

UN TRÍPTICO DE LA NATIVIDAD
Y UNA VIRGEN DE LA LECHE
DE PIERRE COECK
EN COLECCIONES CANARIAS

P O R

AIDA PADRÓN MÉRIDA

Hemos tenido la oportunidad de conocer, en fechas recientes, la existencia de un «Tríptico de la Natividad», de calidad excelente, repartido en la colección del palacio de Nava y en la iglesia de Santa Úrsula, en la provincia de Tenerife, y una tabla con el tema de la «Virgen de la Leche» —rescatado en un proceso de limpieza de una restauración efectuada no hace muchos años— en colección particular de Las Palmas de Gran Canaria que pensamos sean ambas del pintor flamenco Pierre Coeck.

Los vínculos de Pierre Coeck con la España del siglo xvi y con los miembros de la familia real han sido suficientemente probados. Pierre Coeck fue pintor de María de Hungría y ostentó desde 1534 el título de «pintor del emperador Carlos V». Sabemos de su participación en la construcción de los arcos conmemorativos que levantó la caudad de Amberes para recibir a Felipe II en 1549¹. En relación a este capítulo, Elisa Bermejo resumió acertadamente las consecuencias de estos vínculos en la historia del coleccionismo español: «La continuada relación del pintor con tan significados protagonistas de nuestra Historia hace presumible el que su nombre no fuera desco-

¹ G. MARLIER: *La Renaissance Flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Bruselas, 1966, p. 42.

nocido para los españoles de la época, aficionados a la pintura, y aún cabe que gozase de cierta fama. Si a ellos se añade el gran número de obras que salían del puerto de Amberes con destino a nuestra Península, puede explicarse perfectamente la existencia en España de numerosas pinturas salidas de su mano y de las de algunos de los más inmediatos colaboradores de su taller antuerpiano»². La localización en Canarias —alejada del marco geográfico peninsular— de las dos pinturas flamencas que estudiamos no es un caso aislado en el coleccionismo isleño. El intenso comercio del azúcar y en menor medida del vino de malvasía —productos ambos codiciados en Flandes— que mantuvieron en los siglos xvi y xvii los puertos canarios con las florecientes ciudades de Flandes determinó indirectamente el conocimiento, en materia artística, de las aportaciones de los maestros del norte y fomentó la importación de pinturas procedentes de los más prestigiosos talleres de Flandes. Eco de esta demanda potenciada por las clases dirigentes con poder adquisitivo entonces —Iglesia, terratenientes y focos conventuales— es en la actualidad la presencia en las islas Canarias de pinturas vinculadas a maestros flamencos de la categoría de Joos van Cleve, Ambrosius Benson, Marcellus Coffermans, Maestro del Hijo Pródigo, Pierre Porbus el Viejo y Hendrick van Balen. A estos nombres añadimos ahora el de Pierre Coeck.

Centrados ya en el objeto de este estudio, vale la pena recordar que el citado *tríptico de la Natividad* se conserva completo, incluidas las grisallas, con las figuras de la Anunciación en el reverso de las puertas de cierre. La tabla central, de formato rectangular, con escena de la Natividad, pertenece a la colección del palacio de Nava en La Laguna, y los laterales, con la Circuncisión y la Presentación en el Templo, están hoy en la ermita de San Clemente del municipio de Santa Úrsula, en Tenerife. El tríptico está fechado en 1546. Hernández Perera

² «Pinturas inéditas de Pierre Coecke», *Miscelánea de Arte*, CSIC, 1982, pp. 95-98. Otras tablas del pintor en España han sido publicadas por MATÍAS DÍAZ PADRÓN y AIDA PADRÓN MÉRIDA en «Miscelánea de pintura flamenca del siglo xvi en España», *Archivo Español de Arte*, 1984, núm. 228, pp. 343-346.



Fig. 1.—Pierre Coeck. Tabla central de tríptico de la Natividad. Colección particular. La Laguna-Santa Cruz de Tenerife.

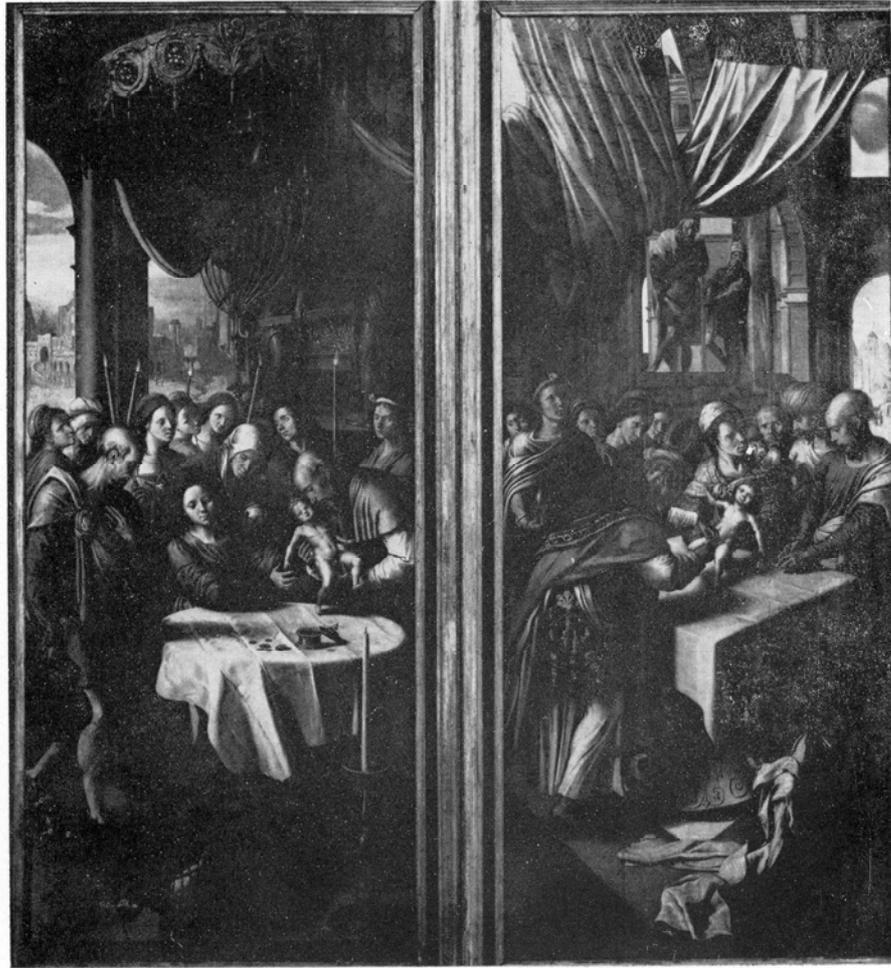


Fig. 2.—Pierre Coeck. La Presentación en el templo y la Circuncisión.
Ermita de San Clemente. *Santa Úrsula*.

notificó su existencia en las entidades citadas: «tanto la virgen como las arquitecturas llenas de grutescos recuerdan especialmente a Pierre Coeck»³. Un estudio comparativo con las obras documentadas de Pierre Coeck no deja sombras de duda sobre la calidad del tríptico y su adición sin reservas al catálogo de este maestro de Amberes.

En la tabla de la Navidad, Jesús —sobre un sillar de piedra como en los grabados de Dürero— ocupa el centro de la composición. La presencia de María arrodillada adorando al Hijo está fundamentada en las «Revelaciones» de Santa Brígida de Suecia durante su viaje a Belén en 1730. San José sostiene un candil —en vez de la típica vela como en las «Adoraciones de los Reyes» de Pierre Coeck en los museos de Varsovia y Valencia o en las «Sagradas Conversaciones» flamencas de los siglos xiv y xv— y queda relegado a un plano secundario. Tres ángeles adoran al Niño como en las obras citadas líneas atrás. En lo alto, otros dos en Gloria presencian la escena. El rostro de María es el mismo en los trípticos de la «Adoración de los Magos» en el Palazzo Bianco de Génova, Pinacoteca Brera de Milán, Museo del Prado, Universidad de Princeton, iglesia del Salvador de Segovia y colección particular de Madrid⁴, en las tablas de las colecciones Mitko Robin Ros de Munich y Ertle de Frankfurt⁵, en las Magdalenas del Museo Curtius de Lieja y colección Volher de Munich, en «San Lucas pintando a la Virgen» del Museo de Bellas Artes de Nimes y en la «Virgen con Niño, Santa Ana y la Magdalena» del Museo de Cau Ferrat en Sitges. La figura de espaldas, en plano de sombra, repite un modelo en actitud similar en «Jesús ante Caifás» (Leipzig. Venta, 1930) y en «Jesús ante Caifás» del Schloss Grunewald de Berlín. La al-

³ *Canarias*, publicaciones de la Fundación Juan March, 1984, p. 228.

⁴ Las dos últimas obras y otra —la «Virgen con Niño, Santa Ana y la Magdalena» del Museo Cau Ferrat— citada líneas más adelante fueron añadidas al catálogo de Pierre Coeck con Elisa Bermejo en «Pinturas inéditas de Pierre Coecke conservadas en España», *Archivo Español de Arte*, núm. 214, 1981, pp. 113-141.

⁵ Se desconoce su paradero actual; figuró en la citada colección hasta 1929.

ternancia de paramentos cubiertos de grutescos y arcos abiertos —que dejan ver un paisaje indefinido poblado de arquitecturas en ruinas— delata la influencia de grabados manieristas de la época.

La ceremonia de la Circuncisión se ambienta en esta tabla de la ermita de San Clemente en el interior de un templo (figura 2): «Cuando se hubieron cumplido los ocho días para circuncidar al Niño, le dieron el nombre de Jesús impuesto por el ángel antes de ser concebido en el Seno» (Lucas, 2-21). María y José están próximos al Niño. El rostro y los modelos de los asistentes son los mismos en la tabla que estudiamos a continuación.

En la «Presentación de Jesús en el Templo» distinguimos fácilmente a María y José en primer plano (fig. 2). El personaje que sostiene a Jesús es, según San Lucas, Simeón (2, 25-29), y la mujer que señala al Niño con el índice, la vieja profetisa Ana (Lucas, 2, 36-38). El motivo de la presencia de unas cuantas monedas sobre la mesa lo explica un pasaje del Libro de los Números: «Harás rescatar los primogénitos de los hombres y de los animales impuros. Harás que sean rescatados cuando tengan un mes, y según estimación, en cinco siclos de plata, por el ciclo del Santuario, que es de 20 gueras» (18, 16). Las dos tórtolas o pichones en el suelo, en primer término, hacen referencia al acto de la Purificación de la Puerpera que los judíos celebraban contemporáneamente a la Presentación en el Templo de los primogénitos (Levítico, 12). Los cirios encendidos recuerdan la procesión de los «Cirios Benditos» que presidía la Purificación entre los hebreos.

En la escena de la Anunciación, en grisalla, Pierre Coeck sigue la tradición flamenca de aislar las figuras: el ángel en la puerta derecha y María en la izquierda. El dibujo rizado y curvilíneo de la nube que envuelve la aparición de Dios Padre es similar en el «Sacrificio de Mercurio» del gabinete de Estampas del Louvre y en el «Bautismo de Cristo» de la serie de vidrios según diseños de Pierre Coeck del Rijksmuseum de Amsterdam. La estilización de las figuras, el afán de movimiento, el dibujo de las nubes y las sombras metálicas recuerdan el mismo espí-



Fig. 3.—Pierre Coeck. La Anunciación (Grisallas). Tríptico de la Natividad. Colección particular. La Laguna-Santa Cruz de Tenerife.



Fig. 4.—Pierre Coeck. La Virgen de la leche. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

ritu inquieto que concibió las grisallas de la «Conversión de San Pablo» de Lisboa, ejecutado en fechas próximas al nuestro.

La tabla de la «Virgen de la Leche», de colección particular de Las Palmas de Gran Canaria, fue, como hemos indicado al iniciar este trabajo, restaurada recientemente. La pintura visible antes era una imitación hecha en este siglo de una escena de interior típica en el repertorio de los temas de géneros de los maestros holandeses del siglo XVIII. Las diferentes catas hechas en los bordes de la tabla aconsejaron levantar íntegramente el repinte que cubría la totalidad de la superficie. Bajo la falsa capa de pintura apareció por fortuna la figura de la «Virgen de la Leche», un original flamenco del siglo XVI. Desconocemos los motivos que ocasionaron en este caso la reutilización de esta tabla. Su estado de conservación se ve alterado por barridos y saltados de pintura que han dejado al descubierto la preparación blanca e incluso el soporte de roble en el ángulo superior izquierdo. Lógicamente esto ha impedido el conocimiento de la pintura original. La fotografía es un documento elocuente del estado actual de la tabla (fig.). La pintura en este caso permite la reintegración parcial por «regatino» de la composición en las zonas de pérdida.

El tema de la «Virgen de la Leche» fue una representación frecuente en la iconografía cristiana anterior al Concilio de Trento. La imagen de María que amamanta a Jesús es la figuración simbólica más expresiva del binomio Iglesia-Madre: «los hijos de la Iglesia son hijos de María y así como la Virgen alimentó a Cristo, así la iglesia continuó alimentando a todos los cristianos»⁶. El número de piezas con este mismo tema es elevadísimo en la producción de los maestros flamencos del siglo XV⁷. Es interesante recordar aquí un grabado de la Virgen de la Leche en la Herzog August-Bibliothek en Wolfenbüttel. La tabla de Las Palmas es exponente del nuevo estilo propio del cambio de siglo y de la estrecha comunión con las corrientes

⁶ M. TRENS: *Iconografía de María en el Arte Español*, 1947, p. 458.

⁷ DIRK DE VOS: *De Madonna-en-Kimdetypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende flemalleske voorslopers*, Jahrbuch der Berliner Museem, 1982, pp.

rafaelescas a través del arte de Gossaert, pero, formalmente, continúa fiel a la impronta goticista de los esquemas weydianos que conocemos en las versiones de los museos Mayer van der Bergh en Amberes (núm. 366), Reales de Bellas Artes de Bélgica en Bruselas (inv. núm. 714), Groeningen de Brujas (núm. 40), Rijksmuseum de Amsterdam, Demotte Galerie de Nueva York (en 1935), etc. El tema lo trató Pierre Coeck en el ejemplar de la colección Jean van Wassehove de Bruselas. La composición de las figuras es muy similar a una réplica con variantes en la colección Hermann Schram en Neuss que Marlier propuso al maestro⁸, pero que nosotros pensamos obra de un discípulo o seguidor⁹. El rostro de María, el mentón menudo y la nariz larga y recta recuerda los modelos femeninos de Pierre Coeck en las tablas de la «Adoración de los Magos» en el tríptico de la iglesia de Santiago en Teruel y en la Sagrada Familia del Museo Vanderkelen de Lovaina. El canon alargado de Jesús y las anatomías marcadas de su desnudo responden al modelo más frecuente en su producción.

⁸ *Ob. cit.*, 1966, p. 42.

⁹ AIDA PADRÓN MÉRIDA: «Una tabla del maestro de Santa Anna Hofje de Leyde atribuida a Pierre Coeck» (en prensa).