

GOYA

REVISTA DE ARTE

NUMEROS 169-171

JULIO-DICIEMBRE 1982

**PUBLICACION BIMESTRAL
DE LA FUNDACION
LAZARO GALDIANO**

FUNDADOR:

JOSE CAMON AZNAR (†)

DIRECTOR:

ENRIQUE PARDO CANALIS

SECRETARIO:

JUAN CARRETE PARRONDO

CONFECCIONADOR:

I. SANTOS MOLERO

NUMERO TRIPLE

ESPAÑA Y PORTUGAL 900 Ptas.
RESTO DEL MUNDO 22 \$ USA

PRECIO DE SUSCRIPCION
Un año (6 números):

ESPAÑA Y PORTUGAL 1.500 ptas.
RESTO DEL MUNDO 40 \$ USA

REDACCION Y ADMINISTRACION
SERRANO, 122. TELEFONO 261 49 79
MADRID-6

Depósito Legal: M-921-1968

I.S.B.N. 0017-2715

Título clave: Goya

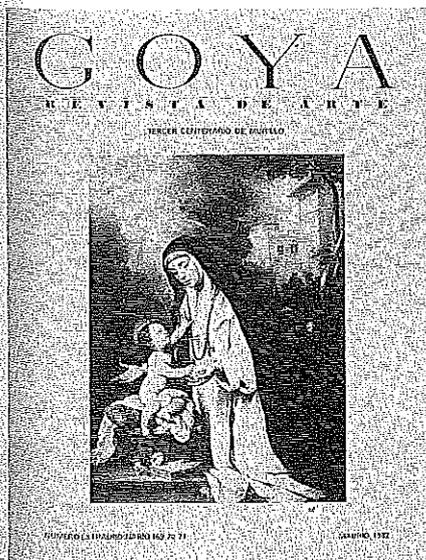
Imprime: Omnia IG

Mantuano, 27. Madrid-2

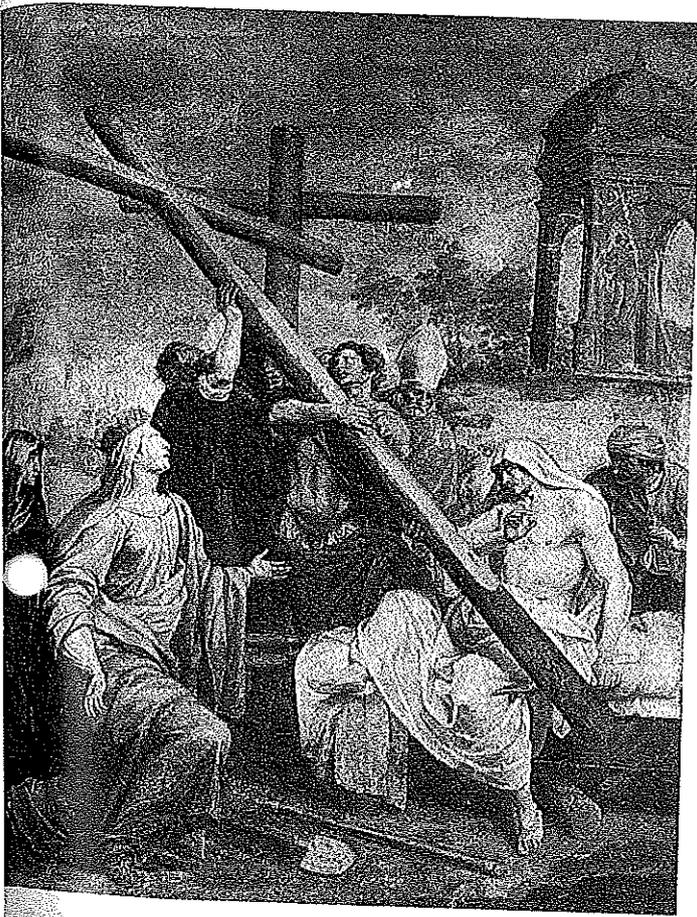
SUMARIO

PRESENTACION	2
ESTUDIOS	
DIEGO ANGULO IÑIGUEZ Varias obras de Esteban Márquez atribuidas a Murillo.	3
ENRIQUETA HARRIS Murillo en Inglaterra.	7
JUAN JOSE MARTIN GONZALEZ Murillo ante la estadística.	18
ALFONSO E. PEREZ SANCHEZ Un nuevo dibujo de Murillo.	26
SANTIAGO SEBASTIAN La Mater Inviolata murillesca del Museo Lázaro Galdiano.	29
JESUS M.ª CAAMAÑO MARTINEZ Reflexiones en torno a un autorretrato.	33
JONATHAN BROWN Murillo, pintor de temas eróticos. Una faceta inadvertida de su obra.	35
JULIAN GALLEGO Sevilla y el monumento a Murillo (1838-1864).	44
ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS El eco de Murillo en la pintura gaditana del siglo XIX.	52
MATIAS DIAZ PADRON Y AIDA PADRON MERIDA Nuevas pinturas de Pierre van Lint inéditas y atribuidas a Murillo.	59
JOSE MANUEL CRUZ VALDOVINOS Piezas de platería en la pintura de Murillo.	68
ENRIQUE VALDIVIESO Aportaciones al conocimiento de los discípulos y seguidores de Murillo.	75
MANUEL RUIZ LAGOS Técnica escenográfica en el teatro simbólico barroco. Las alegorías inanimadas. Recuerdos iconográficos de Murillo.	82
NINA AYALA MALLORY Rubens y Van Dick en el arte de Murillo.	92
ANTONIO MARTINEZ RIPOLL Para una cronología de Pedro Núñez de Villavicencio.	105
MARIA JESUS SANZ Las joyas en la pintura de Murillo.	113
JOSE LUIS BARRIO MOYA El Madrid que conoció Murillo.	122
JUAN MIGUEL SERRERA Murillo y la pintura italiana de los siglos XVI y XVII. Nuevas relaciones y concomitancias.	126
JOSE CARLOS AGÜERA ROS Nuevas aportaciones a la obra de Matías de Arteaga.	133
JUAN CARRETE PARRONDO El grabado de reproducción. Murillo en las estampas españolas.	138
ENRIQUE PARDO CANALIS José Gutiérrez de la Vega, en la estela de Murillo.	151
CRONICAS	
EXPOSICION MURILLO. MADRID-LONDRES 1982-1983, por Juan J. Luna.	156
CRONICA DE LONDRES, por Françoise Tempira.	162
CRONICA DE PARIS, por Maiten Bouisset.	165
CRONICA DE ALEMANIA, por Bárbara Dieterich.	169
CRONICA DE NUEVA YORK, por Enrique García-Herraiz.	173
CRONICA DE ITALIA, por Marianna Minola de Gallotti.	177
EL ARTE EN MADRID, por Luis Figuerola-Ferretti.	183
EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco José León Tello.	192
MERCADO DE LAS ARTES	
MURILLO EN EL MERCADO ARTISTICO, por Lode Seghers.	199
NOTICIAS DE ARTE	
LA PINTURA ESPAÑOLA EN LAS COLECCIONES NORTEAMERICANAS (1650-1700), por J. G.	202
EL BANCO DE ESPAÑA. DOS SIGLOS DE HISTORIA: 1782-1982.	204
EXPOSICIONES AMERICANISTAS, por María Concepción García Saiz.	204
BIBLIOTECA	

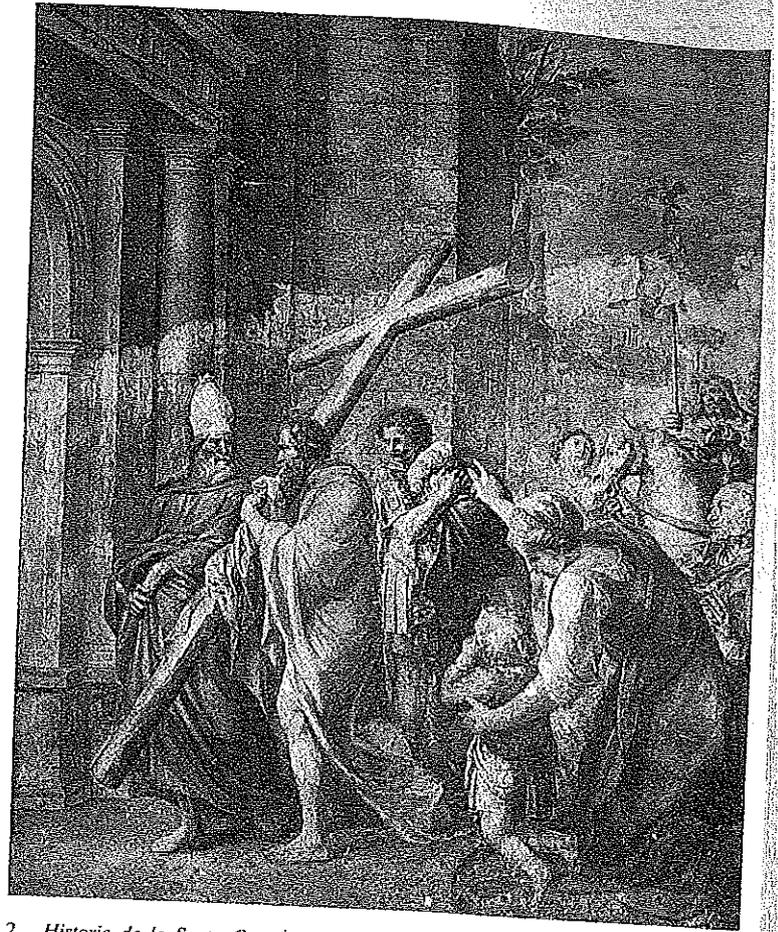
FOTOGRAFIAS COLOR: Fundación March, Espasa-Calpe, Biblioteca Nacional, Madrid.
FOTOGRAFIAS NEGRO: Morain, Galerie Beaubourg, Galerie Jeanne Bucher, Hyde, Réunion des Musées Nationaux, Paris. Geoffrey Clements, Whitney Museum of American Art, Kennedy Galleries, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Ricci, Turin. Museo Correr, Giacomelli, Venecia. National Gallery, Tate Gallery, Courtauld Institute of Art, The Wallace Collection, University of London, Cooper & Sons, Londres. Glasgow Museums, Glasgow. John Mills, Mersey Side de County Art Galleries, Liverpool. Stadt Nürnberg, Hamburgo. Koninklijk Museum, Antwerpen. Arredondo, México. Moreno, Movellau, Sevilla. Gasull, Mas, Instituto Amalher, Barcelona. Museo del Prado, Campano, Biblioteca Nacional, Moya, Madrid.



Murillo, Santa Rosa de Lima. Museo Lázaro Galdiano, Madrid



1. *Santa Elena descubriendo la verdad de la Cruz.* Nuestra Señora del Popolo, Roma.



2. *Historia de la Santa Cruz.* Nuestra Señora del Popolo, Roma.

NUEVAS PINTURAS DE PIERRE VAN LINT INEDITAS Y ATRIBUIDAS A MURILLO

Por MATIAS DIAZ PADRON y AIDA PADRON MERIDA

La influencia que ejerció Murillo en la pintura sevillana de su tiempo y en la de los dos siglos que le siguieron, dificultó siempre la catalogación rigurosa de su obra auténtica, que sólo el estudio profundo del maestro, como el hecho recientemente por don Diego Angulo, ha podido esclarecer. Pero al lado de las influencias hay que contar con las coincidencias, también posibles y notables, entre pintores de distinta geografía. Y esto es especialmente fácil de encontrar en las tierras de Flandes y de España. En el siglo XVII viven la misma aventura y pulsán ideales análogos, dominados por idénticos principios espirituales. Nada es de extraño que este denominador común conlleve una condicionada uniformidad física.

Pinturas de Gaspar de Crayer fueron atribuidas a maestros españoles con frecuencia, y no faltaron las comparaciones con Murillo. En ambos se veía una misma voluntad expresiva, consecuente de análogos incentivos psicológicos, pulsados desde España¹.

Algo de esto presentimos en la pintura devota de Pierre van Lint. Las maneras comedidas, la contención espiritual y la temática conjugan bien con la estética del barroco comprometido español. Esto explica que la *Virgen con los carmelitas*, del Museo Lázaro Galdiano, estuviera catalogada como pintura española hasta hace escasos años².

Pinturas de van Lint fueron frecuentemente atribuidas a Murillo y a Zurbarán. Hoy dos importantes obras que restituimos a van Lint aquí figuran aún catalogadas a nombre de estos dos maestros sevillanos. De Pierre van Lint tratamos en estas páginas en 1978, no hace, pues, muchos años, aunque exclusivamente de su obra en España³. En lo que va de aquel año a hoy ha sido posible identificar nuevas pinturas de su mano, algunas localizadas en la península y otras que estimamos de especial interés lo han sido fuera de España. La mayor parte de ellas estaban catalogadas a maestros o anónimos de la escuela española. En la anterior publicación se hizo hincapié en la

escasa atención prestada al pintor, a las escasas referencias en la bibliografía especializada y a los vínculos que le unieron con la España devota. Prueba esto el considerable número de pinturas encontradas aquí. También se habló de las listas de envíos de lotes de pinturas al sur de la península por las casas de comercio de obras de arte de Amberes⁴.

Pierre van Lint fue un pintor de éxito en España. Es posible que la ponderada nobleza de su estilo, de grave conformismo, de lenta manera y blando modelado, no incitara a especial entusiasmo, pero la calidad es notable, aunque a veces esté comprometido con encargos industriales. Fue pintor estimado y con pronto prestigio. Un importante testimonio lo tenemos en las viejas fuentes españolas de Pacheco y de Lázaro Díaz del Valle, haciéndole mejor justicia que los preceptistas modernos.

Recordemos que Díaz del Valle conocía la intervención del flamenco en la Iglesia de Nuestra Señora del Popolo en Roma⁵, olvidándose hasta que lo hiciera Van Puyvelde en estos años⁶. El pintor que nos ocupa fue el autor de aquellos murales por mucho tiempo atribuidos a Gentile.

Esto dificultó la localización de las reproducciones de las historias de la capilla de la Santa Cruz, correctamente ya restituidas al pintor que estudiamos, en las guías oficiales de la iglesia⁷. Estimamos de interés al reproducir en esta ocasión estos murales. En parte para compararlos con las obras del estilo maduro de Amberes (figs. 1 y 2) y por otra, por ser pinturas no reproducidas hasta ahora.

Uno de los lados del muro representa a Santa Helena descubriendo la verdadera Cruz; el otro, a Heraclius portando la Cruz de la Pasión⁸. En la bovedilla y en los lunetos añade figuras de profetas angelitos con los instrumentos de la Pasión. Es fácil ver aquí una mayor amplitud de las formas y una más clara conformidad con el espíritu clásico dominante en Roma. Algo de la escuela boloñesa hay en el estilo de estos murales, sin fundirse aun con sugerencias nórdicas.

El *Triunfo de Saúl* y *David* de colección madrileña (fig. 3) que publicamos (L. 117 x 170) es pintura firmada en el ángulo izquierdo: P. LINT. INV. David marcha a caballo de espaldas al espectador, entrando por la puerta de la ciudad, detrás le sigue Saúl acompañado de un cortejo de jóvenes que danzan y cantan el triunfo. En las columnas salomónicas del trono del rey está presente el recuerdo del baldaquino de Bernini; y en la puerta, encuadrada por columnas anilladas, una reproducción literal del pórtico de la casa de Rubens en Amberes, siguiendo de cerca —como es bien sabido— modelos del Palacio del Té de Mantua. El mismo escenario vemos en el *Templo de David*, de Martín de Vos, donde se adivinan analogías que pueden explicar algunas sugerencias por parte del viejo maestro del renacimiento nórdico⁹. En el rostro del rey no hay alegría. Hay presagios sombríos y rencores que amargan el éxito, respondiendo a la historia, narrada en el Libro de Samuel: (18, 6-9) «Cuando hicieron su entrada después de haber muerto David al filisteo, salían las mujeres de todas las ciudades de Israel, cantando y danzando delante del rey Saúl, con tímpanos y triángulos alegremente, y alternando, cantaban las mujeres a coro: Saúl mato a sus mil, pero David sus diez mil. Saúl se irritó mucho y esto le desagradó... desde entonces miraba Saúl a David con malos ojos.»

El talante de la comitiva está sentido acorde con el espíritu de los *Triunfos* de los maestros boloñeses que conoce el pintor en Roma. El modelado blando, el colorido de tonalidad uniforme y los modelos son típicos y muy repetidos. La arquitectura juega un papel preferencial en los

fondos, estudiada en grabados y del propio natural, manteniendo en concordancia con la verticalidad de las figuras, y manteniendo la compostura a pesar de la alegría del momento. El guerrero a caballo del fondo está repetido en la tabla de *Esther y Asueros* de colección privada de Madrid, utilizando la misma capa de armño en Saúl. El rostro de la joven que toca el tambor es el más frecuente en el repertorio de los modelos femeninos del pintor. Está en la *Sagrada Familia* y *San Juanito* de la colección Goubea, y en *Virgen con los carmelitas* del Museo Lázaro Galdiano. Igualmente familiares son los niños portando una palma y una corona de laureles junto al carro triunfal, pesados, de formas llenas y semblante inexpressivo.

El mismo modelo para el caballo encabritado lo utilizó vuelto de frente en la *Entrada de Jephtha* del Ermitage (núm. 2055) y del perfil en la *Reconciliación de Jacob* y *Essay* de la Iglesia de San Pedro de Turnhout (fig. 4) catalogado al pintor con reservas (71, C, 59). No obstante, estimamos que es un original de calidad muy característico de Van Lint. Las figuras dibujadas a contraluz en el lado izquierdo del espectador es recurso utilizado frecuentemente por el pintor para valorar el tema principal. Es posible la influencia de Rubens en el grupo de la mujer que está arrodillada en el primer plano, que el maestro dibuja en el lienzo del mismo tema del Museo de Budapest.

Los personajes de las dos comitivas reproducen fielmente el texto bíblico de aquel encuentro. Están allí las mujeres, y Raquel con José, destacada esta por la iluminación del rostro y por la dignidad del porte. Jacob «Había repartido sus hijos entre Lia, Raquel y las dos siervas, poniendo su cabeza a estas dos con sus hijos, después a Lia con los suyos, y en el último lugar a Raquel con José» (Génesis, 33, 1-2).

A pesar del naturalismo de los personajes secundarios, en el lienzo de la *Visita de María y José al mesón*, pintura de gran calidad y también en colección particular de Madrid (fig. 5) la monumentalidad de los protagonistas domina la escena. La dignidad y la nobleza del semblante y los gestos son convincentes. El rostro de San José es frecuentemente repetido. Es uno de los modelos más correctos de facciones, repetido en San Joaquín, en la *Presentación de la Virgen en el templo*, de la colección López Ceballos, y en *Jesús y la samaritana*, de colección privada en Madrid.

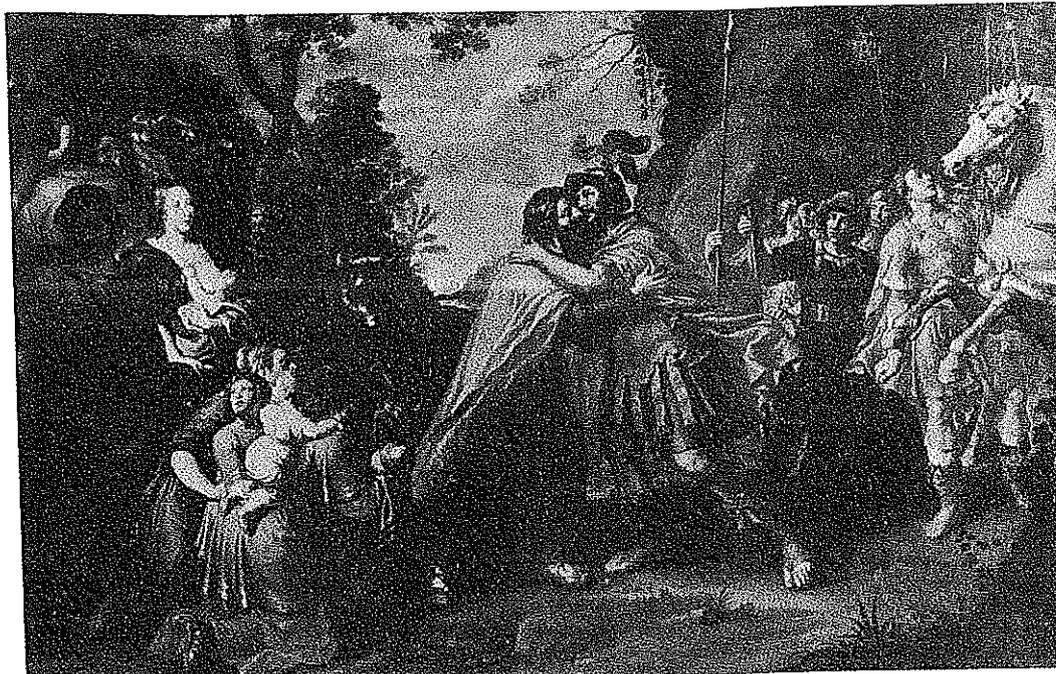
El tema no es frecuente en la iconografía cristiana, siendo más común en secuencias de segundos planos. La historia está tomada del Evangelio de San Lucas (II, 6-7), narrando en pocas líneas el viaje a Nazaret de José y María, y la negativa de un techo en el mesón: «y dio a luz a su hijo primogénito, y le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre, por no haber sitio para ellos en el mesón».

De gran tamaño y calidad es la *Adoración de los pastores* de colección privada en Sevilla (L. 222 x 340) firmada: Peter van Lint (fig. 6). Es réplica de otra en tabla de pequeño tamaño (31 x 48) del Museo de Berlín-Dahlem (fig. 7). La exactitud de la composición en ambas repeticiones es evidente¹⁰. El lienzo define con más precisión los personajes que quedan abocetados en la tabla del museo alemán. Esto es notorio especialmente en los dos ángeles mancebos que están próximos a la Virgen.

El realismo de los rostros y el encanto del claroscuro imprime algo del calor que le falta en otras composiciones. La silueta de José a contraluz valora por contraste con el fondo la presencia de los ángeles mancebos que miran a Jesús Niño con ternura. Hay en ello presagio de futuro. La técnica es jugosa y matizada; y el colorido es



3. *Triunfo de Saúl y David*. Col. part., Madrid.



4. *La reconciliación de Jacob y Esaú*. San Pedro de Turnhout.

más rico de lo común en su producción. En el fondo del borde derecho, puede verse con dificultad, por la acumulación de esecrecencias, el episodio del *Anuncio a los Pastores*. Al margen del realismo y el gusto de los detalles de la naturaleza muerta y de los animales, propio en la híbrida formación del pintor, la monumentalidad de la composición adeuda mucho a Italia.

De las distintas dimensiones que el pintor emplea en sus pinturas, probadas en el lienzo y la rélica en tabla que nos

ocupa, tenía ya conciencia Lázaro del Valle cuando escribió que era van Lint pintor, «en grande y en pequeño de historias divinas y profanas»¹¹. También de la comercialización del estilo se hizo eco nuestro tratadista, de aquí la repetición de iguales temas en las pinturas de su producción, en unas variando algún pormenor, en otras, literales, como en *Jesús y los niños*, del Sanatorio de Lieja (fig. 10) pintura atribuida a J. G. Carlier¹², y restituida por nosotros a van Lint en trabajo publicado en 1967,



basándose entonces en las analogías de ésta pintura con la *Entrada en Jerusalén*, de la Bayerische Staatsgemaldegammlungen de Munich (n.º 1.781) (fig. 12) firmada por van Lint¹³. De aquellos años a hoy ha llegado a nuestro conocimiento la existencia de una repetición firmada de la versión del Sanatorio de Lieja, hoy en una colección privada de Londres. Esto completa el estudio crítico de entonces. Es una prueba de mayor peso para la atribución propuesta al lienzo del Sanatorio de Lieja a van Lint (fig. 11). Es interesante por esto el reproducirlo aquí. La evidencia del estilo y la técnica en ambas pinturas hace innecesaria toda disquisición crítica (fig. 12). Posiblemente fue el natural clasicismo de la pintura del Sanatorio de Lieja lo que inclino a atribuirlo a J. G. Carlier.

De gran calidad es un *Salvador Mundi* de la colección Hedinger (fig. 13) que figura aun hoy atribuido a Rubens por Erik Larsen en Switzerland¹⁴, apoyándose en una opinión manuscrita de Van Puyvelde¹⁵. Piensa que es el *Salvador Mundi* que perteneció a don Francisco Rochas según un original de Tiziano que poseyó¹⁶. Pero al margen de estas coincidencias históricas, el estilo responde a la manera de Pierre van Lint. Más que recuerdos de Tiziano y de Rubens pensamos en sugerencias boloñesas, quizás de Domenichino, por los rizos del cabello y el sombreado envolvente de las formas. La monumentalidad y sobriedad de la figura domina en el lenguaje del pintor sobre toda inclinación a seducciones pintoescas. El globo del universo es casi invisible. La transparencia le niega a la vista del espectador, sin romper la claridad formal.

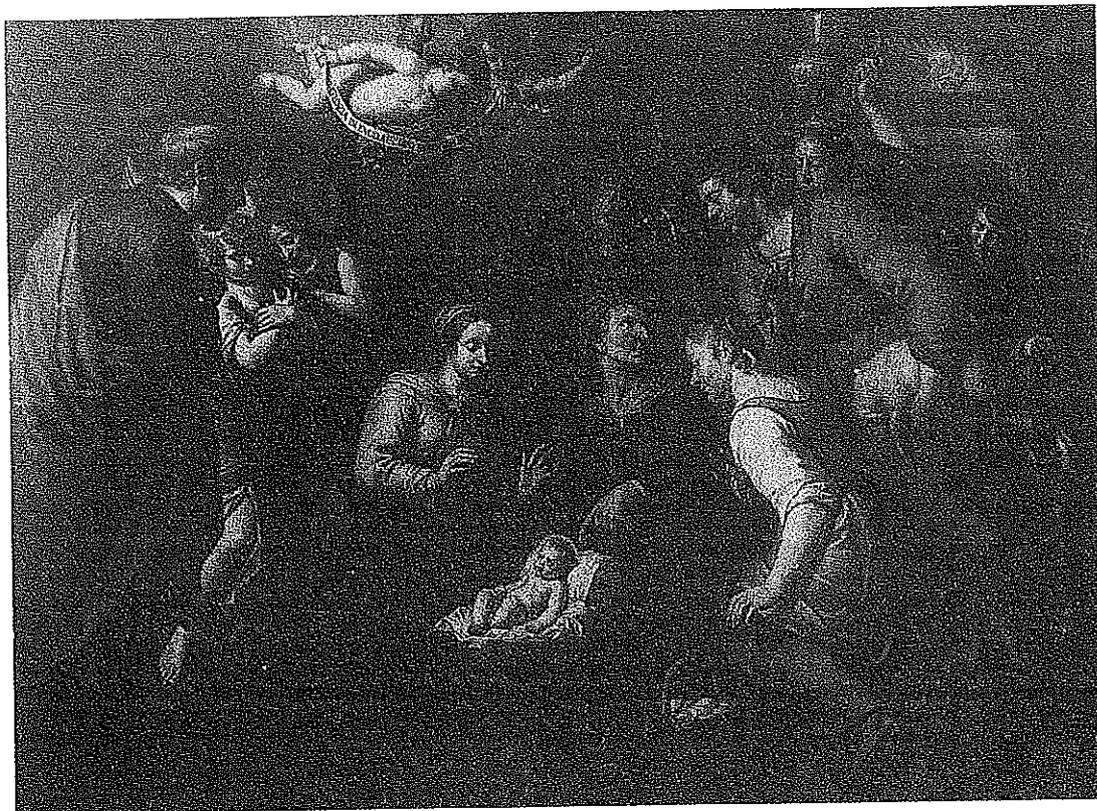
Interesante y polémico ha sido el lienzo de *San José y Jesús Niño* con tres angelitos con la Cruz, en colección

privada de Nueva York (L. 2,38 × 1,42) atribuido por mucho tiempo a Murillo¹⁷. Es pintura de calidad notable y digna del maestro sevillano. Le vincula al español la blandura de la ejecución y la ternura en los rostros ungidos de santidad (fig. 14). A don Diego Angulo debemos el conocimiento de esta pintura, que rechaza en su catálogo de Murillo¹⁸. El mejor conocimiento del estilo de van Lint nos ha permitido ahora restituirle.

El rostro de San José nos es familiar en personajes del segundo plano de la *Entrada de Jesús en Jerusalén* de Munich, y en las dos repeticiones de *Jesús y los niños* citadas. El rostro es triangular, el cabello distribuido a los lados y, las facciones correctas. Detrás, y a sus espaldas revolotean tres ángeles portando la Cruz, como un presagio intemporal del martirio. La misma idea está en el *Encuentro de San Pedro y San Pablo* de la Iglesia de Santiago de Amberes. Más característico es el modelo de Jesús Niño, de formas llenas y falta de la gracia y el ritmo que Murillo puso siempre en los suyos. El modelo es el mismo en la *Entrada en Jerusalén* de la Galería de Munich, que es de interés reproducir por esto aquí (fig. 12). El pintor nos brinda la imagen venerable del Santo Varón llevando los símbolos habituales. Está junto a Jesús niño con la tristeza marcada en el semblante, concordando con los ideales iconográficos de Trento, donde la presencia del Santo alcanzó una mayor veneración popular¹⁹.

Igualmente interesante es el lienzo (fig. 9) de Monje carmelita del Museo Bowes, Bernard Castle (Durham) atribuido a Zurbarán o a su taller por Von Loga²⁰ Gaya Nuño²¹ y Paul Guinard²². Aunque con reservas, al maestro de Fuente de Cantos le cataloga también la pintura

6. Adoración de los pastores. Col. part., Sevilla.



7. Adoración de los pastores. Staatliche Museen, Berlín.



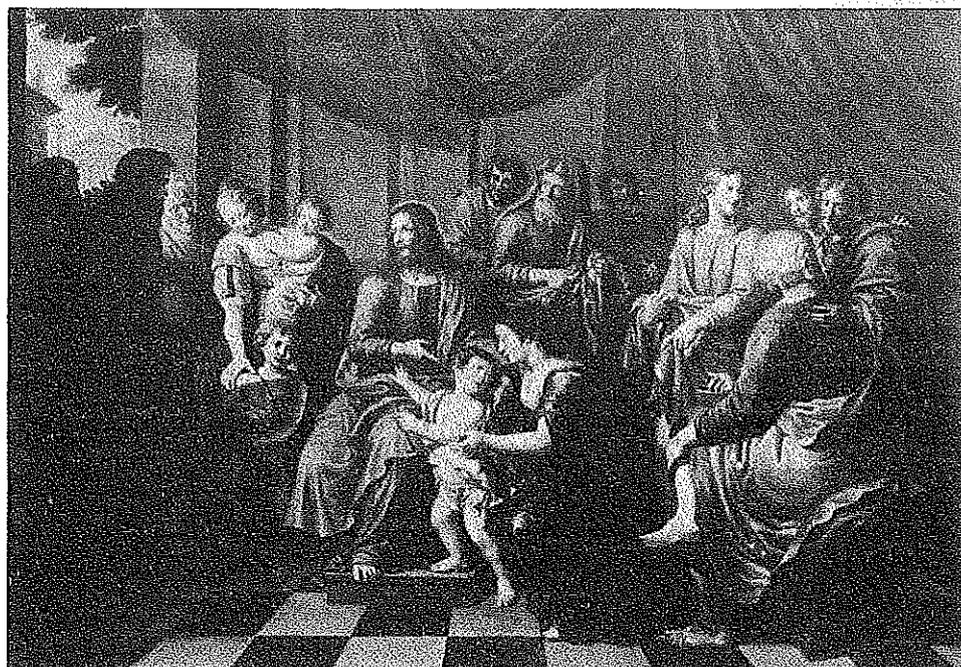
8. *San José y el Niño*. Col. part., Nueva York.



9. *Monje Carmelita*. Musco Bowes.



10. *Jesús y los niños*. Sanatorio de Lieja.



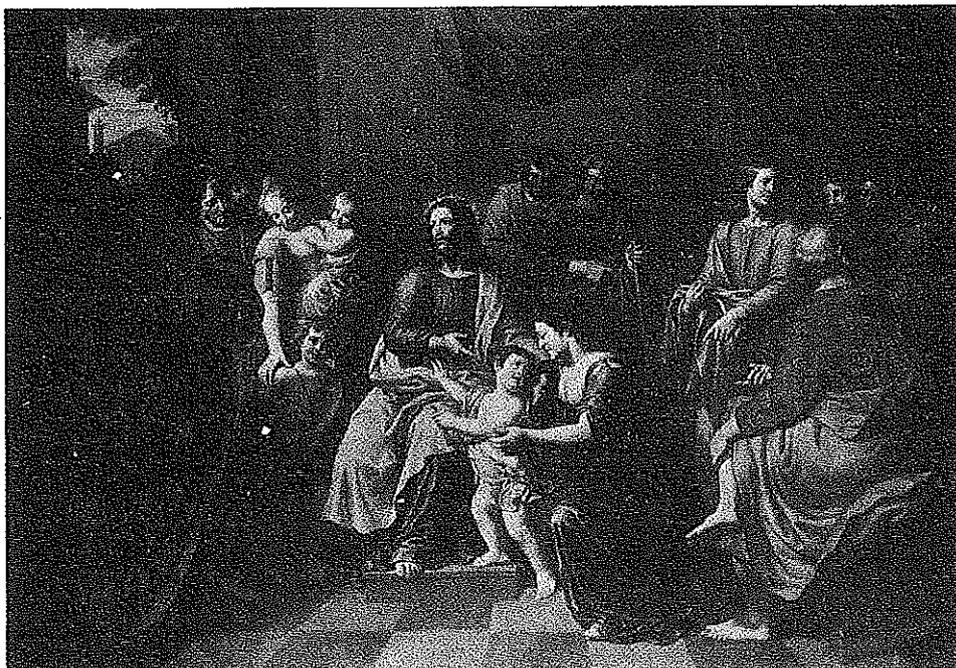
Eric Young²³. No obstante, Martín Soria²⁴ y Angulo Iñiguez²⁵ tuvieron por original esta pintura de un anónimo maestro flamenco.

El monje vestido de los hábitos de carmelita destaca en fondo de sombra de tres cuartos de perfil, llevando un misal en una mano y apoyando la otra en un cráneo, frente a un crucifijo. La ascética imagen está indudablemente sentida dentro del clima espiritual que era familiar en el maestro español. La calavera es una *vanitas*, un símbolo de muerte, alusivo a lo transitorio de la vida. «La

calavera es la cara de esa muerte que es nuestra misma cara». Estas vivencias están en el ambiente de la época, en una época donde la mística española impone sus ideales en la Europa católica. No es de extrañar la influencia de este clima, en la pintura flamenca contemporánea, más que en puros esquemas formales. Esto explica que muchos maestros flamencos, la mayoría al servicio de España, hayan estado etiquetados en los catálogos de la pintura española.

Pensamos que el lienzo del Museo Bowes es un original

11. *Jesús y los niños*. Col. part., Londres.



12. *Entrada de Jesús en Jerusalén*. Bayerische Staatsgemälde Sammlungen. Munich.



de Pierre Van Lint, los modelos son familiares a los monjes del lienzo de la *Virgen de los carmelitas* del Museo, Lázaro Galdiano, que restituimos al pintor en fecha reciente ²⁶. El rostro triangular recuerda al de San José, citado en líneas atrás, pero hay en el del Museo de Durham, la prestancia individual del retrato, aunque condicionado por algo de la tipología que arrastra todo artista. Es posible que es un retrato, aunque con símbolos. Esto no es frecuente en los retratos españoles. El de Omazur de Murillo es una excepción ²⁷.

Igualmente familiar es el rostro de San Andrés (fig. 14) de la pintura que reproducimos, sin localización conocida. Pierre van Lint utilizó motivos de maestros del siglo anterior en las secuencias del fondo, de formas extremadamente alargadas y de movimientos quebrados e inquietantes, testimonio de copias de grabados manieristas nórdicos.

13. *Salvador mundi*. Col Hedinger.



El rostro del santo es análogo al personaje que centra el grupo en el segundo plano del *Juicio de Salomón* de colección privada, publicado en estas páginas ²⁸.

También es un van Lint de excelente calidad y conservación el lienzo de *San Alejo* en la mansión de sus padres (fig. 15) de la iglesia de Calins (Francia) atribuido a Herrera el Viejo. Nuevamente nos encontramos con una atribución de una obra del flamenco a un pintor español. El tema no es habitual en la iconografía española. La historia resume el regreso del santo a su ciudad natal, suplicando la limosna a la puerta de su casa. El personaje del fondo es el papa Bonifacio I escuchando la noticia de la muerte del santo por una visión celestial. Es la secuencia correspondiente al milagro de la carta ²⁹.

El pintor ilustró la reivindicación del santo en la Contrarreforma por los Jesuitas, que veían en él como en San José un ejemplar símbolo de la castidad. Una congregación se instaló en los Países Bajos desde el siglo XIV ³⁰. Es de pensar que la pintura de van Lint está vinculada al entorno espiritual de la época.

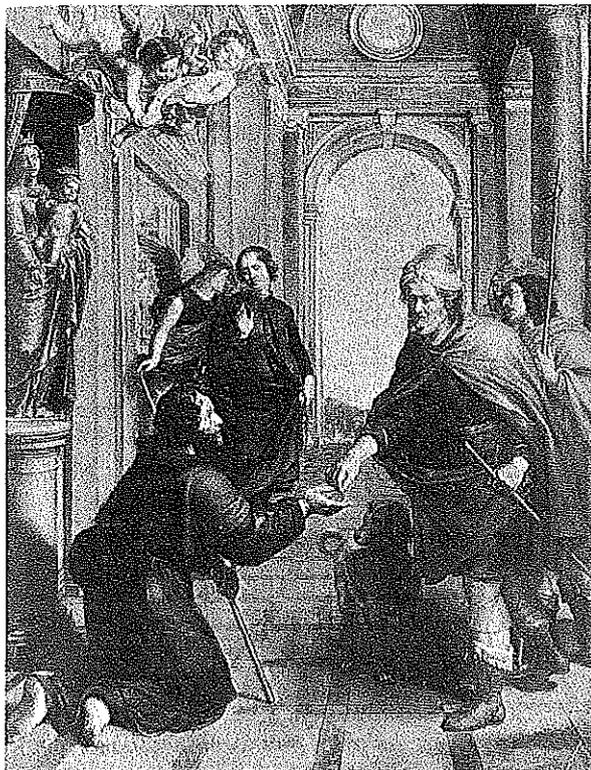
El diseño de la arquitectura es similar en el fondo de la tabla de *Esther y Asueros* de colección madrileña ³¹. También son típicos el modelado y los personajes de cánón corto, lentos de movimiento y ponderación expresiva.

El *Amor triunfante*, del que podemos hoy disponer de una reproducción excelente (fig. 16) estaba atribuido a Abraham Janssens en venta de la colección S. Hartveld ³², pero no es difícil reconocer un nuevo original del pintor que estudiamos. El niño es el mismo modelo de la versión del tema que dimos a conocer en colección privada de

14. *San Andrés*. Col. part., sin localizar.



Barcelona ³³. Allí mira hacia lo alto, aquí se repliega absorto en meditación, cruzando los pies y apoyando el codo en un mueble, en competencia con un ritmo común en la escultura clásica de la escuela de Praxíteles. No hay por qué descartar la sugestión de esculturas helenísticas que van Lint pudo ver en Roma. La actitud inestable del Eros adolescente es muy repetido en modelos helenísticos y romanos. Hay analogías con el Eros y Dionisio del Museo Worsley y los tipos de Eros fúnebre. La espada y la balanza son símbolos de la Justicia, tipificadas por las virtudes cardinales. El espejo es símbolo de la Prudencia ³⁴. Van Lint sigue las consignas de Ripa ³⁵, resumiendo distintos objetos allegados a las virtudes: la Justicia, la Prudencia, la Fortaleza y la Templanza.



15. *San Alejo en la mansión de sus padres*. Iglesia de Calins (Francia).



16. *Amor triunfante*. Col. S. Hartveld.

1. M. Díaz Padrón, *Gaspar de Crayer en el Convento de San Francisco de Burgos* «Archivo Español de Arte», a XLI, 1968, pág. 18.
2. J. Camon Aznar, *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, 1957, pág. 9. Restituída a van Lint en artículo de «Goya», de 1978 (n.º 145).
3. M. Díaz Padrón, *La obra de Pierre van Lint en España*, «Goya», 1978, 145, pág. 2.
4. *Ibidem*, 1978, n.º 145, pág. 7.
5. *Epflogo y nomenclatura de algunos artífices (1656-1659)*. Vid. ob. cit., «Goya», 1978, 145, pág. 4.
6. Vid. El estado de la cuestión en L. Van Puyvelde, *La peintre flamande a Roma*, 1950, pág. 187.
7. R. Cerotti, *Roma. S. María del Popolo*, 1970, pág. 23.
8. Mazzoni, *La Leggenda della Croce nell'Arte italiana*, 1914 (Vid. Reau, *Iconographie de l'arte Chretien*, 1958, III, 2, pág. 633).
9. A. Zweite *Martin de Vos als Maler*, 1980, núm. 19.
10. Firmado: P.V. Lint. F. *Picture Gallery. Berlin. Catalogue of Painting, 13th-18th Century*, 2.ª edición, 1978, n.º 143. Fue expuesta en *Le siecle de Rubens*, Bruselas (15 octubre-12 diciembre de 1965), 2ª edición, n.º 143.
11. Ob. cit. Vod. M. Díaz Padrón, «Goya», 1978, 145, pág. 4, not. 9.
12. «Revue Belge d'Archeologie et d'Historie de l'Arte», 19, 1950, pág.
13. M. Díaz Padrón, *Miscelánea de pintura flamenca fuera de España*, «Archivo Español de Arte», 1965, pág. 240.
14. *Three lesser known works by Rubens*, Jaarboek 1969, Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten, Antwerpen, 1969, pág. 160.
15. *Ibidem*, Manuscrito fechado el 18 de mayo de 1957, 1969, pág. 160, not. 34.
16. Denucé, *De Antwerpsche Korstkaners*, pág. 74 (vid. 1969, pág. 166, not. 46).
17. Fue de la propiedad de la colección George Watson Taylor, y fue vendido en Christie el pasado siglo (13-VI-1823). En fecha reciente estuvo de nuevo en el comercio.

18. Don Diego Angulo lo rechazó como obra del pintor servillano. Anotando su vinculación con la escuela flamenca (*Murillo. Catálogo Crítico*, II, 1981, pág. 501).
19. E. Mâle, *L'Arte religieux après le Concile de Trente*, 1932, pág. 316.
20. *Die Malerei in Spanien*, 1923, pág. 285. Este investigador asocia la pintura con la serie de San Alberto de Sevilla. Aunque el tamaño es parecido, carece de la fuerza y solidez de este conjunto.
21. *La pintura española fuera de España*, 1958, pág. 98, núm. 156.
22. *Zurbarán*, 1960, pág. 273, núm. 532. En la segunda edición española se sigue catalogando como réplica de Zurbarán (1967, núm. 479, n. 532).
23. *Catalogue of Spanish and Italian Paintings*, The Bowes Museum, Barnard Castle, County Durham, 1970, pág. 73, n.º 27.
24. *Notes on the Spanish Paintings in the Bowes Museum*, «The connoisseur», CXLVIII, 1961, pág. 36.
25. Ob. cit., 1981, T. II, pág. 501 (Vid. not. 16).
26. M. Díaz Padrón, Ob. cit., 1978, núm. 15, pág. 8.
27. *El retrato de Nicolás Omazur adquirido por el Museo del Prado*, «Archivo Español de Arte», 1964, pág. 269.
28. M. Díaz Padrón, Ob. cit., 1978, núm. 145, pág. 5.
29. L. Reau, *Iconographie de l'Arte Chretien*, 1858, III, 1, pág. 52.
30. *Ibidem*, 1958, III, 1, pág. 53.
31. M. Díaz Padrón, Ob. cit., 1978, núm. 145, pág. 5.
32. S. Hartveld. Amberes (1933).
33. M. Díaz Padrón, Ob. cit., 1978, núm. 145, pág. 16.
34. G. F. Hartlaub, *Zauber des Spiegels*, 1951, fig. 168 (Vid. G. de Tervarent, *Atributos y símbolos dans l'Arte profane*, 1958, pág. 217. El espejo está asociado a Eros en la xilografía de Burykmair (Vid. Marle, *Iconographie de l'Art profane au moyen age et à la Renaissance*, pág. 79).
35. C. Ripa, *Iconologia*. Roma, 1603, Recd. Hildesheim-New York, 1970, pág. 18.