso con modelos repetitivos. Veo más relación con la estética de Juan de Borgoña el Viejo, aunque con el modelado más suave, más riqueza de sombras y canon más estilizado¹⁷.

Es lo que transmite la pintura de la *Virgen con San Juan*, con evocación a la Italia Central de Ghirlandaio y Piero della Francesca. Fechamos la tabla hacia 1570. En estos años Correa de Vivar tiende a estilizarse y ganar altura. Es evidente la injerencia del manierismo en boga. También acusa una mayor sensibilidad dramática por contacto con Luis de Morales, como advierte Isabel Mateo en la última producción del maestro.

Es una pintura de equilibrada composición y sensibilidad. La muerte del hijo de Dios no arrebatara los cuerpos de Correa de Vivar. La angustia la mitiga la belleza de las formas y la armonía de la composición, categorías válidas en la pintura que estudiamos. Las diferencias con Juan de Borgoña son las típicas de la evolución lógica de un mismo estilo: las mismas del maestro de haber vivido unas décadas más. No hay arrestos de ruptura, atento al modelado de la técnica, a la amplitud espacial, al claroscuro y a la esbeltez. Trabajó en la Catedral de Toledo desde 1539 hasta 1561. En estos últimos años se expuso su obra en el Museo del Prado¹⁸, y anteriormente Isabel Mateo había publicado su monografía¹⁹.

En la tabla que tratamos se acusa el gusto por las figuras monumentales que hemos comentado, igual que mayor emotividad y sombreado. Los perfiles correctos son el mejor testimonio a su autoría. El dolor no rompe la belleza. El rictus de las comisuras y las manos apretadas nos hablan de la evolución que marca el tiempo, y rompen con la fría uniformidad de Juan de Borgoña²⁰, mientras amplía el espacio y renuncia a los adornos que reducen el halo divinal a sus dos círculos traslúcidos en las cabezas de la Virgen y San Juan. El manto y la túnica roja y carmín de San Juan conservan su textura; por el contrario, el manto de la Virgen, aunque muy deteriorado, retiene la finura del modelado y la articulación correcta. Hoy pienso razonable la idea de Amador Marrero al pensar en un posible retablo con la escultura de Jesús en el centro, quizás una Crucifixión entre San Juan y la Virgen y la Magdalena y las santas. Esto lo

17 ANGULO ÍÑIGUEZ (1955), p. 112.

18 DÍAZ PADRÓN (2010-2011), p. 82 y 102.

19 MATEO GÓMEZ (1983).

20 MATEO GÓMEZ y DÍAZ PADRÓN (1981) y DÍAZ PADRÓN (2010-2011), p. 82 y p. 102.

encuentro en un retablo del mismo Correa de Vivar, el del Convento de las Jerónimas de San Pablo con la imagen en bulto del Cristo atado a la columna (Fig. 10).

Sería muy oportuna la intervención y el control de historiadores del arte para una restauración. El mal estado es visible en la reproducción fotográfica. Debió ser un proyecto ambicioso a juzgar por las medidas y lo que está a la vista. Una restauración podría poner en valor la evidente calidad que guarda a la vista.

LA PIEDAD DE LAS PALMAS

Esta *Piedad* catalogada a nombre de Pieter Pourbus el Viejo en la exposición de pintura flamenca del siglo XVI de Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife en 1995, es obra que merece especial atención (T. 143 x 118,5 cm) (Fig. 11) La atribución a Pieter Pourbus el Viejo en los estudios de la doctora Constanza Negrín Delgado obliga a una revisión. Vemos un estudio muy detenido de la iconografía y del estilo, pero sin atención a la naturaleza del soporte, que bastaría para desviar la autoría propuesta²¹. No hay noticias del origen más allá de su procedencia en el coleccionismo de Las Palmas de Gran Canaria. Posiblemente llega a la isla por contactos con la Península Ibérica en el siglo XVI.

Es discutible la atribución a Pieter Pourbus no sólo por la naturaleza del soporte sino también por el estilo. El pintor no es el insigne maestro a quien encargó Van de Walle las tablas de la Iglesia de Santo Domingo de Las Palmas²². Tanto los paneles como los modelos están lejos del mejor pintor de la escuela de Brujas del XVI. Tampoco veo relación con el dibujo del *Cristo Muerto* de Pourbus del Museo del Louvre, desde donde se siguen las consignas comunes del tema²³. Domina el eje la cruz con Jesús en las rodillas de la Virgen y San Juan que sostiene su cabeza; la Magdalena besa las manos del cuerpo inerte con la herida y la sangre deslizándose a lo largo del costado.

La ejecución limpia, la sobriedad cromática y la concepción estética le viene de Italia a través de Toledo de forma directa con Juan de Borgoña el Viejo del primer tercio del siglo XVI. Desde aquí parten los fundamentos de la pintura, a los que se une el alargamiento manierista de mediados del siglo. Todo está lejos del canon regular renacentista. Nada del rico colorido saturado y la transparente luz de la técnica de los maestros de los Países Bajos. Los modelos repetidos y la uniforme tonalidad conjugan con la escuela de Juan de Borgoña del primer y segundo tercio del siglo XVI. Esta estética toledana se prolongó hacia Zamora, Salamanca y Toro con características muy definidas, que no pensábamos llegarían a alcanzar las tierras bañadas por el Atlántico. Interesante sería ahondar en el seguimiento histórico de esta tabla que podría testimoniar los contactos con Castilla.

En fin, la tabla responde al estilo de Juan de Borgoña el Viejo, que tratamos en el estudio anterior. Es un pintor de la talla que rebasa el primer tercio del siglo. Los rasgos finos de los modelos, el dibujo y la limpieza de los colores es típico suyo. Lo nuevo está en el alargamiento de las formas con el manierismo en boga, más lejos de la carga expresiva de los maestros del norte. Todas las categorías son opuestas al maestro flamenco a quien se atribuye. No precisa ningún especial tipo de análisis: basta examinar el soporte y la carpintería para ver las marcas distintivas de la factura en Castilla.

En la descripción iconográfica, la doctora Negrín ha hecho un inteligente esfuerzo, pero lejos de ver las fuentes estilísticas de Juan de Borgoña que marcamos. Modelos iguales, aplomo en la escena, diseño lineal y uniformidad cromática. Todo opuesto a los vivos, intensos y saturados colores de Pieter Pourbus.

La atribución propuesta obliga a alguna reflexión más. Es evidente aquí el estilo de Lorenzo de Ávila y de Juan de Borgoña II, dos maestros estrechamente unidos en la demanda de retablos a lo ancho y largo de Tierra de Campos. El estilo lo fijó Charles R. Post vinculándolo al Maestro de Pozuelo²⁴, y don Diego Angulo lo unió al Maestro de Toro²⁵, pintores que he tenido ocasión de tratar²⁶. Hoy existen dos

21 NEGRÍN DELGADO (1995b), p. 97.

22 DÍAZ PADRÓN (1985b), p. 532; DÍAZ PADRÓN (2008), p. 76 y DÍAZ PADRÓN (2009), pp. 52-65.

23 DÍAZ PADRÓN (2009), p. 98.

24 POSTE (1947), pp. 277, 383 y ss.

25 ANGULO ÍÑIGUEZ (1954), p. 109.

26 DÍAZ PADRÓN (1982), p. 377; DÍAZ PADRÓN (1985a), p. 14; DÍAZ PADRÓN (1986a), p. 12; DÍAZ PADRÓN (1986b), p. 417; DÍAZ PADRÓN (2003), p. 50; DÍAZ PADRÓN y PADRÓN MÉRIDA (1983), p. 193; DÍAZ PADRÓN y PADRÓN MÉRIDA (1988), p. 394; DÍAZ PADRÓN y PADRÓN MÉRIDA (2011).



Fig. 10: Correa de Vivar, *Retablo de la Pasión*, Convento de las Jerónimas de San Pablo de Toledo.



Fig. 11: Lorenzo de Ávila, *Piedad*, Las Palmas de Gran Canarias, colección privada.

monografías, con algún punto de vista diferente, pero decisivas para su estudio de Irune Fiz Fuentes²⁷ y Juan Carlos Pascual de Cruz²⁸, a cuyos trabajos remito. Esta pintura de Las Palmas la tenía en estudio desde hace años. Pascual de Cruz la incluye en su tesis como Lorenzo de Ávila, decantándose por este maestro dentro del juego de nombres de los estudios precedentes.

Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II trabajan juntos y bien organizados en tierras de Valladolid, León, Ávila y Zamora de 1553 a 1570. En pleito del retablo de San Salvador de Abezames en 1545 se dice que Juan de Borgoña II y Lorenzo de Ávila lo montarían. Parece que Juan de Borgoña II había sido discípulo de Lorenzo de Ávila, quien tenía parte en el retablo y lo traspasó a Juan de Borgoña: “Y dibujó la parte de dicho retablo que cupo a hacer al dicho Juan de Borgoña y tiene afición a su obra y demás de esto es grande amigo de dicho Juan de Borgoña e deprendió el oficio con el dicho Lorenzo Dávila y parten en todas las obras que el uno y el otro hacen”; y continúa: “y lo mismo ha hecho y hace todas las obras los dichos Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña”²⁹. Y especifica en otro momento: “porqué el dicho Lorenzo de Ávila dibuja los tableros y hace los rostros y el dicho Juan de Borgoña los pinta...” Y luego: “Juan de Borgoña aprendió el oficio de pintar con el dicho Lorenzo de Ávila e fue su criado”. Argumentos estos y muchos más que tomo de los documentos transcritos por Pascual de Cruz³⁰, pruebas del vínculo entre los dos.

En fin, me parece razonable que Fiz Fuentes vea innecesario individualizar la producción de estos dos maestros cuando uno dibuja y otro pinta³¹. Los documentos transcritos por Pascual de Cruz nos inclinan a ver esto razonable³². Los colores son los mismos, el mismo modelado seco y descuidos de anatomía, los plegados planos y angulosos y escasos suplementos ornamentales. Tendencia a la monocromía con servil repetición de los modelos de Juan de Borgoña I, aunque alargando el canon. La inexpresividad continúa en circunstancias tan dramáticas como la tabla que estudiamos.

El tema de la Pasión de Cristo fue frecuente en la producción del taller de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña II. Jesús está en las rodillas de la Virgen cerrando el ciclo de la Pasión. La Virgen es el eje del sacrificio. La cruz fija el eje del escenario. Las murallas de Jerusalén se perciben a lo lejos entre ráfagas de nubes horizontales en un fondo crepuscular. El espacio es típico en la obra de los dos pintores. La escena se inscribe en un triángulo dramático aún lejos del desgarramiento de los maestros medievales. La luz destaca a Jesús entre la oscuridad del fondo y los mantos negros, rojos y azules de los santos y santas de la comitiva. La contención viene del Renacimiento³³.

La Virgen y las Santas mujeres reprimen el dolor mientras San Juan mira a la Virgen. La silueta de Cristo desnudo en horizontal domina el escenario: es el punto de atención moral. Muchos son los modelos que sirven de apoyo para la identificación de esta tabla. Reproduzco el detalle de la Magdalena de la tabla que tratamos para cotejar con la Virgen de la *Natividad* del retablo mayor de la iglesia de Santo Tomás de Castrogonzalo (Zamora) (Figs. 12 y 13) Ejemplos para San Juan los encontramos en las figura de los ángeles de la *Anunciación* de Lorenzo de Ávila del retablo mayor de Santa María de Arbás (Toro), y de la *Anunciación* del retablo mayor de Santo Tomás Cantuariense (Toro) (Figs. 14-15).

En el fondo crepuscular destacan las murallas con un camino que conduce a un arco de triunfo. Detrás está una construcción circular que, pienso, se trata de la tumba de Adriano, hoy conocida como Castillo de Sant’Angelo. (Fig. 16) El pintor debió de conocerlo por un grabado de la época. Es testimonio de la dependencia del pintor al renacimiento, sin los vestigios góticos que no faltan en Juan de Borgoña el Viejo. La exquisitez del fondo del paisaje de fino trazo, hace de esta pintura una obra de primera mano en la producción de Lorenzo de Ávila, tan condicionado por su taller.

27 FIZ FUENTES (2003).

28 PASCUAL DE CRUZ (2010-2011).

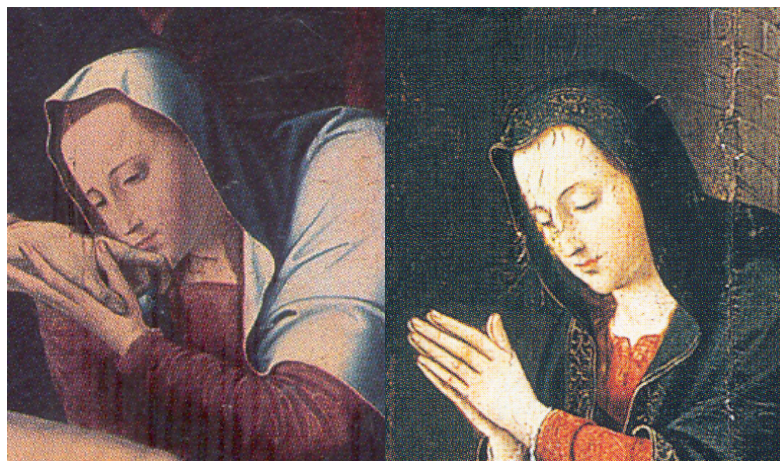
29 PASCUAL DE CRUZ (2010-2011), p.176.

30 PASCUAL DE CRUZ (2010-2011).

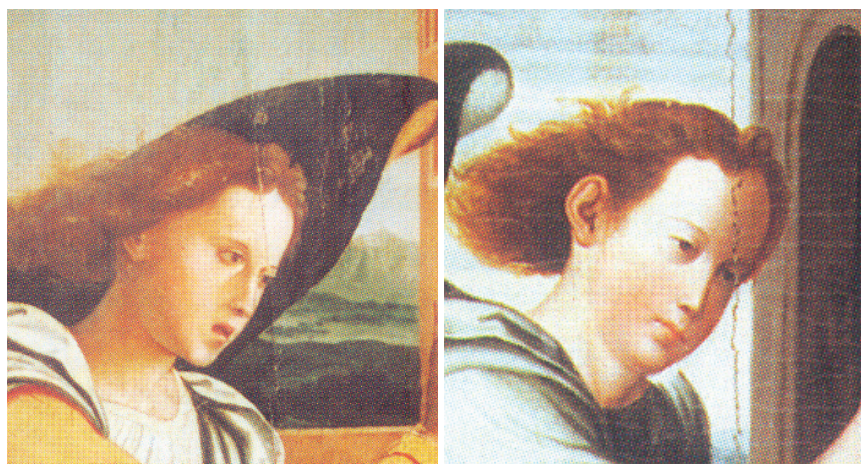
31 FIZ FUENTES (2003), pp. 22, 93 y 123.

32 PASCUAL DE CRUZ (2010-2011), pp. 177-178 y 130

33 REAU (1958), p. 519.



Figs. 12 y 13: Lorenzo de Ávila, *Piedad*, Las Palmas de Gran Canarias, colección privada (detalle); Lorenzo de Ávila, *Natividad*. Retablo de Santo Tomás en Castrogonzalo, Zarmora (detalle).



Figs. 14 y 15: Lorenzo de Ávila, detalle de la *Anunciación* del retablo mayor de Santa Mariade Arbás, Toro; Juan de Borgoña II, detalle de la *Anunciación* del retablo mayor de Santo Tomás Cantuariense, Toro.



Fig. 16: Vista actual del castillo de Sant'Angelo, Roma.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR MARRERO, P.F. (2001). *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*. T. II, 1.14, p. 24.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1954). *Pintura del Renacimiento*, *Ars Hispanie*, XIII, p. 109.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1995). *Ars Hispanie, Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XII. Madrid: Editorial Plus-Ultra, p. 112.
- BARNABÁS, L. (1958). Reáu, *Iconographie de l'art Chrétien*, T. III, París, p. 178.
- BUCHAN, M.B. (1975). *The Paintings of Pieter Aertsen*, New York, p. 45.
- BÜCKEN, V. (2000). « La guérison du paralytique de Capharnaüm attribuée au Maître de Paul et Bernabé. Une Acquisition récente des Musées royaux des Beaux- Arts de Belgique », en *Actes du Colloque « Autour de Henri Bles »* (octubre). Toussaint, pp. 249-264.
- BRUYN, J. (1985). “De Meester van Paulus en Barnabas (Jan Mandyn?) en een vroeg werk van Pieter Aertsen”, *Ruben and his World*, Antwerpen, pp. 17-29.
- CRUZ VALDOVINO, J.M. (1998). *Obras maestras recuperadas*, (Exposición organizada por la subdirección General del Patrimonio Histórico Español y la Fundación Central Hispano), p. 160, nº 26.
- DÍAZ PADRÓN, M. (1982). “Una tabla del Maestro de Pozuelo en la Colección Simonsen de Sao Paulo”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVIII, p. 377.
- DÍAZ PADRÓN, M. (1985a). “Una tabla restituida a Juan de Borgoña el Joven en el Museo del Prado: San Sebastián entre San Fabián y San Tirso”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. VI, 16. Madrid: Museo del Prado, p. 14.
- DÍAZ PADRÓN, M. (1985b). “Varias tablas inéditas de Pierre Pourbus identificadas en la Iglesia de Santo Domingo de la Isla de La Palma”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 31, p. 532.
- DÍAZ PADRÓN, M. (1986a). “Dos tablas de la Adoración de los reyes y la Huida a Egipto, de Lorenzo de Ávila, en Alicante”, *Archivo de Arte Valenciano*, T. LXVII, Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, p. 12.
- DÍAZ PADRÓN, M. (1986b). “Un retablo inédito del Maestro de Pozuelo en Belver de los Montes”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, T. LII, Valladolid: Universidad de Valladolid, p. 417.
- DÍAZ PADRÓN, M. (2003). “Tres tablas del Renacimiento español en Tierra de Campos”, *Galería Antiquaria*, 219. Madrid: Grupo Antiquitas, p. 50.
- DÍAZ PADRÓN, M. (2008). « Un Triptyque inédit de Pieter Pourbus *La Passion de Christ* dans la Cathédrale de Soria (Espagne) », *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LXXVII. Bruselas, p. 76.
- DÍAZ PADRÓN, M. (2009). “Pourbus y la tradición de los primitivos flamencos”, *Ars Magazine*, 4, pp. 52-65.
- DÍAZ PADRÓN, M. (2010-2011). “Retablo de la Purificación” en *Juan Correa de Vivar, ca. 1550-1566, Maestro del Renacimiento español* en RUIZ GÓMEZ, L. (ed.). Museo de Santa Cruz, Toledo (16/XII/2010- 10/II/2011), nº 1, p. 82 y nº 5, p. 102.
- DÍAZ PADRÓN, M. y PADRÓN MÉRIDA, A. (1983). “Miscelánea de pintura española del s. XVI”, *Archivo Español de Arte*, T. LVI. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 193.
- DÍAZ PADRÓN, M. y PADRÓN MÉRIDA, A. (1988). “Cuatro versiones de la Virgen con Niño por cuatro maestros castellanos del siglo XVI”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, T. LIV. Valladolid: Universidad de Valladolid, p. 394.
- DÍAZ PADRÓN, M. y PADRÓN MÉRIDA, A. (2011). “Una tabla de Lorenzo de Ávila con atribución a Baldassare Candiani por la galería Sothebys de Mónaco”, *Tendencias*, 46.
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A. (2011). “Dos nuevas pinturas del Maestro de Pablo y Barnabás en España”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar (BMICAZ)*, 107, P. 61-76.
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A. (2014). “Una Crucifixión del Maestro de Pablo y Barnabás en las Descalzas Reales”, *Reales Sitios, Revista del Patrimonio Nacional*, 199, pp. 76-80.
- FIZ FUENTES, I. (2003). *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y sus escuelas*.
- FRAGA, C. (2001). “La pintura antes de 1900. Desarrollo histórico”, en *Arte en Canarias Siglo XV al XIX*, T. I, p. 202.
- GALANTE GÓMEZ, F.J.; HAND, J.O.; DÍAZ PADRÓN, M.; ALEMÁN, A.; ORTEGA ABRAHAM, L.; PAVÉS, G.M. y GARCÍA ÁLAMO, J.A. (2014). *Encuentros: Dámaso y el tríptico de Agaete de Joos Van Cleve*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno (Exposición celebrada en San Martín Centro de Cultura Contemporánea, Las Palmas de Gran Canaria, del 11 de junio al 31 de agosto de 2014).
- GARMENDIA, P. (1993). “Acuerdo. Firmado un convenio entre el ayuntamiento y Cepsa para exhibir el retablo del siglo XVI. El Tríptico de Nava será exhibido en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz”, *El Día*. 29 octubre 1993.

- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1965-1968). “Joos Van Cleve y el tríptico flamenco de Agaete”, *Estudios Canarios*, XI-XIII, pp. 35-39.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1984). “Arte”, en *Canarias*, Madrid: Fundación Juan March, p. 228.
- MATEO GÓMEZ, I. (1983). *Juan Correa de Vivar*. “Arte y Artistas”, Madrid: Instituto Diego Velázquez. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 102.
- MATEO GÓMEZ, I. y DÍAZ PADRÓN, M. (1981). *Juan Correa de Vivar y los retablos del Convento de Clarisas de Griñón (Madrid)*, t. XVIII.
- NEGRÍN DELGADO, C. (1994). *Los Países Bajos y Tenerife: Pinturas del siglo XVI*. Museo Municipal de bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife. 24 marzo- 21 abril 1994.
- NEGRÍN DELGADO, C. (1995a). “Tríptico de Nava-Grimón” en *Pintura Flamenca del siglo XVI (Gran Canaria-Tenerife)*, (Catálogo de la Exposición Las Palmas de Gran Canaria), 14, pp. 68-80.
- NEGRÍN DELGADO, C. (1995b). *Pintura flamenca del siglo XVI (Gran Canaria- Tenerife)*, Las Palmas de Gran Canaria: Casa de Colón, p. 97.
- NEGRÍN DELGADO, C. (1998). “Tríptico de Nava-Grimón” en *Obras maestras recuperadas*, Catálogo de la Exposición, pp. 160-167, 26 y 210.
- PADRÓN MÉRIDA, A. (1986). “Un tríptico de la Natividad y una Virgen de la leche de Pierre Coeck en colecciones canarias”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 32, p. 533.
- PADRÓN MÉRIDA, A. (1989). “El tríptico de la Natividad de Pierre Coeck y el Maestro de San Pablo y Bernabé: Addenda y Corrigenda”, *Anuario de estudios Atlánticos*, 35, p. 397.
- PASCUAL DE CRUZ, J. C. (2010-2011). *La pintura renacentista de Lorenzo de Ávila*.
- POEL, P. VAM DEN (2005). “De Zondeval. Meester van Paulus en Barnabas”, *Vereniging Rembrandt*, pp. 13-15.
- POST, Ch. R. (1947). *A History of Spanish Painting*, IX, pp. 277, 383 y ss.
- PRAT, R. de (1992). “El Tríptico de Nava”, *El Día*. 26 enero 1992.
- REAU, L. (1958). *Iconographie de l'art chrétien*. T. II. París, p. 519.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1991). *La pintura en Canarias hasta 1900*. La biblioteca Canaria, T. III. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria. Cersa, litografía Romero, S.A.
- RODRÍGUEZ-REFOJO FERNÁNDEZ, N. (1993). “El Tríptico de Nava-Grimón en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife”, *El Día*. 31 de octubre 1993.
- RUIZ GÓMEZ, L. (ed.) (2010-2011). *Juan Correa de Vivar, ca. 1550-1566, Maestro del Renacimiento español*. Museo de Santa Cruz, Toledo (16/XII/2010- 10/II/2011).
- TARQUIS, P. (1970a). “Exposición. Restauraciones en Tenerife de 1969”, *La Tarde*, 12 de febrero de 1970.
- TARQUIS, P. (1970b). “Reliquia histórica de Santa Cruz de La Palma. La decoración de la iglesia de la Encarnación”. VIII, *La Tarde*. 18 de julio de 1970.
- TORRES EDWARDS, A. (1942). *La pintura en Canarias*, Instituto de estudios Canarios, La Laguna. Tenerife, p. 10.
- WALLEN, B. (1983). *Jan van Hemessen. An Antwerp Painter between Reforma en Countee-Reform*. Michigan: Ann Arbor, pp. 91-95.