

MAS SOBRE PEDRO DE MOYA

En los Catálogos de Museos o Colecciones se ha atribuido, con excesiva facilidad, un buen número de lienzos a los pinceles de Pedro de Moya, cuando, en realidad, pocas obras autógrafas se conservan del artista.

La pintura que damos a conocer por estas líneas, debe corresponder a la que vio don Manuel Gómez Moreno, antes de 1927, en poder de don Francisco Javier Arroyo¹. En la actualidad se conserva en uno de los salones del Colegio Mayor "El Carmelo", de la ciudad de Salamanca, procedente, según datos de las Religiosas, de un convento granadino de la Orden.

Se trata de un lienzo dedicado a Santo Domingo in Soriano, cuyas dimensiones son 1,70 x 1,20 m., firmado en caracteres negros en el centro de la parte baja. La firma aparece completa, con la simple abreviación del nombre y difiere, por tanto, de los anagramas conocidos en el "Descanso en la Huida a Egipto", del Hospital de la Caridad, de Carmona, o de la "Visión de Santa María Magdalena Pazzi", del Museo de Bellas Artes de Granada.

La obra, por sus rasgos, parece corresponder a un período juvenil. Al no conocerse ninguna pintura de esta etapa que nos permitiese establecer analogías estilísticas, no se puede valorar, por el momento, con justa apreciación la autenticidad de la firma, admitida por Gómez Moreno, como se ha señalado.

La composición sin complicaciones en la distribución de espacios y figuras, conserva el equilibrio y simetría de los maestros de la generación anterior, formados en la tradición del Renacimiento sevillano. En este caso no habría que desestimar por completo los datos biográficos de Palomino, relativos a una primera estancia en Sevilla, en el taller de Juan del Castillo².

La vinculación a su posible maestro, si no hay coincidencias de primitivismos, se manifiesta sobre todo en la caracterización de los tipos. El rostro de María repite sus rasgos finos y delicados, expresión apacible y boca pequeña que esboza una sonrisa.

El interés por el claroscuro se manifiesta de una manera atemperada. La distribución de luces y sombras es gradual y atenuada. En el fondo, discretamente ennegrecido, se observa una franja más clara en el centro de la composición, que podría hacer alusión a una abertura entre dos volúmenes arquitectónicos.

Su entrega al naturalismo se evidencia en la descripción de las jóvenes santas y en la figura del fraile, cuya excelente cabeza de perfil, refleja la fisonomía de un intelectual más que la de un modesto clérigo. En sus rasgos finos y elegantes, hay una latencia de los tipos de Van Dyck, cuya obra pudo conocer sin necesidad de viajar a Inglaterra³. El modelado está realizado con cierta imprecisión en la pincelada, dan-

¹ Coincide con la que citaba en unas notas don Manuel Gómez Moreno, procedente de las Recogidas, de Granada. Anónimo (atribuido a Gómez Moreno, M.), "Una obra firmada por Pedro de Moya", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. III, Madrid, 1927, p. 362.

² PALOMINO, A., *El Parnaso Español pintoresco y laureado*, T III p. 941 (Se cita la edición de Aguilar, Madrid, 1947).

³ CEAN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, t. III p. 206 y 207, y STIRLING-MAXWELL, W., *Annals of the Artists of Spain*, t. III, p. 970, le atribuyen un viaje a Inglaterra, como discípulo directo de Van Dyck, que SERRERA, J. M., en "A propósito de un Descanso en la Huida a Egipto, firmado por Pedro de Moya", *Revista de Arte Sevillano*, núm. 1, junio de 1982, p. 37, lo rechaza hasta que pueda ser comprobado.

do una ilusión de volumen conseguida por el hábil manejo de la luz, que a la vez utiliza para destacar el riguroso perfil. Es obligado reconocer que no ha sido muy afortunado en el dibujo de las manos del dominico, aboceteadas y de proporciones algo alargadas.

Las figuras se destacan del fondo con cierta planitud y sus ropas se resuelven en pliegues de limpias aristas. Este sentido plástico de las formas y el tono casero e ingenuo de la escena, le aproximarían al espíritu de Zurbarán. Como él, acerca lo divino a lo humano de una manera cotidiana y espontánea, de acuerdo con las exigencias de una clientela devota y sencilla.

La Virgen María se presenta ante el fraile sin ningún distintivo especial. Las diferencias entre la Señora y las santas acompañantes, residen tan sólo en su indumentaria convencional, rasgos idealizados, ligero pedestal de nubes rígidas y en una casi imperceptible aureola de luz más clara.

Santa Catalina y la Magdalena se peinan y adornan como jóvenes de alguna alcurnia y, tras sus rostros, se adivina la inmediatez de retrato.

El colorido se enriquece con las gamas cálidas, rojos, amarillos o anaranjados. Jugosas y líricas son las tonalidades que corresponden a María; suaves encarnaciones, rosas y azules delicados se destacan en su indumentaria.

La técnica es más detallista en la descripción de objeto y tejidos. El brocado del manto o de la túnica de la Magdalena, están tratados casi con el rigor de un primitivo flamenco. La pincelada es precisa y apretada, aunque se observen en algunas zonas del lienzo, imprecisiones de detalle que lo aproximan al modo de hacer más blando y deshecho de su madurez.

En toda la obra demuestra un dibujo sólido, corrección de formas y un tono sosegado unido al toque naturalista, que le sitúan en un lugar destacado entre los jóvenes artistas de su generación.

Estas puntualizaciones nos llevan a observar el escaso eco de la impronta de Alonso Cano en la pintura.

Las diferencias de concepciones, son más evidentes si establecemos una comparación con un lienzo sobre el mismo tema, pintado por Cano entre los años de 1648 y 1652, según Wethey⁴, en la colección Gómez Moreno de Madrid.

La composición canesca está tratada en términos más dinámicos y ambiciosos. Sus personajes no tienen las expresiones serenas, un tanto estáticas de los de Moya, quien ha excluido en su versión del milagro de Soriano, toda apoyatura o referencia secundaria que pueda distraer la atención del devoto, como elementos arquitectónicos o decorativos, celajes abiertos con angelitos, etc.

En el lienzo de Cano, un lego joven se maravilla ante la contemplación de la imagen bajada del cielo. Moya, por el contrario, representa a un fraile anciano, quizás el prior, de rasgos espiritualizados que recibe de manos de María, con notable serenidad, el cuadro milagroso, aunque es obligado reconocer las sugerencias canescas en su fisonomía.

El tema del cuadro, como se ha indicado, describe un milagro ocurrido en Soriano, localidad de La Calabria. El Convento dominico, fundado milagrosamente en 1510, sólo poseía una pobre imagen de Santo Domingo, pintada al temple sobre

⁴ CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN, celebrada con motivo del Centenario de Alonso Cano en Granada, 1970, p. 60 núm. 30.



Salamanca. Colegio Mayor "El Carmelo". Santo Domingo in Soriano, por Pedro de Moya.

1



2



3



4



Salamanca. Colegio Mayor "El Carmelo": 1 a 4. Detalles y firma de Pedro de Moya, en el lienzo de Santo Domingo in Soriano.

el muro de la iglesia. Veinte años después, al ir el sacristán a preparar los oficios de la mañana, se encontró en la capilla con tres damas. Una, la que parecía por su atuendo y belleza la más principal, le entregó un lienzo con el ruego de que lo mostrase al prior. En él aparecía pintado Santo Domingo, con toda perfección y viveza de colores, ejecutado "en el cielo sin la ayuda de los hombres"⁵.

El Santo estaba representado siguiendo la iconografía dominica más antigua y tradicional, de pie, con un libro en la mano y en la otra, el ramo de azucenas indicativo de su virginidad. La Señora era la Madre de Dios y sus acompañantes, Santa Catalina y la Magdalena.

Del retrato, al ser considerado un regalo divino, se hicieron numerosas copias, a las que se atribuyeron, a veces, hechos milagrosos.

Este tipo de temas, surgen o se hacen particularmente intensos a raíz de la Contrarreforma por responder plenamente a las ideas de la Iglesia en favor de la importancia de las imágenes. Se constituían, así, en un argumento propagandístico en contra de uno de los postulados de la herejía protestante.

La imagen traída a Soriano se consideraba, pues, como un testimonio enviado por Dios y bajado por su Madre a la tierra "para convencer a los herejes de hoy, ya que él (Santo Domingo) convirtió a los de ayer"⁶.

Esperamos que esta aportación contribuya a configurar en algo la personalidad de Pedro de Moya y que en sucesivos estudios, se pueda enriquecer y delimitar el papel del artista en la pintura granadina del XVII.—EMILIA MONTANER LÓPEZ.

DOS CUADROS DEL CABALLERO TEMPESTA

Pieter Mulier, más conocido como el Caballero Tempesta, es una de las figuras más representativas del paisaje italiano del último tercio del siglo XVII¹. En su obra se resumen y aun las tendencias del tardío paisaje barroco italiano, debiéndose a él la propagación por el norte de Italia de las concepciones paisajísticas de Gaspard Dughet y de Salvator Rosa. Especialmente atractivas y sugerentes son sus tormentas marinas—"marine in burrasca", como se las denomina en los inventarios venecianos²—, cuyos fuertes acentos prerrománticos preludian logros de etapas posteriores.

Dos de esos cuadros, los primeros que, al parecer, se localizan en España, figuran en una colección particular de Sevilla³. Las primeras referencias que de ellos se

⁵ GÓMEZ, FR. FRANCISCO, *Santo Domingo de Soriano, milagroso y aplaudido*, Valladolid, 1640, fol. 9 vº.

⁶ *Ibidem.*, fols. 116 vº y 117 rº.

¹ Para todo lo concerniente al Caballero Tempesta, véase, Röthlisberger, Marcel: *Cavalier Pietro Tempesta and his time*, University of Delaware Press, 1970.

² PALLUCCHINI, RODOLFO, *La pittura veneziana del Seicento*, Milán, 1982, vol. I, p. 320-321.

³ *Vocación de los hijos de Zebedeo y La tempestad calmada*. Oleos sobre lienzo, 0,98 x 1,39 m., cada uno. Sevilla, propiedad particular. Al dorso, impresas por medio de una plantilla, figuran las siguientes letras y cifras: Yº 349 y Yº 350. Estos anagramas corresponden a los números de inventario de la colección pictórica del Infante don Alfonso de Orleans y Borbón, conservada hasta su dispersión en Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.