

de la colección de Isabel de Farnesio, fueron adquiridos principalmente por agentes italianos<sup>3</sup>.

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 Milán<sup>4</sup>.—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 pintura<sup>1</sup>, 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.

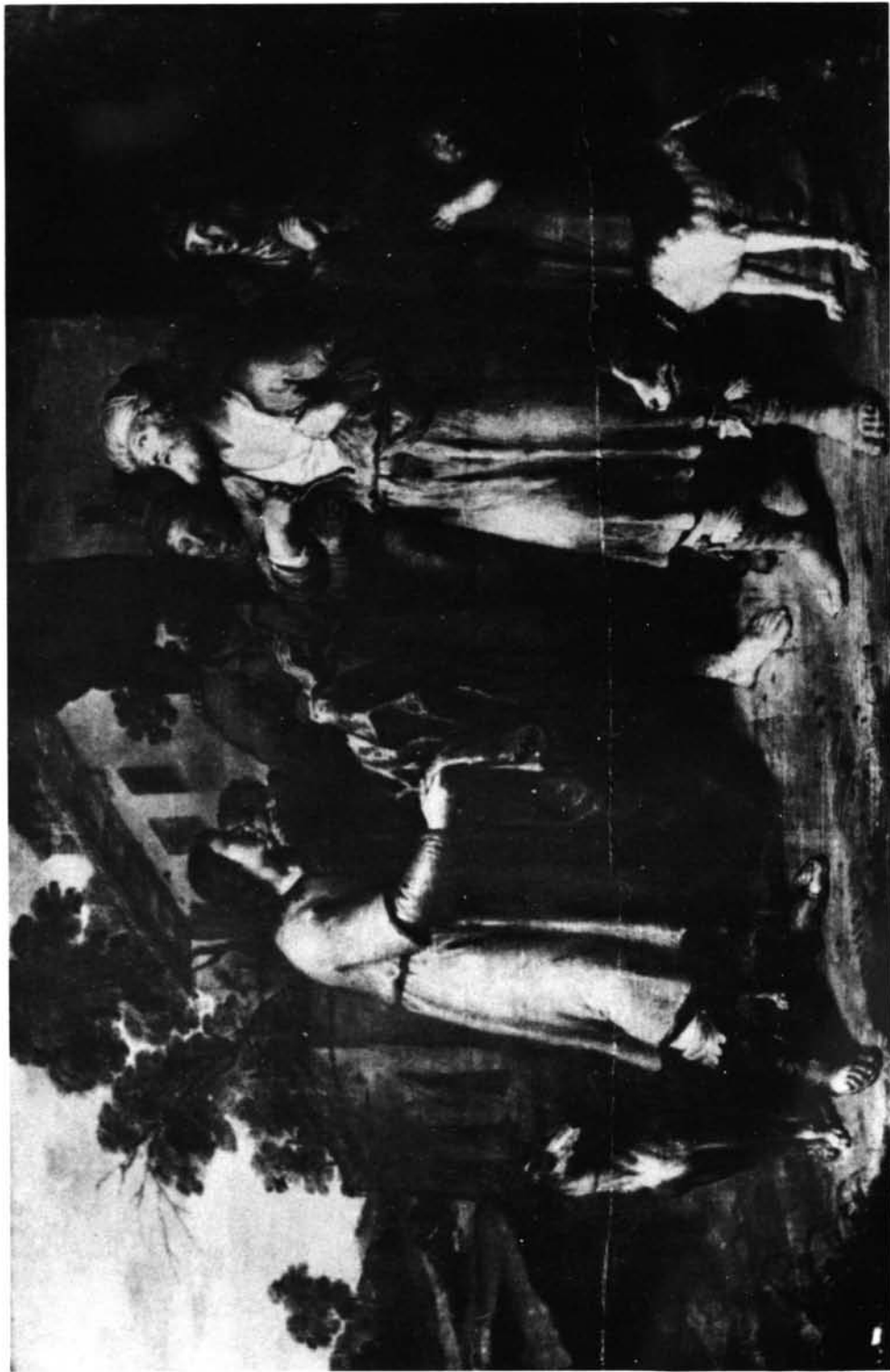
El asunto del lienzo de Van Lint obliga a alguna consideración en cuanto al carácter del mismo. Es la entrega de la túnica sangrante, de José a Jacob su padre. El tema es muy común en la Edad Media, pero también hay una faceta del siglo XVII, donde tienen cabida estos asuntos, supervivencias del pasado según nos habla Emil Mâle<sup>2</sup>. Falta la solemnidad simbólica de aquellos tiempos. No desaparece del todo

<sup>3</sup> 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).

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

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

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



Londres. Paradero desconocido. Entrega de la túnica de José a Jacob, por Pierre Van Lint.

este sentimiento en el arte de la época de Rubens. Los Jesuitas trataron de armonizar las escrituras del Antiguo y Nuevo Testamento y es de suponer que en este clima debió verse involucrado el pintor que nos ocupa. El triunfo de José estaba así asociado a la Resurrección. "El episodio de la túnica ensangrentada de José entregada por sus hermanos a Jacob, era, para la Edad Media, uno de los símbolos de la muerte de Cristo; esta túnica cubierta de sangre, era su carne ensangrentada que Dios mismo contemplaba con tristeza"<sup>3</sup>.

La seducción de estos viejos hechos se siguen en Flandes como en España. La túnica de José fue de igual manera representada por Velázquez en el lienzo de El Escorial. Salvo la figura del anciano que está sentado en la pintura del español, el resto de la composición está sentida de forma similar: El número de personajes, las actitudes —especialmente la del hermano que muestra la túnica al padre—, la distribución de las masas en el espacio y la concepción de la luz y sombra. Pensamos que ambos pintores utilizaron una fuente común, quizá la del grabado del mismo tema de Bernard Salomón, donde ha visto Martín S. Soria, la fuente más directa de inspiración del lienzo de Velázquez<sup>4</sup>.

La nobleza del anciano padre fue a la par igualmente expresada con grandeza por ambos pintores. Pero, en los modelos de hermanos, Van Lint no se ensañó. Utiliza para ellos los inmutables arquetipos de repetitiva y un algo anodinada estampa, ajenos al drama y a la maldad recóndita de sus almas. Muy distinto es esto en Velázquez, que con su dimensión de genio hizo de los dos hermanos que entregan la túnica, los tipos más ordinarios que pintara jamás, según palabras de Justi<sup>5</sup>.

El rostro de Jacob lo vemos repetido en el lienzo de San José en el mesón con la Virgen, adquirido recientemente por el Museo de Bellas Artes de Sevilla<sup>6</sup>, en la Presentación de Jesús en el Templo, de la colección Ros, y de rasgos más jóvenes, sin la venerable larga barba, en el monje arrodillado de la Virgen de los Carmelitas del Museo Lázaro Galdiano<sup>7</sup>. La mujer del fondo que lleva una peculiar toca, se repite en los Nacimientos de la iglesia de Morón de la Frontera y colección privada de Madrid, publicados en estos últimos años<sup>8</sup>.

Pero es sobre todo la naturaleza de su estilo en las dimensiones figurativas, estéticas y técnicas, es decir en lo más entrañable de su arte, donde apoyamos la identificación de la pintura que estudiamos, además de su mal interpretado monograma, del que tratamos en las primeras líneas de este trabajo.—MATÍAS DÍAZ PADRÓN.

<sup>3</sup> *Ibidem.*, p. 344.

<sup>4</sup> "Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain", *The Art Bulletin*, 1948, XXX, p. 252.

<sup>5</sup> *Velázquez y su siglo*, 1953, p. 300.

<sup>6</sup> MATÍAS DÍAZ PADRÓN, "Nuevas pinturas de Pierre van Lint, inéditas y atribuidas a Murillo", *Goya*, 1962, n.º 162-174, p. 60.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, "La obra de Pierre van Lint en España", *Goya*, 1978, n.º 145, p. 5 y 7.

<sup>8</sup> *Ibidem.*, 1978, n.º 145, p. 5.