

Gillis Coignet y otros pintores flamencos del siglo XVI en un retablo de Santa María de la Redonda de Logroño

Jacobo Ollero Butler.

Universidad Autónoma de Madrid

Es relativamente infrecuente el hallazgo de nuevas pinturas flamencas del siglo XVI en España, más aún las de calidad evidente, y todavía más las que se hallan firmadas y documentadas.

Por eso resulta grato comunicar, aunque sea poco más que la noticia, el encuentro con una de ellas. Si a esto añadimos que se trata de un retablo de cierta envergadura, firmado y fechado por un artista poco conocido y de obra escasísima, el hecho no deja de tener cierta importancia¹.

Se trata de un retablo de seis tablas, con una predela de tres que, afortunadamente, se halla a buen recaudo en la Iglesia-Catedral de Santa María de la Redonda, en Logroño. Su estado de conservación es excelente, salvo alguna breve falta de pintura y las inevitables juntas de las maderas. Las tablas están enmarcadas en una escueta arquitectura, dorada y pintada, con balaustres acanalados y entrochados en su tercio, con sirenas muy estilizadas, de factura más bien torpe y estofado muy primario.

Lo realmente importante, es que una de las tablas (Fig. 1) se halla fechada y firmada así: IN ANTWERPIA/G. COIGNET FECIT ET INVE/1586.

Convendría reseñar lo poco que se sabe de este Gillis Coignet o Cignet, y ello es, casi exclusivamente lo que de él nos cuenta Karel Van Mander². Según el tratadista y pintor, era Gillis un habil colorista de Amberes, donde vivía en casa de Antonio de Palermo³. Viaja, naturalmente a Italia con un colaborador llamado Stello, del que nada se sabe, y trabaja con él en Terni hasta que el amigo muere accidentalmente en el Puente Sant' Ange-

lo durante la celebración de una fiesta pontificia. Continúa entonces el viaje en solitario, que le llevará a Nápolés y Sicilia.

De vuelta a Amberes entra en la Guilda en 1561 y se dedica a pintar, con frecuencia con la ayuda del paisajista Cornelis Molenaer³, y mucho para los mercaderes. En 1586 huye de Amberes para refugiarse en Amsterdam. Hymans puntualiza que la razón de la huida fue su calidad de protestante, pese que a ese mismo año de 1586, había solicitado y obtenido un certificado de buena conducta, con el testimonio de dos decanos de la Guilda: Antonio de Palermo y Jan Van der Kerckhove. Ni Van Mander ni Hymans conocen el motivo por el que vuelve a emigrar, esta vez a Hamburgo, donde muere en 1600, según el tratadista, y en 1599 según figura en la lápida de su tumba, en la iglesia protestante de Santiago, en Hamburgo. Añade Van Mander, que en descrédito de Coignet, corría la especie de que vendía copias de sus discípulos como suyas, después de retocarlas, y que utilizaba con demasiada frecuencia el oro para acentuar determinados efectos, algo que los conocedores de pintura rechazan como síntoma de inhabilidad. Esto es todo lo que Van Mander nos dice, más o menos rectificado por Hymans.

Las menciones a Coignet son prácticamente inexistentes en la literatura artística. Faggin⁴ le dedica exactamente ocho líneas, y en tan breve espacio da cuenta de las dos únicas obras firmadas y datadas que se conocían hasta este momento: un *San Joge* y un *Retrato de Tamborilero*, ambas en el Museo de Amberes⁵.

¹ En nuestra tesis doctoral sobre el tema (1987) pude reunir unas 470 pinturas —excluyendo las sobradamente conocidas de las cuales muchas sólo constaban en inventarios. De las restantes estaban documentadas y muy pocas firmadas y fechadas.

² VAN MANDER, Karel: *Le livre des peintres*. Ed. H. Hymans. París, 1884-1885, T. II, pgs. 70-73.

³ Para este artista ver también Van Mander, T. I, p. 286.

⁴ T. FAGGIN, Giorgio: *La Pittura ad Anversa nel Cinquecento*. Pisa. 1968, pp. 55-56.

⁵ MUSEE ROYAL DES BEAUX ARTS. ANUERS. CATALOGUE DESCRIPTIF-MAITRES ANCIENS-1958. Pág. 52. N.º 36 y 35 respectivamente.



Fig. 1. Anunciación: detalle de la firma.

La primera de ellas es una pintura delicada o tosca a fragmentos como ocurre con las obras que analizaremos aquí, pero la segunda, es de un vigor y de una personalidad realmente sorprendente. De una pincelada ligera, casi veneciana, se nos presenta como uno de los primeros y mejores retratos de cuerpo entero en Flandes y como un anticipo del posterior retrato corporativo. Esta era toda la obra conocida de Coignet y ello explica la imposibilidad de atribuirle otras no firmadas ni documentadas: son dos pinturas de muy distinto signo y de factura también diferente. De ahí la importancia de esta obra firmada que presentamos con la esperanza de que puede contribuir a la ampliación futura del exiguo catálogo de la obra de Coignet.

El retablo que nos ocupa, en su estado actual, presenta una serie de temas sagrados de forma algo inconexa, lo que hace pensar que, en su estado primitivo, fuera de mayor tamaño y albergara quizás un número mayor de tablas. Veamos en que nos basamos para suponer que algo falta en el repertorio.

Las tres tablas de predela, muy bajas y sin embargo largas⁶ representan escenas de la vida de San Francisco de Asís y en todas ellas se utiliza el viejo sistema narrativo de varias «tomas» en la misma «secuencia». Pasamos a describirlas con cierto detalle ante la riqueza iconográfica que presentan.

La primera de ellas ofrece, centrando la composición, a un donante arrodillado y a San Francisco en pie a la izquierda. A la derecha de esta escena principal, dos franciscanos hablan y un tercero ofrece una palma a Dios, que se halla en las alturas entre nubes. Hay, todavía más a la derecha un ángel y otra imagen de Dios en celage parecido. Iconográficamente no entendemos muy bien esta repetición de la imagen divina sobre todo cuando una de ellas no tiene relación aparente alguna con la historia que se narra. En el extremo izquierdo de esta primera tabla de la predela, se representa la muerte de San Francisco y sobre esto, de nuevo al santo ante Cristo, entre nubes seguido de un fraile abanderado que capitanea un ejército de franciscanos.

La tabla central de la predela, presenta la estigmatización de San Francisco, sobre un paisajito. A la izquier-



Fig. 2. San Pedro.

da lee un fraile volcado sobre un libro en un estupendo escorzo, y a la derecha, un poco retraído, un templo más o menos gótico, amurallado y rodeado de un foso con agua. En la parte superior, entre nubes, Cristo rodeado de querubines de alas rojas, a la manera antigua, de nuevo el santo ante Dios Padre.

Resulta interesante que, pese a lo evidente de la postura del protagonista, los rayos estigmatizadores no se perciben en la pintura. Probablemente fueran de oro, como Van Mander dice que era habitual costumbre de Coignet para tales efectos y hayan sido barridos.

La última tabla del banco es, probablemente, la más bella aunque la más dañada por el tiempo, allí se ve, en el centro, a San Francisco predicando a las aves que revolotean unas y atienen otras posadas en tierra, mientras un fraile dormita de aburrimiento. Todo ello va sobre un delicadísimo paisaje que, desafortunadamente, se conserva muy barrido. A la derecha de esta maravillosa historia, se insiste en la dedicación evangelizadora de

⁶ 0,25 x 0,75 mts.

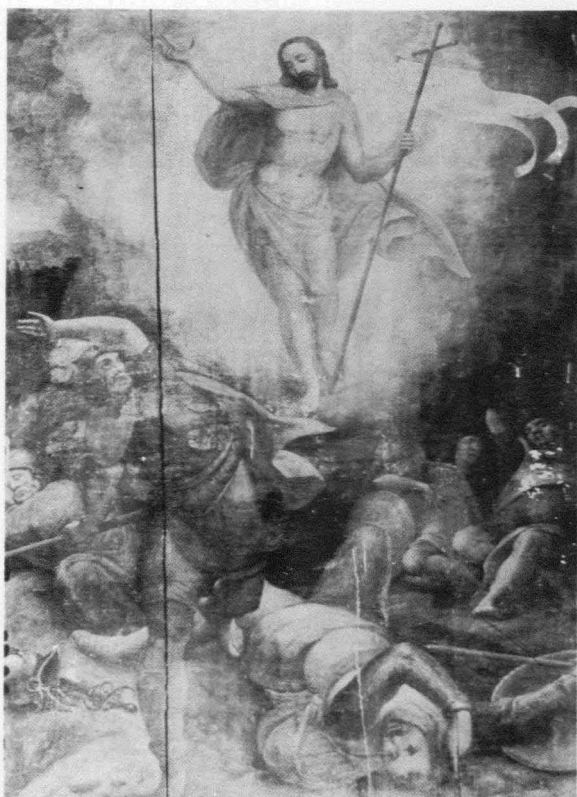


Fig. 3. Resurrección.



Fig. 4. San Juan Bautista.

San Francisco hacia los animales, en este caso los peces que, sobre el fondo de un estuario rocoso muy fin de siglo sacan la cabeza del agua prestando muchísima atención a las palabras del Santo. A la izquierda de todo esto, hay un edificio de tono renaciente, expuesto como un decorado teatral que deja ver, bajo un arco, a el Papa Inocencio III, muerto en su cama con la tiara a un lado, y arriba entre nubes, de nuevo el Santo de Asis. A la derecha, bajo otra arcada, una figura femenina agonizante en el lecho —sin duda Santa Clara— y un diminuto rompimiento de gloria.

La abundancia de pequeñas historias reunidas en tres tablas de reducidas dimensiones, hace pensar que la predela disponía de más y, sobre todo, que el retablo debía estar dedicado a San Francisco. Pero, sin embargo, el Santo no figura en ninguna de las seis tablas que forman la parte más importante del conjunto. Todo hace pensar que, o el retablo era mayor o se trataba originalmente de un político donde tuvieran cabida otras historias de San Francisco o al menos de su imagen a la escala en que otros santos están representados en el retablo que hoy vemos.

Las restantes tablas, en el orden en que van a ser estudiadas representan, de arriba a abajo y de izquierda a derecha, a *San Pedro*, la *Resurrección* y *San Juan Bautista*, en el cuerpo superior, y la *Asunción de María*, *La Adoración de los Magos* y *La Anunciación* en el inferior.

El San Pedro (Fig. 2) es, sin duda y con diferencia lo mejor del retablo junto a las graciosas tablas del banco. la monumental figura esta concebida con tal dinamismo interno y tal fuerza expresiva que, más que la llave emblemática parece blandir la espada que también le es propia. El vigor del rostro, a diferencia de los muchos que pueblan el retablo, es de un realismo y una personalidad que haría pensar en un retrato. Si a ello añadimos la sabiduría con que están matizados los rojos y los naranjas del vestuario y la habilidad de la rápida pincelada, nos hallamos ante una pintura más próxima al *Tamborilero* que al *San Jorge*, sus dos obras conocidas. Capítulo aparte merece el paisaje. Como todos los que sirven de fondo a la mayoría de las composiciones del retablo ofrece a la vista un toque muy personal, con un cielo aborrascado muy acorde con el agitado movimiento de la figura. Las pequeñas escenas laterales de la vocación de San Pedro y su martirio parecen de la misma mano que el paisaje que es sin duda, de un hábil paisajista de fin de siglo, de la calidad de un Coninxloo o un Verhaeck, pero como ya Van Mander nos habla de un colaborador de Coignet en estos menesteres paisajísticos, no veo razón alguna que impida atribuirlo a Cornelis Molenaer, pintor de reconocida fama en su momento y de obra si no abundante, suficiente para considerar válida la atribución.



Fig. 5. Asunción de la Virgen.

En contrapartida, resulta a todas luces convencional la *Resurrección* que centra el cuerpo alto, parecida a todas y a ninguna de las pinturas del mismo tema, italianas o flamencas, realizadas en la segunda mitad del siglo XVI (Fig. 3). Es aquí donde conviene hacer alguna consideración sobre los comentarios de Van Mander con respecto a las colaboraciones de otros artistas con nuestro pintor, y sobre todo, a esa posibilidad, no insinuada, sino claramente expresa, de que Coignet pasara por suyas obras de sus discípulos. No cabe duda de que todo lo admirable del San Pedro desaparece aquí para convertirse, no sin habilidad, en algo repetitivo y carente de todo ingenio. Por desaparecer, desaparece hasta el paisaje, tan atractivo en otras tablas, lo que lleva a pensar que se trata de pintura de otra mano menos vigorosa.

No ocurre lo mismo con la tercera tabla del cuerpo superior (Fig. 4). Se trata de un *San Juan Bautista*, situado sobre un espléndido paisaje, muy similar al que sirve de fondo al San Pedro. También aquí se han situado dos pequeñas escenas complementarias a cada lado: la predicación del Bautista y su martirio. La figura, de buena factura, carece de la fuerza expresiva, de la agresividad del San Pedro pese a que se trata de un personaje que, en



Fig. 6. Adoración de los Reyes.

definitiva, debía tenerla. La mansedumbre del cordero que dormitan en sus pies, parece haberse transmitido al Bautista, más próximo a un inerte modelo de madera que a la voz que clama en el desierto. No obstante la cabeza tiene el mismo verdadero patetismo del San Pedro y todo nos hace pensar que en esta tabla no hay dos si no tres manos: las de Coignet en la cabeza y torso del santo, la de un anónimo discípulo en el resto de la figura y la de Cornelis Molenaer en el fondo.

La *Asunción de María*, primera tabla del cuerpo inferior está compuesta al modo tradicional en dos planos horizontales y superpuestos con los apóstoles en torno al sepulcro abajo, y arriba la virgen sentada entre nubes y coronado por dos ángeles. El eclecticismo de Coignet y la variedad de manos es también aquí, muy evidente. Nos parece lo mejor y quizá por ello atribuible al maestro el plano celeste que esta visto con la mentalidad de un italiano. El plano inferior ofrece algunas excelentes cabezas, probablemente también de Coignet, junto a otras de trazo más sumario y de dibujo deficiente. Esta irregularidad de factura puede deberse a la incapacidad de los discípulos para aproximarse a la composición original, que procede de un grabado de Alberto Dürero⁷,

⁷ BARTCH, Adam: *Le Peintre Graveur*. Viena 1808, Vol. VII, p. 30.

PANOFKY, E.: *Vida y obra de Alberto Dürero*. Madrid. Alianza Forma. 1982, núm. 178 —La composición de Dürero fué utilizada por el mismo en la tabla central del desaparecido retablo de Heller (1509) del que se conserva una copia debida a Jobst Harrich, hoy en el museo de Frankfort.



Fig. 7. Anunciación.



Fig. 8. Adoración de los Reyes: detalle.



Fig. 9. Impresión de las llagas a San Francisco: detalle.



Fig. 10. Predicación de San Francisco: detalle.

de la serie de la Vida de la Virgen. Las variantes con respecto al original son ínfimas advirtiéndose tan solo, el deseo de suavizar el violento zigzaguo de los paños y la dramática gesticulación de los personajes del grabado;

La pintura central del cuerpo inferior es, junto al San Pedro, lo mejor del retablo. El paisaje denota la mano que ya conocemos, pero el pesebre —de no muy lejanos ecos de El Bosco— nos produce dudas. Los elementos animales que se advierten en el de un inhabilidad evidente, recuerdan al caballo que monta el *San Jorge* en la pintura de Amberes, y un rostro que asoma entre el armazón de pesebre —detalle graciosísimo aunque no original— nos llevaría al propio Coignet.

Lo mismo ocurre con las figuras de primer plano que, pese a recordar muchas composiciones similares, flamencas italianas, están servidas con gran habilidad técnica en lo que se refiere a los detalles, como el estupendo que viste el Rey arrodillado a la izquierda, la magnífica cabeza de San José, o el gracioso Rey negro que centra la composición.

Si Gillis Coignet quiso dejar constancia de su valía artística, hubiera sido mejor que firmara esta tabla y no la *Anunciación* que cierra el ciclo del retablo (fig. 7). Es también un híbrido de inspiración a la italiana en las figuras y conservadurismo flamenco en los fondos. Un interior donde abundan los detalles, alhacenas minuciosamente ocupadas por pequeños objetos, cristalerías atravesadas, como mandan los cánones, por brillantes rayos de luz, y una cama con dosel circular compone el decorado. Todo va sobrevolado por el Espíritu Santo y Dios Padre en un rompimiento de gloria. Las figuras en primer plano, con sus manos de alargados dedos nos refieren al modo de hacer que seguramente es de Coignet, pese a su falta de originalidad. Otros italianistas flamen-

cos (Coxcie, Ryckere, alguno de los primeros Francken), han interpretado más imaginativamente el mismo tema pero también en esta tabla firmada, surge el pequeño detalle por otra parte convencional, que nos habla de un buen pintor. El jarro de azucenas y el cesto de costura situados en primer plano, son de tan delicada belleza que sugieren un voluntario homenaje a la tradición flamenca del siglo XV.

El conjunto que evidencia una disposición iconográfica anómala, y unas diferencias de calidad muy claras, es de interés indudable dada la poco conocida personalidad del pintor, o director del taller, Gillis Coignet.

Por referencia verbal del archivero de La Redonda, D. Eliseo Saiz Ripa sabemos que la historia del retablo es escasa. Al parecer con anterioridad a la Desamortización, perteneció a la Abadía de Nájera. De allí paso a la casa de Somalo, cuyo heredero lo legó a la parroquia de Uruñuela y esta, a su vez hace apenas diez años lo depositó en La Redonda, de Logroño, donde se conserva en la actualidad.

Para terminar, y ampliando el catálogo del autor del retablo conviene rectificar la atribución errónea, como fácilmente puede comprobarse, de un cuadro firmado por Coignet que se halla en el Colegio del Corpus Christi de Valencia.

Se trata de un *San Juan Bautista* de buen tamaño y que presenta una firma que dice así: G. COIGNET VIE ET FECIT. La conocemos tan sólo por una fotografía deficiente y, aunque poco se parece al Bautista del retablo que acabamos de presentar, la firma es lo suficientemente expresiva. Lo que no acabamos de entender es cómo puede catalogarse como pintura francesa del siglo XIX⁸.

⁸ BENITO DOMENECH, Fernando: *Pinturas y pintores del Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia-1980-VI-Catálogo de pinturas, p. 256, núm. 32.