

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"<sup>5</sup>.

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"<sup>6</sup>.

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 XVII<sup>1</sup>. 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 venecianos<sup>2</sup>—, 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 Sevilla<sup>3</sup>. Las primeras referencias que de ellos se

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

<sup>6</sup> *Ibidem.*, fols. 116 vº y 117 rº.

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

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

<sup>3</sup> *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.

tienen son bastante tardías, en concreto de 1866, año en que se redacta y publica el Catálogo de los cuadros y esculturas que los Duques de Montpensier tenían en su palacio sevillano de San Telmo, texto en el que, por desgracia, no se indica su procedencia<sup>4</sup>. A la muerte de los Duques esos dos cuadros pasaron a poder de su hijo, el Infante don Antonio, de cuyos descendientes los adquirieron la familia de su actual propietario.

En el Catálogo de la galería de los Montpensier estos dos cuadros se reseñaron como anónimos de escuela italiana. Su técnica y estilo permiten, sin embargo, considerarlos obra del Caballero Tempesta. La técnica que ofrecen es la suya, cuidada y meticulosa, no debiéndose olvidar al respecto que, pese a ser conocido como el Caballero Tempesta, Pieter Mulier nació en 1637, en Haarlem y que su padre fue un pintor de marinas, con el que se formó antes de trasladarse, cumplidos los 17 años, a Amberes. La temática que presentan y el hecho de que formen pareja son rasgos que los sitúan, asimismo, dentro de su producción. Como señala Röthlisberger —el gran especialista en este pintor— la mayoría de las obras que Tempesta ejecuta en su última etapa forman pareja, estando concebidas en unos casos para ser colocadas una junto a la otra y en otros una frente a la otra. En esta ocasión, y teniendo en cuenta su composición y temática, parece ser que las pintó pensando que fueran contempladas una al lado de la otra, figurando a la izquierda la *Vocación de los hijos de Zebedeo* y a la derecha la *Tempestad calmada*.

La composición general, así como el agrupamiento, tipología y gestos de las figuras de la primera de estas dos obras son similares, aunque invertidas, a las que presentan uno de los lienzos de este maestro que se conserva en el Museo de Módena, no estando lejos la composición del segundo de la de otro de los cuadros de este mismo autor y recinto. Estas últimas obras forman parte de un grupo de cuatro, de las cuales dos visualizan pasajes de la historia de Jonás y dos las mismas escenas que las de Sevilla<sup>5</sup>. De muy pequeño formato, 0,28 x 0,48 m., estos dos lienzos pueden ser, más que los bocetos, los modelos o prototipos de los conservados en Sevilla, no siendo extraño que en su día aparezcan, quizás en España, las versiones a gran tamaño de las historias de Jonás, con las que puede que formaran grupo.

Los cuadros de Módena eran, hasta ahora, de los pocos en que las tormentas marinas tenían una temática religiosa. Como en los de Sevilla, sin embargo, la importancia de esas escenas cede ante el fuerte impacto visual de las tormentas marinas, verdaderas protagonistas de los cuadros. En el caso de los conservados en Sevilla, los intensos toques de luz que hacen brillar las encrespadas olas y los contrastes de luces y colores —estos últimos un tanto oscurecidos por los barnices— que animan los cielos son rasgos que por sí sólo identificarían a su autor, cuya valoración casi romántica de la naturaleza resulta inconfundible.

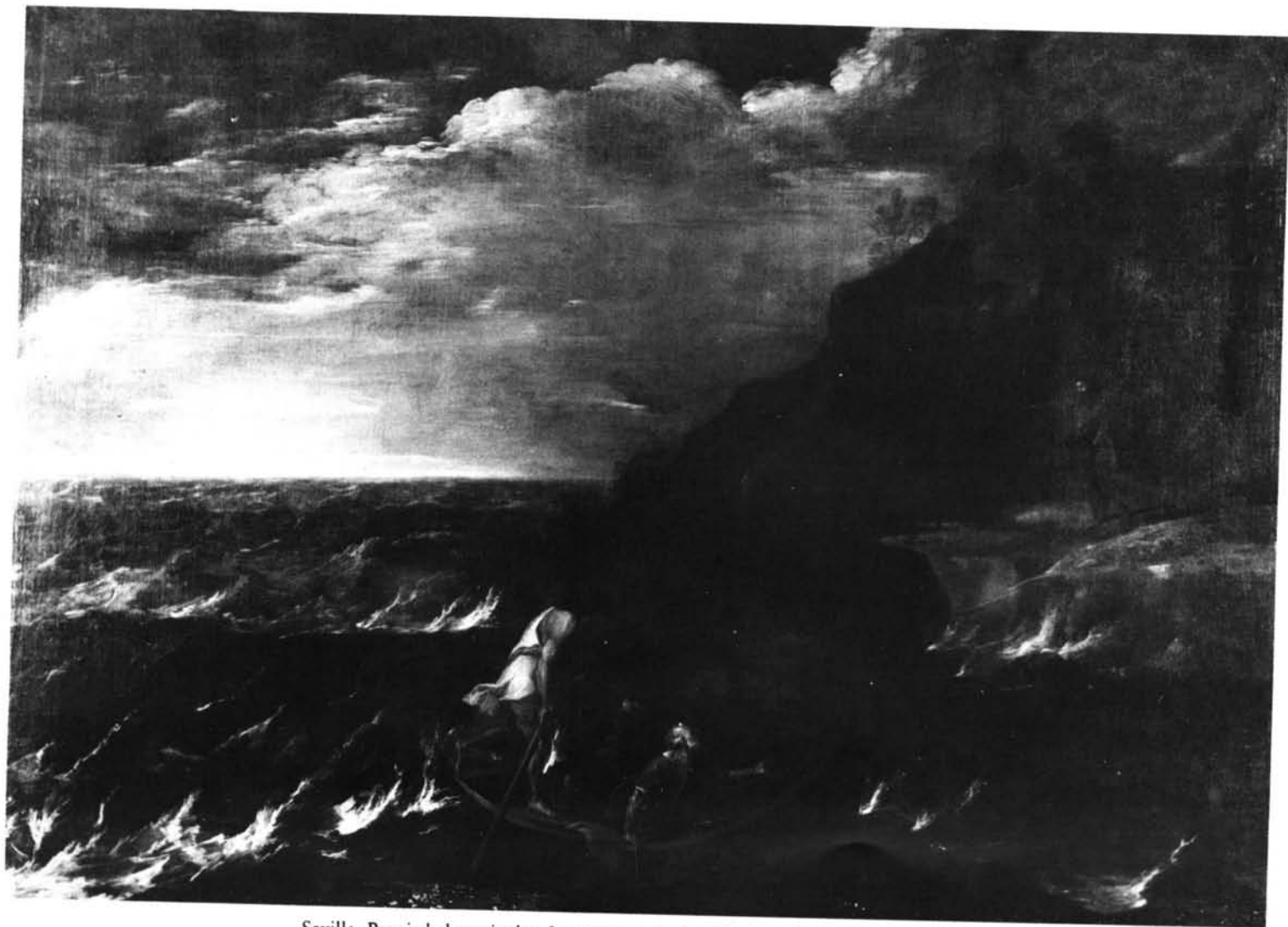
Problemático es, por el contrario, el intentar fijar una fecha exacta para estos cuadros, ya que, como Röthlisberger advierte, es difícil precisar la cronología de las obras de Tempesta. Sí parece claro, no obstante, que son de su última etapa, en la que, sin embargo, su estilo no varía mucho. Los lienzos de Módena los pone Röthlisberger en relación con los que Tempesta en una carta del 15 de marzo de

<sup>4</sup> *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS. AA. RR. los Serenísimos Señores Infantes de España Duques de Montpensier*, núms. 43 y 44, Sevilla, 1866, p. 163-164.

<sup>5</sup> RÖTHLISBERGER, M., *op. cit.*, núms. 104-107, p. 94.

Sevilla. Propiedad particular. Vocación de los hijos de Zebedeo, por el Caballero Tempesta.





Sevilla. Propiedad particular. La tempestad calmada, por el G. L. B.

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 después<sup>1</sup>.

Los lienzos n.º 1.580, 1.587 y 2.077 —el último atribuido a Jakob Gerritsz Cuyt<sup>2</sup>— 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

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

<sup>2</sup> 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.