

NUEVAS OBRAS DE ANTONIO VAN DE PERE

JOSÉ MARÍA QUESADA VALERA

La mayor parte de las veces cuando se investiga sobre la pintura del barroco madrileño encontramos un buen grupo de artistas bien documentados, cuya biografía fue publicada por Palomino o recogida anteriormente por Lázaro Díaz del Valle, y de los cuales no han llegado suficientes obras seguras como para establecer con precisión su personalidad artística. Por el contrario, algunos otros, que no aparecen mencionados en esas mismas fuentes, se perfilan con fuerza y nitidez, artistas con un estilo individual que han visto enriquecido su catálogo con suficientes aportaciones como para establecer una serie de criterios para estudiar y valorar las influencias que recibieron e incluso las fuentes de inspiración o formación.

Uno de los maestros de este segundo grupo fue Antonio van de Pere, del que recientemente se publicó una nueva obra, una *Anunciación*, firmada¹. De este maestro he localizado dos nuevas *Anunciaciones*, una firmada y fechada en 1673, y la otra con suficientes afinidades formales con obras seguras del autor como para creer que estamos ante un original suyo, el ático de un retablo de la actual catedral de Getafe, antigua parroquia de la Magdalena. A estas dos obras agrego una *Traslación de la Casa de Loreto*, conservada en el Convento de la Madre de Dios de Salamanca publicada en su momento por Elisa Montaner como Anónimo madrileño del siglo XVII². Y finalmente, creo que se puede relacionar con su labor un *San Miguel Arcángel*, fotografiado por Mariano Moreno en la colección Luarca, sin especificar el lugar³.

Como ya afirmé, se han encontrado muy pocos documentos y testimonios sobre la vida de Antonio van de Pere, la mayoría hallados gracias a la labor de investigación de Mercedes Agulló. De los documentos ya publicados en diferentes ocasiones⁴

¹ Álvaro PIEDRA ADARVES, "A propósito de una nueva obra de Antonio van de Pere", en *A.E.A.*, Madrid (1997), tomo LXX, núm. 280, pp. 439-443. En dicho artículo hace un brillante resumen de lo publicado sobre este artista, concretamente en las notas 2 y 3, p. 439.

² Elisa MONTANER, *La pintura barroca en Salamanca*. Salamanca: Universidad, 1987, p. 188, fig. 180.

³ En el Archivo Moreno sería el Número 4312/A.

⁴ Son especialmente interesantes Mercedes AGULLÓ, "Noticias de arte en una información inédita de Palomino y Ruiz de la Iglesia", *A.E.A.*, Madrid (1959), tomo XXXII, núm. 127, pp. 240-241 y 245; *Ibidem*, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada: Universidad, pp. 170-171

se puede inferir que debió nacer a fines de la década de 1610, ya que Palomino declara que debió de fallecer hacia 1688 a la edad de setenta años⁵. Sabemos que su padre, Pedro Van de Pere, fue pintor ya que así lo declara María Izquierdo, su viuda y madre de Antonio Van de Pere en una obligación de pago de una deuda en 1645⁶. En cualquier caso su padre debió fallecer hacia 1642, fecha en la que está redactado su testamento⁷, lo que nos da pie a pensar que su formación como pintor pudo realizarse en el taller paterno, circunstancia que explicaría que su nombre no aparezca vinculado a ninguno de los talleres más afamados y renombrados del Madrid de mediados de siglo. Antonio Van de Pere tuvo una hermana, María, que se casa antes de 1642 con Cristóbal de Heras, también pintor y del que enviuda en 1645, según se desprende del testamento de Cristóbal de Heras fechado el 26 de julio⁸.

De hecho, un día después, en la obligación citada anteriormente, María Van de Pere se declara ya viuda⁹. A través del testamento de Cristóbal de Heras deducimos que éste se dedicaba a la producción artesanal de cuadros de devoción y de “países”, probablemente escenas de santos ermitaños o de asunto religioso dentro de un amplio paisaje de fondo¹⁰.

A su condición de pintor, añadía una segunda profesión según se desprende de documentación publicada por Agulló. En cierta ocasión Palomino afirma conocer bien a Antonio van de Pere y afirma que fue Arquero de la Guardia de Corps de Su Majestad, profesión que ejercían un buen número de flamencos “de condición noble, o al menos ciudadanos honrados”¹¹ establecidos en la Corte. Seguramente el originario de Flandes fue su padre, de quien “heredó” ambos oficios: militar y pintor. Otros casos similares en los que un flamenco compagina ambas labores los tenemos en Juan Van der Hamen o Felipe Diriksen por citar dos de los más conocidos.

Dentro de su labor estrictamente artística se pueden destacar dos datos más encontrados por Mercedes Agulló y por el Marqués de Saltillo respectivamente. Por la primera, sabemos que en 1662 recibe como aprendiz a un tal Gabriel de Olías, hijo de Antonio Olías, tabernero, dato que confirma la existencia de un taller propio¹²; a través de lo publicado por el segundo, lo encontramos en 1680 entre los colaboradores mencionados en la decoración de los Arcos que jalonaban la Entra-

y 188-189; *Ibidem*, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid: Ayuntamiento, 1981, p. 196; y también Mercedes AGULLÓ y María Teresa BARATECH ZALAMA, *Documentos para la Historia de la Pintura Española II*. Madrid: Museo del Prado, 1996, pp. 123-124.

A lo publicado por Mercedes Agulló podemos añadir algunos datos relevantes sobre el quehacer artístico en MARQUÉS DE SALTILLO, “Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid (1947), tomo CXXI, p. 385.

⁵ AGULLÓ, 1959, p. 240.

⁶ AGULLÓ, 1981, p. 196.

⁷ *Ibidem*, 1978, p. 189.

⁸ *Ibidem*, 1981, p. 104-105.

⁹ Citado en nota 6.

¹⁰ Citado en nota 8. El dato fue recogido por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 30.

¹¹ Agulló al dar a conocer el documento de información de Palomino da una breve explicación acerca de esta Guardia de Corps (AGULLÓ, 1959, p. 241). También se recoge una mención a esta actividad profesional en AGULLÓ-BARATECH, p. 123.

¹² AGULLÓ-BARATECH, pp. 123-124.

da de María Luisa de Orleans en Madrid¹³, y entre los que figuran artistas de cierto renombre como Pedro de Villafranca, Bartolomé Pérez, Alonso del Arco, Antonio de Castrejón o Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia.

De la documentación publicada sabemos que su nombre aparece en varias tasaciones en las décadas de 1660 y 1670¹⁴, periodo en el que se conserva el grupo más numeroso de pinturas salidas de su pincel.

En cuanto a la valoración contemporánea de su arte, como ya he apuntado, cuando Palomino declara en 1694 haberlo conocido, aunque finalmente no publicase su biografía, reflejo de su escasa consideración por Antonio van de Pere, manifiesta, hablando de una pintura de este maestro, que “es de aquel tipo en que el auctor mejoró algo de manera...”¹⁵.

Efectivamente poco hay que añadir a esa frase de Palomino o a lo que ya escribiera Pérez Sánchez sobre él¹⁶. Sólo dos consideraciones a lo escrito por éste último: una respecto a la paleta, a la gama de colores y la otra, respecto a la caracterización de sus modelos humanos.

Con respecto a lo primero, bien es verdad que en un buen grupo de pinturas, posiblemente aquéllas que conocía Pérez Sánchez en el momento de publicación de su artículo, la gama de colores resulta apagada y con tonalidades dominadas por los grises¹⁷. Sin embargo, la incorporación paulatina de nuevas obras a su catálogo ofrecen un artista más diverso y que evolucionó, que avanzó decididamente hacia una gama de colores más claros, vivos y brillantes, de acuerdo con el estilo de la mayor parte de los seguidores de Rizi. Resulta visible esa evolución, por ejemplo, en el *Bautismo de Cristo* de la parroquial de Valdemoro, restaurado recientemente o en la *Caída de San Pablo* de Soto del Real¹⁸, o la *Anunciación* de colección privada que presento. Todos ellos muestran azules celestes transparentes para los paisajes o azules intensos, rosas y verdes en mantos o túnicas. Las mismas carnaciones de sus figuras tienen la impronta de lo flamenco rubeniano, donde los rosas de las mejillas, brazos, piernas o torsos de sus querubines y ángeles se combinan con ligeros toques de grises que realzan el volumen de sus figuras. Por ejemplo, un modelo de esta estirpe sería el ángel que levanta el cortinaje rojo en la *Anunciación*, de colección particular. En este mismo cuadro también sobresale el magnífico florero sobre la alfombra junto al atril, un prodigio de brevedad, pintado con “cuatro pinceladas” y que sirve para definir el carácter a la vez deslumbrante y efímero del mejor barroco madrileño.

En cuanto a la segunda consideración se centra en sus modelos humanos. En Van de Pere existen dos modelos claramente diferenciados que sin embargo son manifestaciones personales de su propio talento inventivo. Por un lado, los que defi-

¹³ SALTILLO, *op. cit.*, p. 385.

¹⁴ Véase la bibliografía de Agulló ya mencionada en varias ocasiones.

¹⁵ AGULLÓ, 1959, p. 245.

¹⁶ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Antonio Van de Pere”, A.E.A., Madrid (1966), tomo XXXIX, núm. 156, pp. 305-321.

¹⁷ *Ibidem*, p. 310.

¹⁸ Antonio E. MOMPLET MÍGUEZ, “Una obra inédita de Van de Pere”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid (1976), tomo XLII, pp. 501-503.

ne Pérez Sánchez como “delgados, largos, de pequeñas cabezas redondas, de rasgos menudos, finos y agudos. Las narices especialmente picudas, las bocas pequeñas, los ojos diminutos y brillantes y las frentes por lo general prolongadas”¹⁹. Efectivamente forman parte del repertorio habitual del maestro, pero además considero que existe un segundo tipo de personaje hinchado, monumental, por lo general vestido con amplios ropajes en movimiento, de manera que los pliegues se presentan nerviosos, quebrados; en definitiva, figuras de volúmenes redondeados, ocasionalmente exuberantes. Suele servirse de ellos en los arcángeles de sus diferentes versiones de la *Anunciación* o en el soberbio *San Miguel Arcángel* de la antigua colección Luarda. Tanto éstos como los otros forman parte de lo más emblemático de Van de Pere.

Hasta la fecha, que yo sepa, se han dado a conocer tres *Anunciaciones*²⁰. Aquí incluyo dos más que convierten a este grupo temático en un conjunto muy atractivo para estudiar la evolución del autor.

De las tres ya publicadas se encuentran firmadas la del Museo Cerralbo y la del Sanatorio del Rosario. De estas dos, la primera además se encuentra fechada en 1667²¹. Ésta presenta un formato apaisado con el Arcángel San Gabriel a la izquierda, acercándose sobre una nube de gloria salpicada de cabezas de querubines; a la derecha, la Virgen arrodillada frente al atril, abandona la lectura ante la presencia del Arcángel. Un ángel de la esquina superior derecha descorre un cortinaje, verdadero telón teatral, para mostrarnos la imagen llena de gracia juvenil de la Virgen. En el borde superior del cuadro, ligeramente desplazado hacia la izquierda de la composición, Dios Padre desciende en escorzo junto con la paloma del Espíritu Santo hacia los personajes principales, del mismo modo que aparece en otras pinturas de Van de Pere, como en la *Anunciación* de la Magdalena de Getafe, o en la de colección particular. Completan la composición dos angelotes a la diestra de Dios Padre, casi encima de la cabeza de María y el fondo de arquitecturas compuesto fundamentalmente de una amplia balaustrada que se aleja en pronunciada perspectiva, fundiéndose con la luminosidad del rompimiento de gloria que inunda por completo el escenario. Estos motivos recuerdan el estilo de Claudio Coello y José Donoso, y se retrotraen a algunos experimentos compositivos de los maestros de ambos: Carreño y Rizi.

¹⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, 1966, p. 310.

²⁰ En un catálogo de Sotheby's, (Monaco, 19 de junio de 1994, lote 481), aparece atribuida otra *Anunciación* a Antonio van de Pere. No parece estar firmada. En cualquier caso, es extraña la atribución, puesto que si la obra efectivamente es madrileña, en ningún caso se puede atribuir con total certeza a nuestro pintor. Si no se encuentra firmada hay que descartar la posibilidad de incluirla en su catálogo. De estarlo, supondría un hallazgo muy interesante que nos revelaría un estilo distinto y, por lo tanto, plantearía la necesidad de abrir una nueva etapa en la actividad artística de Van de Pere.

Las tres seguras serían la del Museo Cerralbo (PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1966, p. 316), la del Museo de Cuenca, depositada por el Prado (publicada en el “Prado Disperso: Cuadros depositados en Barcelona III, Cuenca y Segovia” en el *Boletín del Museo del Prado*, Madrid (1986), tomo VII, núm. 21, septiembre-diciembre, p. 194) y la del Sanatorio de Nuestra Señora del Rosario (PIEDRA, *op. cit.*).

²¹ Según Pérez Sánchez: “Antonio van de Pere ft. 1667” (PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1966, p. 316). Su localización en alto en el museo no me ha permitido comprobar el dato de modo fehaciente. Parece que las letras no son capitales. Firmado en el zócalo del atril, en un lateral, exactamente igual que la que publico en estas mismas páginas de colección particular.

En la publicada por Alvaro Piedra, la del Sanatorio del Rosario, el formato es vertical de modo que prescinde del escenario arquitectónico y centra su composición en los personajes, relacionados entre sí en zig-zag: la Virgen a la derecha abajo, ligeramente elevado el Arcángel a la izquierda; en el borde superior, casi en el centro, a la derecha de San Gabriel, Dios Padre, de nuevo descendiendo de los cielos. A pesar de no hallarse fechada, debe pertenecer a la década de 1660, debido a la afinidad evidente que guarda la figura delicada y esbelta de la Virgen con otras de dicha década.

La tercera de las Anunciaciones publicadas, depositada por el Museo del Prado en el Museo de Cuenca, pertenece a una composición alargada con dos escenas: la *Anunciación* a la izquierda, y *San Agustín apareciéndose a Santa Teresa de Jesús* a la derecha. Está atribuida a nuestro pintor, sin duda debido a la evidente semejanza compositiva que mantiene con la del Museo Cerralbo de Madrid²².

De las dos que presento me parece más temprana la que se encuentra coronando uno de los retablos del lado de la epístola de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Getafe, actual catedral. El retablo, parcialmente mutilado, del que han desaparecido algunos motivos decorativos como festones o floreros, recuerda el estilo de los retablos de escuela madrileña de las décadas centrales del siglo. Aparece recogido e inventariado en *Retablos de la Comunidad de Madrid*, donde es encuadrado dentro del estilo de Pedro de la Torre²³. Efectivamente, son característicos de su estilo el uso del orden compuesto en las columnas del cuerpo central, apoyadas sobre pilastras cajeadas decoradas con modillones en el banco, las tarjas de hojas carnosas, el cuerpo único y el ático rematado en forma de cascarón²⁴. Precisamente, Agulló documentó la estrecha colaboración entre el tracista Sebastián de Benavente y Van de Pere, a propósito de la ejecución de los retablos del convento de padres franciscanos de Escalona entre los años 1659 y 1660²⁵. De Sebastián de Benavente se conserva el retablo de la Capilla de don Luis García de Cerecedo en la parroquial de Aldeavieja (Ávila), documentado en 1662²⁶, y que guarda un extraordinario parecido con el de Getafe: el remate del ático en semicírculo, coronado por una tarja de características similares, el uso de columnas compuestas, dos de ellas exentas, flanqueando el lienzo central del único cuerpo del retablo, las decoraciones con modillones, festones y tarjas y el aumento en las proporciones y en el tamaño del banco. De hecho, ambos retablos guardan evidentes analogías formales de escuela con los que por entonces trazara Pedro de la Torre. Al haber perdido el retablo de Getafe la decoración de pinturas en el banco, así como algunos de los motivos decorativos principales sustituidos por decoraciones

²² Al no haberla visto directamente sino a través de la pequeña fotografía publicada en el Boletín del Museo del Prado mencionado (véase nota 20), me guío por lo que dice el propio museo en dicha publicación.

²³ *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*. Madrid: Comunidad Autónoma, 1995, p. 218.

²⁴ Para un estudio más completo sobre la producción de retablos de aquel periodo, véase Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España (1600-1770)*. Madrid: Cátedra, 1991 (segunda edición), p. 268 y ss.

²⁵ AGULLÓ, *op. cit.*, 1978, p. 170.

²⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 272.

con diseños geométricos del siglo XIX, la comparación de ambos retablos resulta de todos modos, en una primera aproximación, de enorme dificultad.

Con toda la incertidumbre que produce el desconocimiento de la trayectoria completa de un tracista como Sebastián de Benavente podríamos situar a modo de hipótesis la fecha de esta obra entre 1660-1665, fechas que cuadrarían perfectamente con la fecha posible del lienzo del ático.

En cuanto a éste, presenta una composición simplificada reducida a los tres protagonistas: el Arcángel, de nuevo a la izquierda, la Virgen, a la derecha y, en el borde superior, la figura de Dios Padre, parcialmente perdido. A pesar del pésimo estado de conservación del lienzo se adivinan los modelos característicos de Van de Pere: el Arcángel, de vestiduras agitadas debido al fuerte empuje descendional sobre las nubes, el Dios Padre que ocupa el centro de la composición en el borde superior, de busto, descendiendo de nuevo en escorzo frontal y acompañando con su movimiento y su mirada a la paloma del Espíritu Santo, que se dirige hacia la Virgen, análogo a otros Dios Padre de otras obras del pintor. La Virgen nuevamente se arrodiilla delante de un atril. A semejanza de la que conserva el Museo Cerralbo se lleva la mano derecha al pecho mientras que la izquierda se inclina hacia un lado mostrando la palma. Por el contrario, el atril está detrás, no entre el Arcángel y ella, por lo que ésta se sitúa de frente al espectador al girarse por completo y no de tres cuartos como en la del Cerralbo. Van de Pere ha prescindido de todos los aditamentos que rodean a los personajes en las restantes versiones. La severidad de la composición y la rotundidad monumental de sus personajes podrían hacernos pensar que estamos ante una obra donde el barroquismo no se manifiesta en todo su desarrollo; una composición que entronca con modelos de la primera mitad del siglo, en la órbita de Vicente Carducho o de sus seguidores más inmediatos. Por ello, y estableciendo una comparación con las versiones restantes, parece que podría ser la primera de las conocidas.

En cuanto al estudio formal, el único que sirve para afirmar la autoría de Van de Pere puesto que no he podido confirmar que se encuentre firmada²⁷, podría comenzar con la figura de Dios Padre, el cual, como ya he afirmado anteriormente aparece de un modo similar en la *Anunciación* del Museo Cerralbo, incluso viste con ropas de colores idénticos: rosa pálido para la túnica, azul para el manto. Se diferencia en la posición del brazo derecho: en la de Getafe levantado hacia arriba, en la del Cerralbo, extendido hacia abajo. Por el contrario, con el brazo levantado y también muy semejante al de Getafe, Van de Pere representa al Dios Padre en la esquina superior izquierda del *Bautismo de Cristo* de la iglesia parroquial de Valdemoro, firmado y fechado en 1661²⁸. También tiene una postura semejante el que aparece en la *Anunciación* del Sanatorio de Nuestra Señora del Rosario de Madrid. Por supuesto, podemos ver un ejemplar más en la *Anunciación* de colección particular que presento en estas líneas.

²⁷ La altura a la que se encuentra y su pésimo estado de conservación, desde luego, no permiten confirmar si se encuentra o no firmada. Además el centro del borde inferior está tapado parcialmente por la tarja que remata el cuerpo principal.

²⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1966, p. 317.

Con respecto a los otros dos modelos humanos, el Arcángel reaparece en los dos ángeles que sostienen las ropas de Cristo en el *Bautismo* de Valdemoro, o en algunos de los personajes de las decoraciones de las bóvedas de la misma iglesia. El rostro también representa a la perfección los modelos de este pintor, cara redonda, nariz y boca pequeñas, y cabello largo, formando una pequeña melena rizada por el ímpetu dinámico²⁹.

La figura de la Virgen presenta una corpulencia inusual en la producción de este artista madrileño. Al situarla de frente quizá resalte la mayor amplitud de hombros y de torso, frente a la presencia más menuda en otras interpretaciones. El rostro, por otra parte, puede relacionarse fácilmente con otras Vírgenes, como la del mismo cuadro del Cerralbo, o con la *Inmaculada* (Colección particular, Madrid), firmada y fechada en 1680 y dada a conocer por Pérez Sánchez³⁰.

La otra *Anunciación* (Colección particular) que presento se encuentra firmada y fechada en 1673³¹. La disposición del escenario es muy semejante a la del Museo Cerralbo. El fondo de arquitectura y la ubicación de los accesorios son sencillamente iguales: la misma balaustrada que conduce a un edificio que se diluye en el fondo iluminado por el rompimiento de gloria, el gran cortinaje de la esquina superior derecha, el atril o la alfombra sobre la que se encuentra éste. Donde estriban las diferencias más notables y más sorprendentes vienen de la sutil transformación de los modelos humanos, tanto en su apariencia como en sus actitudes y gestos.

La Virgen ahora es una adolescente de rasgos delicados³². Muestra un gesto más concentrado en su lectura, sin tan siquiera levantar sus ojos del libro, a pesar de que el Arcángel irrumpe en la escena. El Arcángel San Gabriel se presenta más dinámico, con los pliegues de la ropa más movidos y agitados, coronado con una pequeña diadema. Levanta el brazo derecho apuntando hacia Dios Padre. Bajo los pies de San Gabriel las cabezas de los querubines se presentan más rollizas y con una fuerte influencia de los modelos flamencos rubenianos. Finalmente, en esta segunda versión aumenta el número de querubines que acompañan a Dios Padre en la franja superior, algunos de los cuales adquieren verdadero protagonismo como los que recorren el cortinaje de color carmín y, muy en especial, el que se muestra de frente donde podemos apreciar ecos del arte de Claudio Coello.

Frente a la del Museo Cerralbo esta versión exhibe una aparatosidad mayor, de acuerdo a una asimilación de prototipos y esquemas de la pintura de su tiempo. Sólo seis años separan una de otra versión y, por el contrario, vemos una decidida aceptación de los valores del Barroco Pleno tan en boga por entonces. Si la comparamos

²⁹ Las decoraciones murales de Van de Pere para la parroquia de Valdemoro fueron asimismo publicadas por Pérez Sánchez (Ibíd., *op. cit.*, 1966, pp. 319-320).

³⁰ Ibíd., p. 317, lám. IV.

³¹ Firmada en la base del atril-reclinatorio en letras capitales, especie frecuente en Van de Pere: "ANTONIO VAN/DE.PERE.Fª, AÑO 1673". Exactamente en el mismo lugar donde firmó la *Anunciación* del Museo Cerralbo. Es óleo sobre lienzo y sus medidas son 184'5 x 122 cm.

³² La Virgen es un modelo idéntico a aquélla que corona, junto a Jesucristo, a Santa María Magdalena de Pacis (Convento de MM. Carmelitas, Valladolid), publicada por J. URREA, "Una pintura de Carreño y otra de Van de Pere en Valladolid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid (1977), tomo XLIII, pp. 488-490. La pintura del convento de las MM. Carmelitas se encuentra firmada con letras capitales y fechada en 1670.

con la de la catedral de Getafe, vemos una trayectoria firme desde posiciones estéticas habituales en las décadas de 1650 y 1660, hacia reformulaciones de planteamientos propios de los años setenta. Por ejemplo, la primera de las *Anunciaciones*, seguramente la de Getafe, busca la monumentalidad en los personajes, aislados y sin mayor ornamento decorativo que el fondo luminoso. En las dos siguientes, la del Museo Cerralbo y la del Hospital de Nuestra Señora del Rosario, introduce grupos de querubines: a los pies de la nube que transporta al Arcángel San Gabriel en la del Cerralbo o, en ambas, alrededor de la figura de Dios Padre. En las dos, el propio arcángel muestra un adelgazamiento y una mayor esbeltez. Finalmente en la de 1673, de colección particular, los grupos de cabezas de querubines han aumentado, tanto en las nubes del rompimiento como en la que traslada a San Gabriel; lo que era un único angelote sosteniendo los cortinajes de la derecha, ahora son tres, uno de los cuales cobra un especial relieve como ya he dicho. Lo que en las de la década de 1660 es equilibrio en ésta última es dinamismo y tendencia a la exuberancia ornamental.

La tercera obra que presento sería una *Traslación de la Casa de Loreto* que se conserva en el Convento de la Madre de Dios de Salamanca³³, probablemente obra de comienzos de la década de 1660, por su evidente relación estilística con las obras ejecutadas para Valdemoro.

La composición sigue un esquema en rombo cuyos vértices vienen señalados por la cabeza de la Virgen, las dos de los ángeles y el pie desnudo del ángel situado a la izquierda. La tonalidad general del lienzo resulta un tanto apagada debido a la suciedad que presenta su superficie. Los contornos de los ángeles parecen haber sido retocados, de ahí que muestren una cierta tosquedad las manos o ciertos perfiles en sus rostros y paños.

La escena deriva probablemente de una estampa en la que la Virgen con el Niño preside una de las traslaciones milagrosas de la Casa de la Virgen desde Nazareth milagrosas a uno de sus destinos, posiblemente Recanati, la noche del 10 de diciembre de 1294, un lugar rodeado de un bosque de laureles de donde se cree que pudo tomar su nombre³⁴.

Los prototipos de los ángeles pertenecen a la gama característica del autor: anatomías algo hinchadas, cabezas redondeadas, frentes francas, nariz y bocas menudas. Ello es especialmente visible en el ángel de la izquierda, el más característico de todos. El modelo de Virgen también es frecuente en la producción del artista y de hecho guarda gran semejanza con la que pinta en la *Adoración de los pastores* (Museo, Zamora, depósito del Museo del Prado)³⁵. El Niño Jesús aparece en alguna de sus producciones. Van de Pere gusta de representarlo siguiendo los

³³ Elisa Montaner, por indicación de Jesús Urrea, indica que sería Anónimo madrileño del siglo XVII en la órbita de Francisco Camilo (MONTANER, *op. cit.*). En su libro no indica las medidas, ni tampoco pude medirlo debido a la altura en que se encuentra y al tamaño notable que posee (unos 240 centímetros de alto y 160 centímetros de ancho).

³⁴ Otros consideran que lo tomó de la propietaria de la finca, una tal Laureta. Los datos sobre el milagro o leyenda han sido obtenidos en la Enciclopedia Espasa-Calpe, de la voz *Loreto*.

³⁵ Publicado por Jesús Urrea a todo color en *Pintores del Reinado de Carlos II*. Madrid: Museo del Prado, 1996, pp. 64-65.

tipos flamencos de cuerpecitos redondeados, de vientre algo dilatado, piernas gruesas y pintados con una técnica de gradaciones tonales desde el gris perla para las sombras hasta las carnaciones rosáceas para ciertos detalles de la cara, los bracitos o las piernas. En este sentido, es un bello ejemplo el *Niño Jesús triunfante de la Muerte* (Catedral Magistral, Alcalá de Henares)³⁶. En la *Virgen de Loreto* el Niño se gira para juntar su rostro con el de su Madre. Idéntico escorzo reaparece en algunos de los angelotes que sostienen unas guirnaldas doradas en las pechinas de la cúpula de la iglesia parroquial de Valdemoro, lo que me hace suponer que debemos ratificar la fecha de los primeros años de la década de 1660 como la más probable para datarlo.

El último cuadro que presento sólo lo conozco a través de una fotografía en blanco y negro y planteo la atribución a modo de hipótesis³⁷. Representa a *San Miguel Arcángel venciendo al diablo*, y lo que parece a simple vista, es que se trata de un extraordinario lienzo, de gran calidad artística, lo que contrasta con algunas otras piezas firmadas por nuestro pintor en donde los errores en la composición, en detalles anatómicos o en sus proporciones, no escasean. En este caso, el gesto desesperado de la figura del diablo tumbado, o el ademán, sin duda de raíz manierista, de San Miguel Arcángel alzando su espada, serían de lo mejor de Van de Pere. Sin embargo, es más que evidente la similitud con modelos del pintor como los ya descritos en párrafos anteriores. Incluso el movimiento de paños, las piernas que se destacan entre los pliegues de los faldones, testimonian la vinculación más que evidente con el conjunto de la obra de Van de Pere.

Este lienzo, si efectivamente se trata de un original de Van de Pere, demuestra algo realmente perturbador de cara a definir no solamente su estilo sino el de tantos otros pintores de su generación: la reflexión sobre las notables diferencias de calidad que muestran en su producción un buen número de artistas de aquel periodo dentro del ámbito de la Corte. Van de Pere, González de Vega, Alonso del Arco o Francisco Solís, por poner ciertos ejemplos, fueron capaces de lo mejor y de lo peor, de conseguir conmovernos con alguna de sus obras y acto seguido sorprendernos con otras firmadas que parecen piezas de una calidad ínfima. Hasta ahora no se ha estudiado en profundidad el funcionamiento de los talleres de estos maestros, las relaciones con los oficiales y aprendices, o los modos de contratación de dichas obras, es decir, la exigencia o no por parte del comitente o patrono de unos niveles de calidad determinados³⁸. A ello hay que sumar la actitud del cliente y sus sucesores, por lo general interesados por el asunto religioso y por el efecto decorativo de la pintura, de modo que muchas de estas obras han sido repintadas o retocadas sin ningún criterio de conservación, tratando exclusivamente de adecentar la imagen.

³⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1966, p. 317.

³⁷ Véase nota 3.

³⁸ Sobre este punto algo se puede ver en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid: Cátedra, 1992. En especial el capítulo II dedicado a este asunto y el epígrafe consagrado a la cultura artística de los clientes eclesiásticos (pp. 31-37).

Por supuesto, Van de Pere no se puede comparar con los grandes de la escuela madrileña de finales del siglo XVII (Claudio Coello, Matías de Torres, Ruiz de la Iglesia, Antonio Palomino o Isidoro Arredondo) pero atestigua perfectamente la calidad de los lienzos salidos de los niveles intermedios, a caballo entre lo puramente artesanal y lo artístico, de la escuela madrileña de aquel periodo, emblemas y testimonios a la vez de la gloria de aquel periodo y del olvido y desconocimiento actual, excepción hecha de algunos restringidos círculos eruditos y académicos.



1



2

1. Antonio Van de Pere. *Anunciación*. Firmada y fechada en 1667. Museo Cerralbo, Madrid. La fotografía ha sido cedida por el Museo. 2. Antonio Van de Pere. *Anunciación*. H. 1660-1665. Catedral, antigua parroquia de la Magdalena, Getafe (Madrid).



Antonio Van de Perre. *Bautismo de Cristo*. Firmado y fechado en 1661. Iglesia Parroquial de la Asunción, Valdemoro (Madrid).



1



2

1. Antonio Van de Pere. *Anunciación*. Firmado y fechado en 1673. Colección particular, Madrid. 2. Detalle con la firma de la *Anunciación*. Colección particular, Madrid.



1



2

1. Detalle con un angelote de la Anunciación. Colección particular, Madrid. 2. Antonio Van de Per. *Traslación de la Casa de Loreto*. Convento de la Madre de Dios, Salamanca.



Antonio Van de Weyer. *Niño Jesús triunfante de la Muerte*. Firmado y fechado en 1669. Catedral Magistral, Alcalá de Henares (Madrid).



Atribuido a Antonio Van de Pere, *San Miguel Arcángel venciendo al diablo*. Antes Colección Luarca.

Ha sido cedida por el Archivo Moreno n.º de cliché 4.312/A.