

**JUAN CORREA DE VIVAR Y LOS RETABLOS DEL CONVENTO  
DE CLARISAS DE GRIÑÓN (MADRID)**

Por I. MATEO GÓMEZ y M. DÍAZ PADRÓN

En el *Catálogo Monumental de la provincia de Madrid*, inédito, se cita por primera vez el nombre de Correa como autor del retablo mayor del convento de Clarisas de Griñón<sup>1</sup>. Ninguna alusión más sobre el retablo de Griñón aparece en libros posteriores sobre la pintura del s. XVI española ni en libros de viajeros ni en catálogos de la provincia. Solamente en el *Inventario Artístico de la Provincia de Madrid*, publicado en 1970, se vuelve a mencionar clasificándolo como del primer tercio del s. XVI, y en relación con Juan de Borgoña<sup>2</sup>.

La arquitectura del retablo es renacentista con decoración plateresca policromada. Consta de tres calles y tres pisos rematadas las laterales por unos óvalos, y la central por un Calvario. Las calles laterales tienen guardapolvo y van separadas, de la central, por unas entrecalles simulando hornacinas rematadas con veneras, con fondo dorado sobre el que van pintadas ocho figuras de santas a modo de esculturas, de las que se pueden identificar, por sus atributos, a Santa Catalina, Santa Bárbara y Santa Lucía. El resto llevan un libro y la palma del martirio.

<sup>1</sup> En depósito en el Instituto de Arte Diego Velázquez, fue escrito hacia los años veinte por Rodríguez Marín.

También se cita en él como obra de Correa el retablo mayor de la iglesia parroquial de la misma localidad, del que sólo quedan dos tablas colocadas actualmente en dos retablos colaterales de estilo barroco. Estas tablas representan la *Transfiguración* y el *Abrazo en la Puerta Dorada*, «esta última muy parecida a otra que existe en El Escorial» (página 308). No hemos podido ver las tablas de la iglesia de Griñón, por hallarse el edificio en obras de restauración.

<sup>2</sup> Editada por el Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, dependiente de la Dirección Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección de D. José María de Azcárate.

Las escenas de pintura representadas, empezando de izquierda a derecha, y por el primer piso son: el *Nacimiento de la Virgen*, la *Presentación en el Templo*, la *Visitación*, el *Nacimiento de Jesús*, el *Descendimiento de la Cruz* y la *Resurrección*<sup>3</sup>. De la calle central ha desaparecido el sagrario y la escultura principal con el tema de la *Anunciación*, que recientemente ha sido sustituida por una talla moderna. El *Calvario* del remate es el del primitivo retablo, y los óvalos que hay a cada lado rematando las calles laterales llevan pintados a *San Juan Evangelista* y a *San Marcos* (fig. 1).

El análisis estilístico del retablo lo emparenta indiscutiblemente con las obras que conocemos de Correa en el Museo del Prado; sin embargo en este retablo se observa una mayor dependencia del estilo de Juan de Borgoña, pese a que ya están configuradas las características que van a definir su estilo<sup>4</sup>.

Las notas publicadas por Gómez Menor sobre la familia de Correa le relacionan con la villa de Griñón. En efecto una tía suya hermana de su madre, se casa y vive en Griñón, y un Prado de Vivar, vecino de Griñón, se cita en el codicilo otorgado por el pintor el 4 de marzo de 1566, poco antes de morir, ante Antonio Tamayo<sup>5</sup>. A estos datos sobre la familia de Correa en Griñón podemos añadir otros gracias a la amabilidad de la superiora del convento de Clarisas Sor María Victoria de Sagredo, que ha puesto a nuestra disposición el archivo. Aunque se perdieron en guerra muchos libros del xvi hemos localizado entre los papeles uno, que nos habla de otro pariente del pintor, y la cédula de la fundación del convento llevada a cabo por un tío materno de Correa, canónigo de Zamora llamado Rodrigo de Vivar. El primero de los documentos está fechado en el año 1526 y cita a un Antón de Bivar «vecino de la villa de Griñón», que en nombre del doctor Rodrigo de Bivar (clérigo de Zamora) cobra 5.100 mrs. por unas tierras a Bautista Rodríguez, clérigo<sup>6</sup>. La Cédula de fundación es larga, mencionando las tierras y los bienes de los que dispone el fundador para llevar a cabo la fundación. Lo que más interesa es la fecha por cuanto la conexas con el momento estilístico del retablo: «En la muy noble ciudad de Zamora en la iglesia Cate-

<sup>3</sup> Cada una de las tablas mide 90 x 69 cm. con el marco. El retablo se encuentra en buen estado de conservación, exceptuando algunas grietas.

<sup>4</sup> Primero pesará sobre él la influencia del Perugino y Rafael, luego, en sus últimas obras serán los discípulos de Rafael los que influirán en su obra, pero siempre bajo el recuerdo de su formación con Juan de Borgoña.

<sup>5</sup> J. GÓMEZ MENOR, *Juan Correa de Vivar un pintor toledano del Renacimiento*, Toledo, 1967.

<sup>6</sup> Archivo Monasterio de las Clarisas de Griñón. Libro con cubiertas del siglo XVIII que dice: «Griñón años de 1523 y 1525: Varias tierras compradas por el Señor fundador Rodrigo de Vivar» (la letra del texto interior es del siglo XVI).

dral a dos días del mes de febrero del año del Nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo de mil quinientos treinta años... Testigos presentes Alonso Rodríguez, clérigo capellán de la dicha iglesia; fray Diego Martínez de Córdoba, contador del obispo de Zamora mi señor, y Juan Gaytán, mi familiar<sup>7</sup>..., vecinos de la dicha ciudad de Zamora. Firmado, Doctor Rodrigo de Vivar, Juan de Pala (?), escribano.»

No es aventurado pensar que el pariente fundador del convento llamara a su sobrino, pintor, para la labor pictórica que se hiciera en él y hasta cierto punto promocionarle. A la vista de las obras documentadas que conocemos de Correa ésta sería la de fecha más temprana, hacia 1533-1536, ya que el retablo de Meco, en la provincia de Madrid, ha sido fechado hacia 1537, por Cruz Valdovinos, gracias a unos pagos localizados en el archivo parroquial<sup>8</sup>, y con el cual guarda una relación inmediata.

No cabe duda de que el retablo de Griñón marca los tipos de composición, que con la natural evolución de las formas renacentistas, va a influir en los sucesivos retablos de Correa hasta la década de los cuarenta inclusive. Esta influencia se va a dejar sentir en las tablas de Meco, en los retablos de su primera estancia en Guisando (hoy en el Museo del Prado) y en el retablito lateral de la iglesia parroquial de Mora, Toledo<sup>9</sup>. En el retablo de Griñón las escenas aparecen más simplificadas y algunas, como veremos después, inspiradas claramente en uno de los retablos más tardíos de Juan de Borgoña, precisamente fechado en 1531, dos años antes de la fecha que atribuimos al de Griñón<sup>10</sup>.

Analicemos ahora las tablas que componen el retablo. En el *Nacimiento de la Virgen* (fig. 2), hay una evocación del fresco de Juan de Borgoña con el mismo tema para la Sala Capitular de la catedral de Toledo. El rostro de Santa Ana y de la recién nacida, están aún dentro de los modelos del maestro, sin embargo, la serenidad compositiva de éste, ha sido alterada en Correa por la comunicación entre los distintos componentes del grupo, y por la colocación de figuras de frente y de semiperfil contrapuestas. Es una de

<sup>7</sup> Un Juan Gaytán aparece frecuentemente en protocolos de la ciudad de Toledo, algunos de ellos relacionados con Juan Correa de Vivar.

<sup>8</sup> J. M. CRUZ VALDOVINOS, «Dos retablos inéditos de Juan de Borgoña», en *Archivo Español de Arte*, n.º 209, 1980.

<sup>9</sup> Reproducido parcialmente por Ch. POST, *A History of Spanish Painting*, vol. IX, parte 1.ª, Harvard, University Press, 1947, pág. 230, y GÓMEZ MENOR, *Catálogo de la Exposición Diocesana de Arte Antiguo*, Palacio de Fuensalida, 1968, pág. 15, núms. 4 y 5. Completo por I. MATEO GÓMEZ, «Francisco de Comontes y el retablo mayor de la iglesia parroquial de Mora (Toledo)», en *Archivo Español de Arte*, n.º 211, 1980 (en prensa).

<sup>10</sup> I. MATEO GÓMEZ, *Juan de Borgoña autor del retablo del Monasterio de San Miguel de los Angeles, de Toledo* (Homenaje a D. Diego Angulo, próxima aparición).

las escenas mejor compuestas por Correa, y así lo debió de pensar también el pintor, cuando la repetirá a lo largo de su obra incluso en las tablas de su última etapa artística marcada ya por un evidente manierismo, tal es el caso de los retablos de Almonacid de Zorita (Guadalajara), fechado en 1554, y el de Maqueda (Toledo), en 1558, mediando entre el de Griñón y éstos aproximadamente dos décadas<sup>11</sup>. Las calidades alcanzadas en la camisa de Santa Ana, bordados de los almohadones y cabeza de la figura que calienta el pañal son ciertamente excepcionales.

Características similares se aprecian en la tabla de la *Presentación de la Virgen en el Templo* (figs. 3 y 4), en la que destaca la espléndida cabeza del sacerdote y la calidad de la capa. Idéntica composición repite en el retablo de Almonacid de Zorita.

La *Visitación* (fig. 5), es un claro modelo de lo que luego repetirá en los retablos de Meco y Guisando. Respecto al primero hay que señalar que enriquece la escena con mayor número de figuras respecto al de Griñón, empleando una arquitectura que repetirá en Guisando. Sin embargo, el grupo de la Virgen con Santa Isabel de Griñón influye más directamente en Guisando que en Meco, empleando los mismos nimbos de oro la movida tela del tocado de la Virgen y el paisaje.

La tabla del *Nacimiento de Jesús* (fig. 6) está casi calcada de la del mismo tema interpretada por Juan de Borgoña en el citado retablo de San Miguel de los Angeles<sup>12</sup>. El escenario de arquitectura renacentista en ruinas, los dos pastores asomados por un arco, la misma cobertura de paja apoyada en un tronco, el ángel apareciéndose a los pastores en la lejanía del paisaje, etc., todo es idéntico sólo que invertido el orden de los elementos, pasando a la izquierda lo que en Borgoña está a la derecha.

La *Deposición de la cruz* (fig. 7) también tiene su origen en los modelos de Juan de Borgoña, repitiendo Correa algunos rostros en una tabla del Calvario que se halla en el comercio de Barcelona y que debe proceder del retablo de Meco<sup>13</sup>. Para la *Resurrección* están presentes los modelos de Juan de Borgoña en Camarena, San Juan de la Penitencia y sobre todo en San Miguel de los Angeles. Esta composición la repetirá después Correa en una tabla de este mismo tema, en depósito en el Prado, que se piensa formó parte del retablo de San Martín de Valdeiglesias.

<sup>11</sup> La fecha del retablo de Maqueda ha sido localizada recientemente en el documento de obligación (I. MATEO, en preparación).

<sup>12</sup> *Loc cit.*, nota 10.

<sup>13</sup> Foto Archivo Mas de Barcelona, n.º G.41360.

Las diferencias esenciales entre Correa y Juan de Borgoña, en esta primera etapa tan próxima al gran maestro toledano, radica más que en el tono general de la composición, en el volumen de las figuras, en las características cabezas de ancianos de proporciones y expresión más vigorosas y barbas más movidas y abundantes, en la aceptación de modelos más rafaelescos y en una pincelada menos fina y precisa, finalmente en un sentido más inquieto y dramático frente a la serena elegancia de Juan de Borgoña. Sirva de ejemplo respecto a esto último la interpretación de Santa Catalina dada por cada uno de ellos. Borgoña, en San Andrés de Toledo y en San Miguel de los Angeles nos presenta a la Santa serena sobre un paisaje, con un libro en una mano, la espada en la otra, y a sus pies la rueda de cuchillos símbolo de su martirio. Correa por el contrario, pinta a la Santa destacada sobre un fondo liso con el cuerpo girando hacia la izquierda y, a sus pies, la cabeza crispada del emperador Máximo (L. Réan: *Iconographie de l'art chretien*), sobre la que, triunfante, apoya la espada dando la sensación de ser él el decapitado. La crispación y el dramatismo de la cabeza caída se subraya por el color grisáceo que el pintor le ha dado contrastando con el colorido brillante de la santa.

La arquitectura del retablo responde a la empleada por Correa en el de Santiago del Arrabal de Toledo<sup>14</sup>. Las entrecalles que enmarcan el cuerpo central se prolongan hasta el remate del Calvario, emplea las mismas hornacinas con veneras, y aunque el grutesco es más contenido en el retablo de Griñón, en ambos aparecen los mismos medallones con cabezas expresivas y dramáticas y los querubines. Por último las esculturas del Calvario de los dos retablos parecen de la misma mano, pues se observa en ellos idéntica forma de plegar los paños, idénticas actitudes e iguales modelos pese a que, entre uno y otro, deben mediar diez años.

Por circunstancias a veces casuísticas en la investigación, nos fue posible conocer por las mismas fechas que se trabajaba en el retablo del altar principal del convento de Griñón, un nuevo retablo de pequeño tamaño y delicada traza y factura en colección privada de Madrid (fig. 10).

Aunque sin referencia alguna sobre su autor, el origen fue dado a conocer por su propietario, como adquisición hecha poco después de la guerra civil al convento. Testimonio que fue igualmente confirmado por las monjas que estuvieron presentes en aquellas circunstancias.

La impresión primera hizo pensar en obra de Juan de Borgoña, pues las

<sup>14</sup> I. MATEO GÓMEZ, «Nueva aportación documental a la obra de Juan Correa de Vivar: el retablo mayor de Santiago del Arrabal de Toledo y el de la iglesia parroquial de Torrijos (Toledo)», en *Archivo Español de Arte*, n.º 208, 1979.

analogías con este maestro toledano son evidentes. El estudio más detenido dio prueba para su restitución a uno de sus discípulos más brillantes: Correa de Vivar. Las circunstancias históricas de la construcción del convento en líneas atrás apuntadas, contribuyen también a la identificación propuesta.

La exquisita factura y el cuidado dibujo en las tablas hace pensar en una figura excepcional. El retablo hecho en las mismas fechas del atrás estudiado en el altar, testimonió los fuertes vínculos estilísticos con la producción de Juan de Borgoña. Da la impresión de que es la continuación de una misma manera que evoluciona al ritmo de los imperativos del tiempo. El eslabón de maestro y discípulo está aquí. Testimonio también de la fuerte influencia del segundo tercio del siglo.

El retablito conserva su estructura original de espléndida talla plateresca, cerrado por dos columnas estranguladas y un bello remate de florones y roleos. El estado de la pintura es excelente. No ha sufrido intervenciones en el soporte, que conserva intacto por fortuna, limitando su reciente tratamiento a un levantamiento de excrescencias y barniz oxidados. No obstante es arbitraria la ingerencia de un paisaje moderno en el hueco del Sagrario, aunque imitando bien el estilo de los del fondo de las tablas de San Pablo y San Pedro.

La tabla central llena el cuerpo del retablo con la *Purificación de Jesús en el Templo*, tema que coincide con la fecha de la fundación del convento. El esquema respeta la tradición, salvo el joven que en el lado derecho de la composición porta un cesto y una especie de molinillo. Es un motivo caprichoso que alegra el ceremonial. La escena se corresponde fielmente con el texto de San Lucas (II, 22-40).

Frente a lo que es más frecuente en Juan de Borgoña, Correa renuncia al paño que envuelve al Niño, Simón le sostiene con las manos desnudas al tiempo que la Virgen le ayuda. El llevarlo así acostado es signo de predestinación como víctima expiatoria. Pese a la gravedad de los gestos, pese a la solemnidad distante que el momento exige, se respira en la escena presagios futuros. En la composición nada rompe con el sosiego acompasado que es herencia de Juan de Borgoña. Las figuras se ciñen a la verticalidad de los pilares adornados de finos futescos. Igual persistencia se acusa en la simetría de los grupos, limpieza de color y claridad conceptual.

La evidencia de los modelos de Juan de Borgoña hace obvia una comparación sistemática. La composición escalonando las figuras en planos ante un pórtico abierto y los protagonistas del acto bajo un dosel, es esquema utilizado en la Casulla de San Ildefonso, del Meadows Museum de Dallas,

LÁMINA I



Fig. 2.—J. Correa de Vivar. *Nacimiento de la Virgen*, detalle.

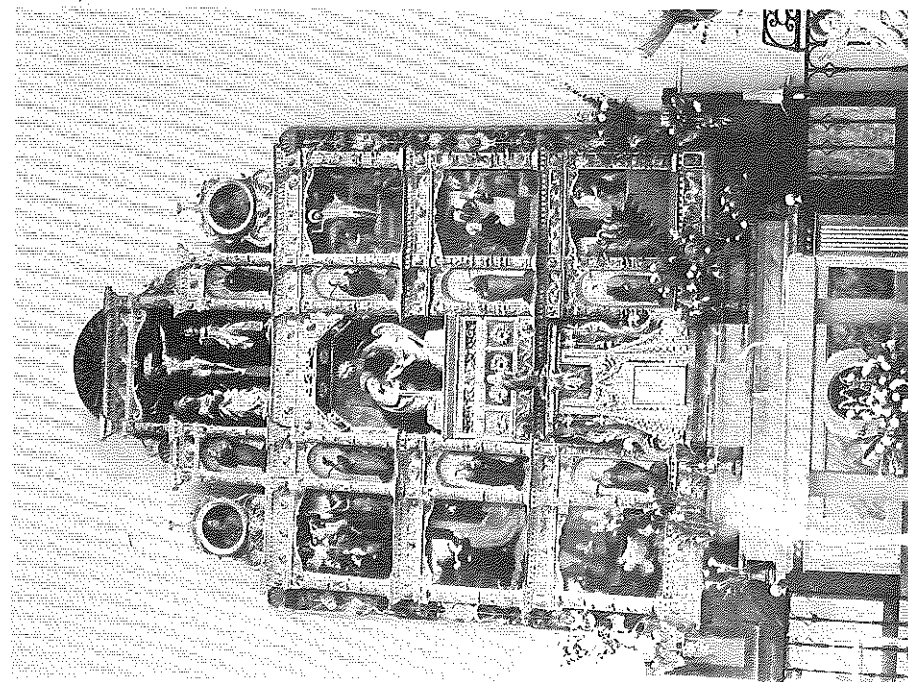


Fig. 1.—J. Correa de Vivar. Retablo de la iglesia de las Clarisas de Grñón (Madrid).



Fig. 3.—J. Correa de Vivar. *Presentación de la Virgen en el templo*, detalle.



Fig. 4.—J. Correa de Vivar. *Presentación de la Virgen en el templo*, detalle.



Fig. 6.—J. Correa de Vivar. *Nacimiento de Jesús y Santa Lucía*.



Fig. 5.—J. Correa de Vivar. *La Visitación y Santa Bárbara*.

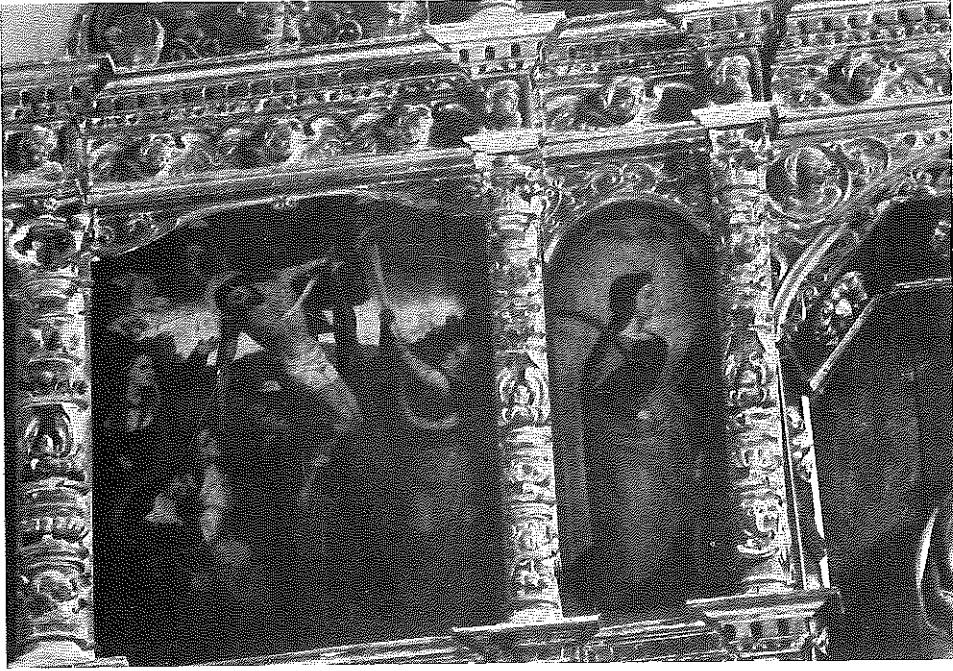


Fig. 7.—J. Correa de Vivar. *Descendimiento y santa mártir.*

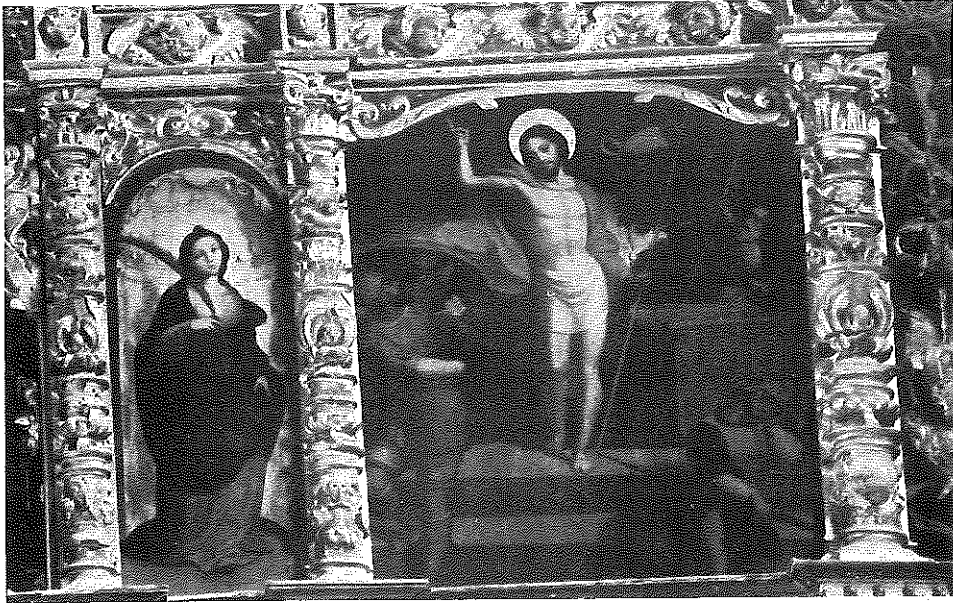


Fig. 8.—J. Correa de Vivar. *Resurrección y santa mártir.*

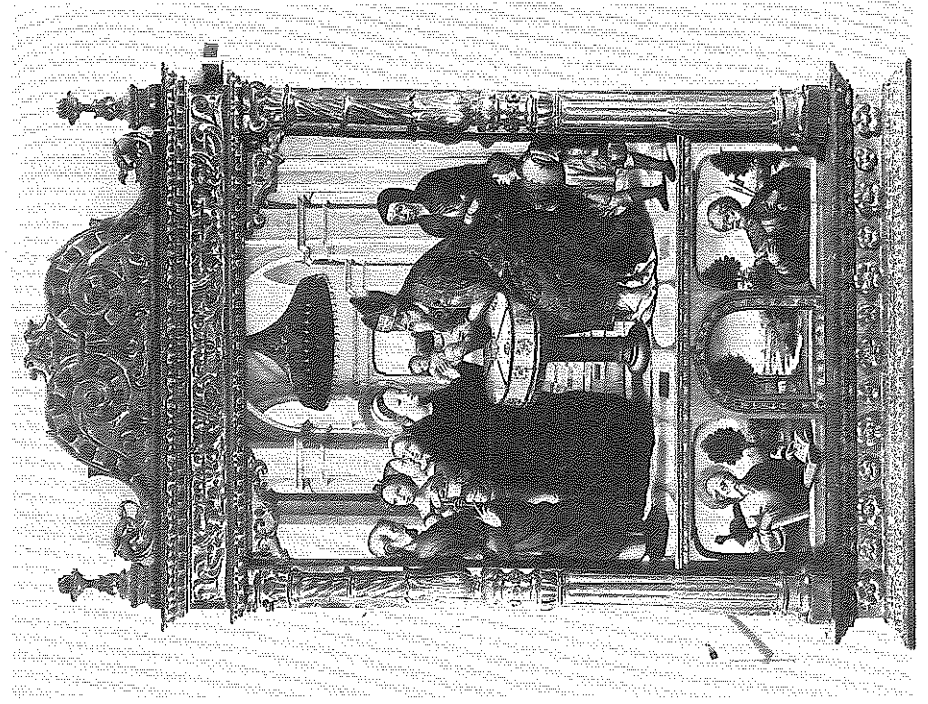


Fig. 10.—J. Correa de Vivar. *Retablo de la Purificación para el coro del Convento de Clarisas de Grifón, hoy en colección privada de Madrid.*

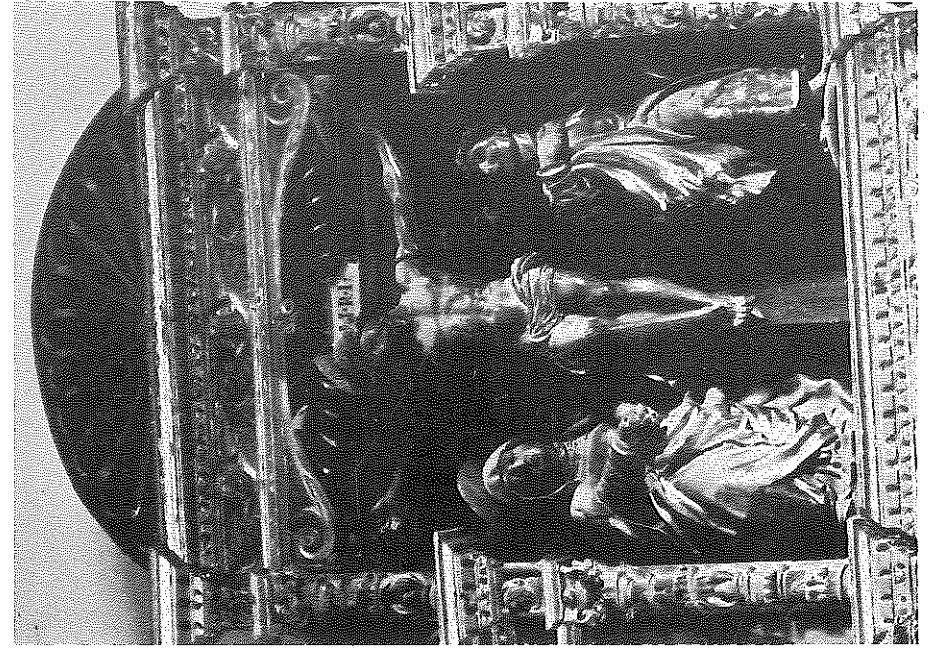


Fig. 9.—J. Correa de Vivar. *Calvario.*

obra de la juventud de Juan de Borgoña, pero es en las Purificaciones donde se evidencia la muy directa influencia del maestro en la tabla que tratamos. La composición deriva de las que, sin grandes variantes, hizo Juan de Borgoña. La Purificación de la catedral de Avila se le parece en la visión del espacio y la disposición de las figuras. En la versión de la Sala Capitular de Toledo, el grupo principal que ha distanciado hacia un segundo plano, siendo la complacencia en el escenario arquitectónico. En la Purificación del monasterio de Griñón, la arquitectura de origen umbro, domina el espacio. En la de Avila y Toledo de Borgoña, el interior es gótico. En el primero dando lugar al paisaje; en la segunda versión Post veía una ciudad borgoñona, y Angulo el interior de la de Toledo. El origen de esta composición está, según Condorelli<sup>15</sup>, en la Purificación de Luca Bando de Novara, pintor genovés.

También Correa de Vivar repetirá el mismo motivo sin romper los esquemas del maestro en la escena de Griñón. A la *Purificación* de Griñón siguió la del retablo de Mora entre 1540-45, de formas más amplias donde el eje de la arquitectura se halla ligeramente inclinado. Las analogías son notables en la del retablo de Guisando del Prado, hacia 1546, en tipos y composición varia sólo en una ligera intensificación de las sombras. En la Purificación del retablo de Mondéjar, de 1555, el alargamiento de las figuras avisan de su entronque ya con el manierismo.

San Pedro y San Pablo están en el cuerpo bajo, de medio cuerpo y tras un pretil, portando sus típicos símbolos. El primero de los santos, al colocar un libro sobre el pretil, pone en juego un «trompe l'oeil», que fue muy del gusto de Juan de Borgoña<sup>16</sup>.

En los paisajes los cielos están matizados en un sutil claroscuro no desprovisto de poesía.

El retablito estaba en su origen en el lado izquierdo del coro de las monjas, al pie de la iglesia, en el piso superior, donde aún hoy quedan las huellas de su colocación. La vista de aquel interior da idea del lugar y la perspectiva de la iglesia con su retablo mayor al fondo.

<sup>15</sup> CONDORELLI, «Il problema di Juan de Borgoña», en *Commentari*, 1960, pág. 53, fig. 10.

<sup>16</sup> POST, *loc. cit.*, nota 9, pág. 195.