

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO DIEGO VELÁZQUEZ

ARCHIVO ESPAÑOL

DE

ARTE

° 224

MADRID

1983

nicero, de los libros recibidos por el importe de 2.600 reales en que fue valorado, por los hijos, el retrato del Rey Fernando VII¹⁰.

Ante esta serie de documentos, pienso que el cuadro que existe en la actualidad en la Academia de la Historia es el que realizó Antonio Carnicero en 1808, ya que no existe constancia de que lo retirase, ni que entregase otro en su lugar. Además que cuando el día 2 de noviembre de 1808 se habla de llevarse ese retrato a Sevilla, ya gobernaba el rey francés, por lo que supongo que a nadie le interesaba adquirir, en esos momentos, la efigie del rey destronado.

También parece lógico que Antonio Carnicero no atendiese las peticiones de que realice el nuevo retrato, ya que en esos momentos prestaba sus servicios como Pintor de Cámara de José Bonaparte¹¹, por lo que no podía pintar a Fernando VII.

Por último no pudo pintar el cuadro en 1814, ya que al regreso de Fernando VII no parece que sea el pintor más idóneo, dado que lo primero que hace el Rey es deponer a todos los empleados de la Real Casa de sus puestos y sueldos, por haber colaborado con el Gobierno Intruso y será el 29 de agosto de 1814, cuando Antonio Carnicero queda libre de todo cargo¹² al demostrar que su continuidad en el puesto fue por necesidad, no habiendo ascendido de escala y no habiendo dado pruebas de adhesión, pero desgraciadamente este indulto le llegó tarde, por haber muerto ocho días antes.

M.^a ANTONIA MARTÍNEZ IBÁÑEZ

UNA SERIE INÉDITA DE LA VIDA DE JESUS Y MARÍA DE PIERRE VAN LINT EN MADRID

Pierre van Lint ha sido motivo de una especial atención en varias publicaciones españolas de estos últimos años¹. Ningún trabajo le fue dedicado hasta entonces con carácter exclusivo, salvo las referencias obligadas en los diccionarios especializados y en estudios esporádicos de conjunto o de carácter general de la pintura flamenca del siglo de Rubens. No obstante fue un pintor importante y prestigioso en su tiempo. Fue requerida incluso su participación en trabajos de notoria responsabilidad para la iglesia de Nuestra Señora del Popolo en Roma, teniendo eco en nuestros preceptistas del siglo XVII, especialmente en Lázaro Díaz del Valle. Pero al margen de esta serie de consideraciones de carácter general de que se trató ya ampliamente en los estudios citados, este pintor olvidado se perfila sorprendentemente vincu-

¹⁰ Actas de la Academia de la Historia. Libro XV. 30-I-1818.

¹¹ Legajo 19, Cámara Gobierno Intruso, Archivo Palacio Real.

¹² Inventario-Guía, Sec. Registros. Libro 3168. Folio 57. Archivo Palacio Real.

¹ M. Díaz Padrón, *La obra de Pierre van Lint en España*. «Goya», núm. 145, 1978, pág. 2; *ibidem*, *Nuevas pinturas de Pierre van Lint*. «Goya», 1982; E. Valdivieso, *Nuevas obras de Pieter van Lint*. «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid», 1979, pág. 469.

lado al coleccionismo español de aquel entonces y en la línea de las exigencias de una clientela conventual. Muy posiblemente la mayor parte de las pinturas reunidas en España, tienen este origen, aunque hoy aparecen dispersas en colecciones privadas, desglosadas de las series narrativas de origen y consagradas generalmente a historias del Antiguo y Nuevo Testamento. No faltan motivos mitológicos y de la historia antigua de Roma que llegan importados de la Península, aunque ciertamente, las típicas historias son de contenido moral.

Esta serie de cobres de la Vida de Jesús y María que doy a conocer, figura entre los anónimos registrados en las fichas de recuperación, propiedad en 1936 de don Juan Martín Gómez². Lamentablemente las reproducciones no son de la calidad deseable, pero nos permiten reconocer el lamentable estado de conservación y el gusto por repetirse del maestro. Algunas composiciones son idénticas a las estudiadas. Valioso documento para la identificación de esta serie que ahora estudiamos. Tres de las composiciones están repetidas en la iglesia de San Ignacio de Morón de la Frontera —que estudió Valdivieso en el Boletín de la Universidad de Valladolid— y en la Colección Monereo de Madrid que publicó quien esto escribe en la revista «Goya» en 1975. No obstante el carácter industrial de los cobres —donde el pintor no le exigió mucho a su imaginación, pues se repitió asimismo servilmente— es de reconocerle una digna calidad que potencia su paternidad. No faltan cobres adjudicables a Van Lint en modestas iglesias y en el comercio, donde es visible la participación de taller. Las debilidades que se advierten en estos que aquí estudiamos, débense en gran medida a premuras en el trabajo y a lo poco exigente de su clientela. Posiblemente, también, por la baratura de los cobres en venta por intermediarios localizados en los centros comerciales de Madrid y del sur de la Península.

La afluencia mayor de envíos de pinturas de Van Lint a España data de la década que va de 1665 a 1678. Entre estas fechas llegan los cobres del pintor a España a través de exportaciones a cargo de Matthijs Musson y de William Forchoudt, a juzgar por los pedidos de Madrid, Cádiz, Sevilla y Málaga que publicó Dénuce³. Esto es muy útil para datar la serie que estudiamos. Estilísticamente es muy similar a la de Morón de la Frontera y a otras del mismo origen que hemos estudiado en trabajos anteriores. Estas pinturas son obra de los últimos veinte años del maestro, pues murió en 1690 en Amberes. Había regresado de Italia en 1640, pero continúa la misma línea estilística. Evidentemente está condicionado por años de estancia en la Ciudad Eterna. Nos preguntamos si esta producción industrializada es por pérdida de prestigio. No parece que lo sea, pues no faltan pinturas de primer orden de su mano, que adornaron las iglesias y la colecciones de Flandes en aquellos mismos años.

A juzgar por las pinturas que estudiamos, Pierre van Lint fue de los pocos maestros que no se doblegaron a la atracción que Rubens ejerció en sus contemporáneos de los Países Bajos. Muchos pintores que regresaron de Italia, en su mayor parte formados en el clasicismo o en el caravaggismo

² Núms. 5712, 5716, 5714, 5713, 5715 y 5729.

³ El repertorio de obras enviadas en estas fechas está recogido en el citado trabajo de la revista «Goya» (núm. 145, 1978, pág. 18).

que dominaba en Roma, acabaron por sucumbir. Es el caso de Gérard Seghers, un flamenco seguidor de Caraggio, y fácil de confundir en su tiempo con Manfredi. Pierre van Lint acusó algo de la manera de Rubens, pero sólo en casos esporádicos. En lo esencial es cierto que está aferrado incondicionalmente al idealismo de Italia, aunque no faltan notas de realismo y de calor humano en los rostros de sus personajes en la serie que estudiamos. Nada hay de la fuerza, del dramatismo y del colorido abrasador del maestro. En los cobres de la colección de Martín Gómez domina la calma de espíritu y el lento moverse que debe a su formación en Italia. El ideal de belleza y la fina sensibilidad contenida, no es óbice para negarle capacidad para lo emotivo y sacral. La verticalidad y la monotonía de las formas las suaviza con las sombras y el candor en las expresiones.

La serie la encabeza la *Visitación*. La composición es idéntica a otra en lienzo, en Morón de la Frontera (fig. 18). Sólo cambia el tocado de la Virgen y la presencia de un burrito que es añadido junto a María. Las restantes diferencias atañen a pormenores de escasa importancia.

Interesante, iconográficamente, es el segundo cobre, que representa la *Visita de Santa Isabel y San Joaquín a la Virgen y San José* (fig. 19). Les acompaña San Juanito que toma respetuoso la mano de Jesús. El artista carga de intimismo el interior de la estancia, llenando de pormenores el interior con sano realismo. El modelo de María de rostro ovalado es el mismo que utiliza en el lienzo del *Descanso en la Huida a Egipto* de la Colección Gouvea y en la joven que destaca en el encuentro de Jacob y Esaú, en la iglesia de San Pedro de Turnhoutnay.

Familiar es la composición de *Jesús y los Niños* (fig. 20). Es idéntico al lienzo del Sanatorio de Lieja que restituí al pintor en 1968⁴, habiendo figurado antes atribuido por J. Philippe a Jean Grilleume Carlier. En aquella ocasión fundamenté la identidad de esta pintura por comparación con la *Entrada en Jerusalén* de la Bayerische de Munich, donde se repetía el rostro de Jesús⁵. Hoy conozco una tercera repetición del tema, firmada, que refuerza la opinión entonces defendida⁶. El servilismo a una primera idea es evidente. El pintor se ha limitado a cambiar la postura de los apóstoles del lado derecho de la composición, desde el punto de vista del espectador. Al tratar de la versión de Lieja, justificamos la atribución hecha a Carlier por el profesor Philippe, por el equilibrio y la ponderación formal que es típico del estilo de este maestro. Evidentemente coincide con la manera de pintar que tiene Van Lint. Este maestro de la escuela de Lieja fue uno de los pocos que trabajó de espaldas a la influencia de Rubens.

La regularidad espacial y la compensación de las masas que Van Lint hace gala en el encuentro de Jesús y los Niños, lo rompe en la *Santa Cena* (fig. 21). En este tercer cobre, la mesa se dispone en diagonal, ocupando el primer plano dos servidores de espaldas, que se vuelven sorprendidos de

⁴ M. Díaz Padrón, *Miscelánea de pintura flamenca del siglo XVII fuera de España*, «Archivo Español de Arte», núm. 164, 1968, pág. 241.

⁵ M. Díaz Padrón, *Miscelánea de pintura flamenca del siglo XVII fuera de España*, «A. E. A.», 1968, pág. 237, fig. 10.

⁶ M. Díaz Padrón y Aída Padrón Mérida, *ob. cit.*, «Gova», 1982.



Figs. 18 y 19. P. VAN LINT: *La Visitación* y *La visita de San Joaquín, Santa Isabel y San Juanito a la Sagrada Familia*. Madrid, antigua colección de don Juan Martín Gómez.



Figs. 20 y 21. P. VAN LINT: *Jesús y los niños* y *La Última Cena*. Madrid, antigua colección de don Juan Martín Gómez

VARIA

las palabras de Jesús. El Salvador destaca en el recuadro de la puerta en sombra a sus espaldas: La secuencia es la misma de Leonardo en el mural de Santa María delle Grazie. Algunas actitudes recuerdan la influencia del maestro italiano, pero los mozos interpuestos en el primer plano, la disposición en diagonal de la mesa y el juego de las luces y las sombras, dan pie para pensar en sugerencias venecianas. El episodio de los sirvientes del primer plano pudo tomarlo Van Lint de Martín de Vos. No obstante, Pierre van Lint evita en el juego de luces los contrastes violentos y los gestos de igual signo, tan típicos en Tintoretto y en Leonardo. Le gusta matizar las formas en un espacio de semipenumbra de uniforme tonalidad.

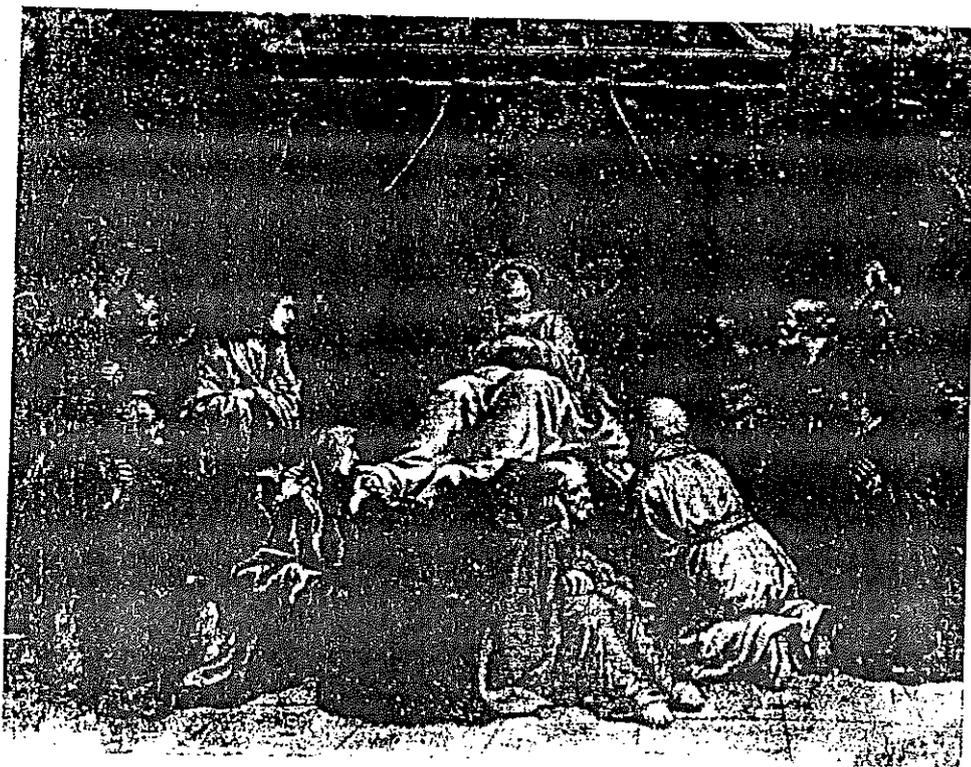


Fig. 22. P. VAN LINT: *La muerte de la Virgen*. Madrid, antigua colección de don Juan Martín Gómez

La Muerte de la Virgen en el lecho en atrevido escorzo (fig. 22) la repitió varias veces que conozcamos. En cobre en la colección Monereo y en lienzo en Morón de la Frontera. Estas dos últimas son prácticamente idénticas. La que ahora estudiamos varía en la mayor amplitud del espacio y en la rotura del escorzo que es excesivamente frontal. En la versión de la colección Martín Gómez ladea ligeramente hacia la izquierda el cuerpo inerte de la Virgen. A pesar de estas diferencias, la concepción compositiva en sus líneas matrices es análoga a réplicas y repeticiones citadas.

El último cobre es una *Coronación de la Virgen* (fig. 23) idéntico al lienzo de la iglesia de San Ignacio de Morón de la Frontera. El lienzo es de formato ligeramente más alargado, dejando un mayor espacio vacío a los lados de la escena. El resto es literal. El pintor dispone las figuras en un



Fig. 23. P. VAN LINT: *La Coronación de la Virgen*. Madrid, antigua colección de don Juan Martín Gómez

espacio etéreo, acoplándolas en las nubes como si éstas fueran sólidos sillares. En un espacio de ingravidez de formas, el pintor las dobléga al natural modo de su sentir.

M. DÍAZ PADRÓN

SOBRE UNA OBRA DEL PLATERO BARROCO DIEGO LÓPEZ RUIZ

En 1836 se derribó el madrileño convento de Nuestra Señora de la Victoria, situado muy cerca de la Puerta del Sol. Este derribo llevó consigo también la destrucción de la adjunta Capilla de la Soledad, en la que se veneraba la famosa imagen de la Virgen de esa advocación labrada por Gas-