

1687 dice haber ejecutado para esa ciudad. Por esas fechas debió pintar también los de la colección particular sevillana, claros exponentes del quehacer pictórico de la etapa lombarda de su autor.—JUAN MANUEL SERRERA.

DOS LIENZOS DE JAN DE MOMPER EN COLECCIONES MADRILEÑAS

El nombre de Jan de Momper era de hecho desconocido en el coleccionismo español hasta los estudios de Roberto Longhi, al mediar la década de los cincuenta, revelando la existencia de este artista en el Museo del Prado, aunque allí figuraban las pinturas con distinta atribución, en parte, por un mal entendido de los antiguos inventarios de la Corona, donde se omitía el nombre, figurando solo el apellido: Momper. Esto inclinó a los antiguos críticos a pensar en Joost, el pintor más conocido de este apellido, adscrito a la escuela de Amberes y muy vinculado a los amigos y seguidores de Rubens. Pero éste poco tiene en común con el Jan Momper que ahora nos interesa, que fue bautizado por Longhi, antes, con el nombre de Monsú X, esclareciéndose su identidad real muy poco después¹.

Los lienzos n.º 1.580, 1.587 y 2.077 —el último atribuido a Jakob Gerritsz Cuyt²— son de este Jan de Momper, un extraño pintor flamenco, de sorprendente personalidad expresiva, que con razones justificables, ha sido asociado —en la dimensión de eso que se da en llamar voluntad artística— al lenguaje pictórico de Goya o Van Gogh. Son estos nombres de los maestros de expresionismo más puro, los recordados por el profesor italiano, al definir la personalidad del pintor flamenco, cuyo arte es un ejemplo de la sorprendente capacidad de los maestros del norte en adaptarse a las corrientes más diversas, fundiéndose en la entraña más profunda de las patrias de adopción. Joannes Momper sería la antítesis de Van Lint y Van Bloemen, pintores de signo clasicista, pero ambos expresión de la versátil personalidad de los pintores de Flandes en el siglo xvii.

Más expresivo que las palabras es la observación directa de las pinturas, que añadimos a las identificadas en el Museo del Prado, se trata de dos más de colección privada madrileña, hasta ahora en el anonimato. La mayor parte de la obra del pintor está en Roma. Es muy posible que las hoy identificadas nos llegaran a través del comercio con Italia. Recuérdese que los lienzos del Museo del Prado que proceden

¹ ROBERTO LONGHI, "Monsú X un olandese in Barrocco", *Paragone*, 1954, mayo, p. 39. Ibidem, "Chi era monsú X", *Paragone*, 1959, p. 65 y 66.

² Seguían atribuidos incluso en el Catálogo de 1972 a Joost de Momper y Gerritsz Cuyt (p. 467 y 469). Rectificados en el Catálogo razonado dedicado a la escuela flamenca del siglo xvii (MATÍAS DÍAZ PADRÓN, *Museo del Prado. Escuela flamenca siglo xvii*, 1975, p. 195 y 196) y en el último Catálogo de carácter general de 1985 (p. 151 y 430). También y con anterioridad en la tesis doctoral de E. VALDIVIESO, (*Pintura holandesa del siglo xvii en España*, p. 126 y 224). Ibidem, "Nuevas atribuciones de pintura flamenca del siglo xvii en el Museo del Prado", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1972, XXXVIII, p. 344.



Madrid. Colección particular. Lienzos de Jan de Momper: 1. Paisaje con campesinos.—2. Baile de campesinos.

de la colección de Isabel de Farnesio, fueron adquiridos principalmente por agentes italianos³.

Los dos lienzos que estudiamos tienen iguales dimensiones (92,5 x 1,30 cms.), excelente estado de conservación y formarían parte de un mismo conjunto o quizá son "pendant", pues concepción compositiva y contenido responden a una misma idea. Uno representa un baile de aldeanos, donde los músicos están de espaldas al espectador en el primer plano, a contraluz, contrastando intencionadamente con su fondo y segundo plano, consagrados al paisaje y los bailarines, de tonalidad sensiblemente más clara por efecto de la luz.

En la segunda de las pinturas, el grupo principal se sitúa en el mismo ángulo izquierdo, destacando su silueta vertical, en resignada actitud, aproximándose hacia una cabaña miserable próxima a la falda de la montaña del fondo. También aquí las ramas del árbol atormentado de la izquierda cierran este lado, para inducir la vista del espectador hacia el fondo lejano, en busca de efectos emocionales bien conocidos por los maestros barrocos.

El estudio analítico de los modelos y la factura rugosa del diseño, pastosidad y peculiar lenguaje, son los valores de estilo y técnica que avalan la restitución de los dos lienzos a Jan de Momper. El estilo es idéntico a los tres citados del Museo del Prado, que pueden servir para su estudio comparativo. Los modelos de los caballos, sentidos en el mismo clima de resignado cansancio se repetirán en los paisajes fantásticos de la colección Chiesa de Milán⁴.—MATÍAS DÍAZ PADRÓN.

UN LIENZO DE PIERRE VAN LINT ATRIBUIDO A P. DE LAER EN LONDRES

Del comercio de Londres, de 1936, registrado en el Netherl. Art Institut de la Haya, conozco una interesante pintura¹, que figura atribuida a P. de Laer, pintor holandés de muy diferente personalidad. Se apunta con interrogantes el nombre de P. van Lint a quien no dudamos en atribuirle, entendiendo que la antigua opinión, se debe a una lectura mal interpretada, de las iniciales del monograma, que no había pasado inadvertido. La mayor parte de la obra de este pintor ha sido publicada en investigaciones de revistas españolas por Enrique Valdivieso y por quien esto escribe.

El asunto del lienzo de Van Lint obliga a alguna consideración en cuanto al carácter del mismo. Es la entrega de la túnica sangrante, de José a Jacob su padre. El tema es muy común en la Edad Media, pero también hay una faceta del siglo XVII, donde tienen cabida estos asuntos, supervivencias del pasado según nos habla Emil Mâle². Falta la solemnidad simbólica de aquellos tiempos. No desaparece del todo

³ Figura destacada la flor de lis, señal de la colección de la Reina. En el siglo XVIII estaban en La Granja (Inventario de 1746, n.ºs 978, 740 y 747).

⁴ Reproducido en el artículo de Longhi de 1954 (*ob. cit.*, en *Paragone*, p. 47).

¹ T. 38,3 x 57,3. N. Referencia: 7.391. Catálogo iconográfico: 71 D 12.9.

² *L'Art. religieux après Le Concile de Trente*, 1932, p. 344-355.