

NUEVAS ATRIBUCIONES DE PINTURAS FLAMENCAS DEL SIGLO XVII EN EL MUSEO DEL PRADO

por

ENRIQUE VALDIVIESO

En nuestro reciente estudio *Pintura holandesa del siglo XVIII en España*¹ hemos tenido ocasión de realizar un atento examen de todas las obras holandesas conservadas en el Museo del Prado y asimismo revisar cuidadosamente todas las atribuciones que figuran en los catálogos del Museo referidas a pinturas de esta escuela. Se ha realizado un estudio de cada pintura en relación con el resto de la obra del pintor al que pertenecía, con la intención de mantener la atribución o de rechazarla. De este examen y estudio pormenorizado hemos obtenido un grupo de pinturas que figuran o han figurado en los catálogos del Museo a nombre de algún pintor holandés o catalogados como de escuela holandesa y que han resultado ser obras cuyo estilo denota pertenecer a la escuela flamenca, siendo en algunos casos pinturas cuyas características permiten mencionar el nombre de algún pintor de esta escuela.

Damos comienzo a la identificación de obras flamencas con errónea atribución a la escuela holandesa en el Museo del Prado, con el comentario de una pintura que figura atribuida al holandés Anthoine Palamedes (1601-1673) y que en los catálogos del Museo del Prado (n.º 2.586) aparece con el título de *Escena de soldadesca*. En principio el título de esta pintura parece poco apropiado ya que representa una amable escena de *Conversación entre una dama y un soldado*, denominación que se ajusta con propiedad al tema. Estudiada esta obra en relación con la producción de Palamedes no se encuentra un parentesco estilístico evidente que permita confirmar tal atribución. Existe sí una afinidad iconográfica, dado que Palamedes fue el gran especialista holandés en estos temas. Pero su factura suelta y nerviosa, la típica vivacidad expresiva de sus personajes y la fisonomía característica de sus rostros no se recono-

¹ Tesis doctoral actualmente en prensa.

cen en esta composición. La atribución de esta pintura constaba ya cuando figuraba en la colección del Duque de Arcos, quien la donó al Museo en 1935. Sánchez Cantón en sus catálogos del Museo² señala referencias concretas con una composición similar de Palamedes, que a nuestro juicio son meramente iconográficas pero que no evidencian ningún parentesco estilístico; igualmente señala Sánchez Cantón una proximidad de esta pintura con una composición del también pintor holandés Willem Cornelisz Duyster (1600 ?-1635). La fisonomía de las figuras de Duyster, angulosas y quebradas en toda su obra, es manifiestamente antagónica a las del cuadro que nos ocupa. Finalmente también señala Sánchez Cantón que las figuras de la dama y el soldado que protagonizan la composición del Prado aparecen exactamente repetidas en el cuadro n.º 1.545 del mismo Museo, que representa un *Banquete de damas y soldados* que se atribuye a Christoph van der Lamén³, advirtiendo al mismo tiempo que ambas figuras están copiadas de la composición atribuida a Palamedes.

Examinando la producción de Christoph van der Lamén advertimos que existe una composición similar a la del Museo del Prado en el mercado de arte de Berlín⁴, la cual posee el monograma de este artista. Asimismo se advierte que la figura del soldado que aparece en el cuadro atribuido a Palamedes en el Prado, está exactamente repetida, junto con la arquitectura de la chimenea que le respalda, en una pintura de van der Lamén conservada en la Galería Nostitz de Praga⁵. Parecidas figuras aparecen también en dos pinturas de van der Lamén, que personalmente hemos examinado en la Galería Corsini de Roma (n.ºs 130 y 959).

Vista la insistencia en la repetición de estos modelos en la producción de van der Lamén y estudiada la relación estilística que guarda con la pintura en el Prado atribuida a Palamedes, puede llegarse a deducir que esta pintura pertenece al propio van der Lamén. Evidentemente hay que señalar que la calidad de esta *Conversación entre una dama y un soldado* del Prado es ligeramente superior al *Banquete entre damas y soldados* del mismo Museo y al del comercio de arte de Berlín. Sin embargo, repasando la obra de van der Lamén encontramos motivos en los cuales se aprecia una igual calidad e incluso una identidad técnica notable con la pintura aludida. Basta examinar una composición de este artista que representa una *Reunión musical*⁶ para observar en el

² F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Catálogo del Museo del Prado*, 1963, p. 478.

³ Aparece esta pintura junto con otra, citada en el inventario de Isabel de Farnesio en La Granja en 1746: N.º 71-72. *Dos originales en tabla de mano de Banderlanden*.

⁴ Reproducida por Walter Bernt en *The Netherlandish Painters of the Seventeenth Century*. Londres, 1969, n.º 657.

⁵ Catálogo de 1905, n.º 123.

⁶ Figuró en la venta Lepke de Berlín (27-11-1927, n.º 27). Reproducido por Walter Bernt., *ob. cit.*, n.º 658.

tratamiento general de la pintura una técnica en la descripción de los personajes y de su vestuario de iguales características que en el cuadro que estudiamos. Y si detenemos nuestro estudio en la figura del caballero que aparece sentado a la izquierda de la composición, apreciamos un parecido físico absoluto con el caballero que aparece en *Conversación entre una dama y un soldado*. Pero no sólo el modelo físico es el mismo, sino que el vestuario aparece repetido con idéntico detalle. En la figura femenina del cuadro del Prado se advierte una expresión facial que se repite en los rostros de otras composiciones de van der Lamén, y un tratamiento similar en la descripción del cabello, el cual posee una tonalidad pelirroja por la que el artista sintió una especial predilección. La utilización de un colorido vivo se contrapone violentamente en la figura del caballero, donde alterna el blanco de los encajes de la valona con el amarillo de la casaca y la banda de seda roja que le ciñe. En la figura femenina alternan el blanco de la blusa con el azul del corpiño y el rosa de la falda. Estas alternancias y contraposiciones de colores vivos son constantes en la producción de van der Lamén, sirviendo esta observación para señalar que en el caso de Palamedes el color sigue una suave monocromía, careciendo siempre de las contraposiciones violentas que aparecen en la composición que se le venía atribuyendo en el Prado.

Por todas estas características observadas, puede llegarse a emitir la consideración de que la pintura aludida en el museo del Prado pertenece a Christoph van der Lamén y que constituye un modelo prototipo que el artista repitió en varias ocasiones, descuidando su calidad o dejando intervenir a su taller.

Nació van der Lamén en Amberes en una fecha comprendida entre el 21 de agosto de 1606 y el 29 de marzo de 1607⁷. Fue discípulo de su padre, el pintor Jacob van der Lamén. En 1636 ya era maestro en la cofradía de San Lucas de Amberes. Su muerte acaeció entre septiembre de 1651 y septiembre de 1652. Su especialización como pintor giró siempre en torno a la creación de escenas de conversación y de banquetes entre damas y soldados, en las que los personajes charlan, beben, danzan o interpretan música. Su habilidad para describir la calidad del vestuario de las figuras es muy notable, advirtiéndose en el artista una obsesión por dar a sus representaciones un aire de distinguida elegancia. Poseedor de una hábil técnica careció sin embargo de capacidad de creación, puesto que repitió frecuentemente sus modelos, como hemos tenido ocasión de comprobar. Según Legrand se advierte en van der Lamén una influencia por parte de los pintores holandeses Pieter Code, Jacob Duck y Anthonie Palamedes, artistas dedicados a plasmar asuntos protagonizados por da-

⁷ Th. van LERIOUS, *Biographies d'artistes anversois*. Amberes 1880-1881, t. II, p. 365-376.

mas y soldados⁸. Sin duda esta observación es cierta, dado que la pintura de género de esta especialidad fue creada en Holanda y tuvo una gran difusión por todo el ámbito flamenco. Sin embargo Legrand acusa a van der Lamén de ser un copista de Palamedes, poniendo como único ejemplo la repetición de las dos figuras en el *Banquete de damas y soldados* del Museo del Prado tomados de la *Conversación entre una dama y un soldado* atribuido a Palamedes en el mismo Museo⁹. Esta observación no es válida a nuestro juicio porque señalamos en primer lugar que la obra no pertenece a Palamedes, sino al propio van der Lamén. Y en segundo lugar porque no hemos encontrado en la obra del pintor flamenco ninguna repetición procedente de cuadros de Palamedes.

Cuatro pinturas que representan festones de flores rodeando composiciones religiosas o profanas se mantienen atribuidas en los catálogos del Prado a la escuela holandesa. Estas cuatro composiciones han de ser clasificadas, a nuestro juicio, dentro de la escuela flamenca. Comenzaremos citando una pintura que en los catálogos se denomina *La Piedad rodeada de flores y frutos* (n.º 2.165). Dicha pintura procede de la colección de Isabel de Farnesio en La Granja, donde aparece inventariada en 1746. El tratamiento general de esta pintura, en cuanto a disposición compositiva y a la descripción de las flores y de las frutas, corresponde claramente a la escuela flamenca. Fueron numerosos los artistas flamencos que cultivaron esta especialidad, creándose en Amberes una nutrida escuela de pintores cuyos protagonistas realizaron una ingente producción.

Con respecto a la pintura mencionada proclamamos en primer lugar su indudable estirpe flamenca y clasificamos su ejecución en la segunda mitad del siglo XVII. Asimismo queremos señalar que un detenido examen que hemos efectuado en esta pintura en el Museo del Prado ha dado como resultado la identificación de una firma realizada en letras capitales en el reborde del pedestal sobre el que está colocada la guirnalda. Dicha firma, aunque con ciertas dificultades ha podido transcribirse a nombre de C. V. Huynen. Sobre este artista no se conocen noticias, excepto que pudiera ser el van Huynen que aparece en 1671 como autor de una guirnalda en el libro de ventas de la firma Forchoudt de Amberes¹⁰. Nos encontramos por lo tanto ante un pintor hasta ahora desconocido del cual sólo se ha identificado esta obra firmada en el Museo del Prado. Puede ser por lo tanto este hallazgo un punto de partida

⁸ F. C. LEGRAND, *Les peintres flamandes de genre au XVII siècle*. Bruselas, 1963, p. 85.

⁹ F. C. LEGRAND, ob. cit., p. 256, nota 162.

¹⁰ M. L. HAIRS, *Les peintres flamandes de fleurs au XVII siècle*. Bruselas, 1965, p. 389.

interesante para incorporar dicho artista a la escuela de pintores flamencos del siglo xvii.

Compañera de esta pintura figura también con atribución holandesa en los catálogos del Museo del Prado (n.º 2.166) un *Festón de frutas con la Sagrada Familia*. Evidentemente esta pintura pertenece al mismo autor que realizó la composición anteriormente citada, autor al que no podemos estudiar por carecer de elementos de juicio precedentes. La mano del mismo artista se reconoce en ambas composiciones a través de elementos que aparecen repetidos y tratados de idéntica manera en las mismas. Los frutos, especialmente los racimos de uvas, aparecen captados con idéntica fisonomía y colocados en igual disposición: cerezas colgadas de ramas y hojas de este frutal alternan en ambas composiciones con moras de distinta coloración. Igualmente se reconocen ciruelas con exacta captación de su textura. Los temas religiosos incluidos dentro de los cartuchos en grisalla están igualmente descritos, teniendo los personajes una expresión similar. El oscurecimiento de ambas pinturas debido a los espesos barnices que las recubren impiden que el ritmo del colorido vivo y alternante de los tonos en las frutas y en las flores se aprecie con la debida nitidez; una limpieza adecuada proporcionaría una mejor contemplación y asimismo permitiría leer fácilmente la firma que hemos identificado en una de estas pinturas.

La tercera pintura de flores que estudiamos está atribuida en el Prado al pintor holandés Jan Davisz de Heem. Representa una *Guirnalda de flores con el Valor y la Abundancia* (n.º 1.997). Esta pintura relacionada con Heem, presenta escasas características que permitan sugerir el nombre de este artista. Sin olvidar que Heem, pese a su nacimiento holandés —Utrecht 1606— desarrolló la plenitud de su carrera en Amberes, es necesario advertir que la obra no pertenece a la escuela holandesa, siendo sin duda de un artista anónimo flamenco cuya habilidad para captar las calidades de las flores y las frutas es máxima, según puede deducirse del examen de la composición citada. Dentro de los numerosos artistas flamencos dedicados a este tipo de representaciones resulta extremadamente difícil realizar atribuciones por su proximidad de estilo al captar las calidades de flores y frutos. Muchas obras de este tipo han sido atribuidas por la similitud de las figuras colocadas en los cartuchos. Pero la dificultad de atribución vuelve a repetirse porque en algunas ocasiones los pintores de flores y frutos encargaban la ejecución de las figuras a otros colegas más hábiles en este menester, con lo cual son a menudo dos manos diferentes las que intervienen en estas composiciones. Esto ha quedado demostrado por la aparición de una firma para las figuras y otra para las flores y los frutos. Por lo tanto con respecto a esta guirnalda a la que nos referimos nos

permitimos únicamente el recurso de proclamarla como anónimo de escuela flamenca.

Finalmente citamos también como anónimo flamenco una pintura que se encuentra excluida en los catálogos de Sánchez Cantón, pero que aparece en los precedentes catálogos de Madrazo como anónimo holandés. Representa una *Guirnalda de flores rodeando un retrato femenino* (n.º 2.164). La composición es de notable belleza, aunque no presenta grandes calidades técnicas. Las flores no pertenecen a un pintor habilidoso en esta especialidad y en cuanto al retrato femenino, que se recorta sobre un desdibujado paisaje, se aprecian ciertas torpezas de ejecución que advierten la secundaria categoría de este anónimo artista, flamenco sin duda. Pertenece esta obra al estilo de los seguidores en Amberes del pintor Nicolas Verendael, el cual realizó obras maestras en la modalidad de adornar con guirnaldas de flores un retrato femenino.

Son varios los paisajes que se citan en el Museo del Prado atribuidos a artistas holandeses y que son en realidad obras flamencas. Comenzaremos citando una pintura denominada *El viaje de Jacob* (n.º 2.046) atribuida al pintor holandés Adriaen Bloemaert (Utrecht 1609-íd. 1666). La atribución está basada en el hecho de que en la parte inferior izquierda, según Sánchez Cantón¹¹ aparece el monograma A. B. Sin embargo en un examen que hemos efectuado en esta pintura se pudo apreciar efectivamente una A, pero en cuanto a la B su fisonomía es absolutamente imprecisa. Sánchez Cantón tradujo estas siglas al nombre del pintor citado, aunque señalaba que la interpretación de esta firma no era segura. Efectivamente una comparación de dicha pintura con obras firmadas por Adriaen Bloemaert evidencia una notable disparidad de estilo que impide que pueda seguir manteniéndose la atribución. Probablemente Sánchez Cantón se pronunció por este artista siguiendo la atribución que esta pintura poseía en los inventarios de La Granja, donde aparecía descrita y atribuida a nombre de Bloemaert¹². Sin embargo en los catálogos de Madrazo aparecía esta obra catalogada como de estilo de Nicolás Berchem.

En el intento que hemos realizado de clasificar esta pintura hemos tenido la fortuna de localizar una composición casi idéntica en la que aparecen repetidos con gran exactitud el fondo montuoso de paisaje poblado de fantásticos torreones y las aparatosas nubes de contrastados tonos que cubren el horizonte. Varían tan sólo algunos detalles en la composición de la caravana, aun cuando hay varios personajes y animales representados en idéntica posición.

¹¹ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Catálogo del Museo del Prado*, 1963, p. 56.

¹² Inventario de los cuadros de la reina Isabel de Farnesio, 1746. Bloemaert, n.º 339: «otro de figuras de animales, los principales son tres camellos cargados con sus penachos. Encima de uno está una mujer sentada de medio cuerpo arriba desnuda. Media vara de alto, otra y cinco y dedos de ancho».

Esta pintura lleva la firma del pintor flamenco Jan Baptist van der Meiren¹³. Este artista nació en Amberes el 15 de diciembre de 1664 y murió en esta misma ciudad hacia 1708. En torno a 1695 estuvo en Suiza, donde obtuvo numerosos apuntes de la montuosa orografía alpina, los cuales reflejará luego en sus composiciones. Sus paisajes se caracterizan por la presencia en ellos de abundantes figuras dibujadas con gran facilidad y soltura. Sus composiciones preferidas son las que reflejan conjuntos de paisaje en los que mezcla montuosidades arboladas y vistas de puerto de mar, elementos que aparecen todos en esta pintura que puede atribuírsele en el Museo del Prado. Su facilidad para el dibujo de las figuras fue tal que en numerosas ocasiones sus servicios fueron solicitados por otros pintores para que realizase los personajes que pueblan los paisajes. Fue especialmente colaborador de Adriaen Frans Boudewijns, para el cual realizó las figuras de sus cuadros en numerosas ocasiones¹⁴.

Atribuídos a Johannes Glauber (Utrecht 1646-Schoonhoven hacia 1726), pintor holandés paisajista de tendencia italianizante, figura un grupo de cuatro paisajes en el Museo del Prado. Estos paisajes son todos similares y se denominan *Paisaje con pastores y ganados* (n.º 2.082), actualmente depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, *Descanso en el camino* (n.º 2.083), *Paisaje con ruinas* (n.º 2.084) y *Posada en un camino* (n.º 2.085). Estas pinturas aparecían en la colección de Isabel de Farnesio atribuidas todas a Bloemaert¹⁵. Sin embargo en el inventario de las pinturas del Museo realizado a la muerte de Fernando VII en 1834 estas pinturas aparecen descritas a nombre de Glauber, atribución que han mantenido hasta nuestros días. Gerstemberg¹⁶ debió

¹³ Perteneció esta pintura a la Galerie Fievez de Bruselas. Ver *Catalogue de l'exposition retrospective du paysage flamande*. Bruselas, 1926, n.º 171. Reproducido en la lámina 70.

¹⁴ En el Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (R. K. D.) de La Haya esta pintura aparece efectivamente clasificada como de Jan Baptist van der Meiren, debiéndose esta atribución a Jan Nieuwstraten, especialista en paisaje flamenco y holandés, actualmente director de dicho centro, al cual damos las gracias por las referencias personales que nos ha dado con respecto a esta obra.

¹⁵ Estas pinturas aparecen en el inventario de Isabel de Farnesio en La Granja de 1746 con las siguientes descripciones. Prado 2082: n.º 338 «Un país original de mano de Bloemaert. Dos pastores guardando cabras y bueyes. Una tercia y cuarta de alto, dos de una de ancho». Prado 2.083: n.º 340 «Bloemaert otra. Figuras de hombre y de animal en el medio dos acémilas y a un lado dos hombres a caballo en traje de soldado. Media vara menos un dedo de alto, otra y diez de ancho». Prado 2084: n.º 3331. «Un país de vara menos un dedo de alto, otra y diez de ancho». Prado 2085: Bloemaert. Tres columnas y cerca de ellas una pirámide entre los árboles». Prado 2085: n.º 333. «Otro con dos carros con cuatro ruedas, uno entoidado con toldo azul y otro que lleva una mujer... de tercia y siete dedos». De paradero desconocido actualmente es una pintura compañera de las anteriores que en el inventario aparecía con el n.º 332: «Otro de propia mano. Puerto con navíos, en la costa dos hombres herrando a un caballo blanco».

¹⁶ KURT GERSTEMBERG. *Die ideale landschaftsmalerei*. Halle, 1923. Reproduce el

de recoger esta atribución obteniéndola de los catálogos de Madrazo, puesto que publicó una de estas pinturas a nombre de Glauber. Sin embargo Stechow¹⁷ considera que estas pinturas habrían de ser obras muy tempranas de Glauber en el caso de que la atribución recogida por Gerstemberg fuera cierta.

Efectivamente las dudas manifestadas por Stechow sobre la paternidad de Glauber de estas pinturas, se comprueba al realizar un estudio comparativo detenido con las obras firmadas de este artista, advirtiéndose una notoria disparidad estilística. Asimismo se advierte que estas pinturas no tienen cabida dentro de la estética del paisaje holandés, siendo más apropiada su clasificación como de obras de escuela flamenca. Al intentar definir la originalidad de estas pinturas hemos podido hallarlas clasificadas como obras probables de Adriaen Frans Boudewijns (Bruselas 1664-id. 1720) en el paisaje y de Pieter Bout (Bruselas 1658-id. 1719) en las figuras¹⁸. La atribución es sin embargo difícil de asegurar de forma categórica, ya que de Adriaen Frans Boudewijns se conocen escasas obras firmadas¹⁹, en torno a las cuales se han agrupado numerosas composiciones de idéntico estilo localizadas en Museos y colecciones particulares²⁰. Normalmente suele señalarse que las figuras de los cuadros de Boudewijns están realizadas por Pieter Bout, lo cual resulta difícil de comprobar, dado que también intervienen otros artistas, como hemos visto anteriormente, siendo el estilo de todos ellos muy similar. Los paisajes de Boudewijns poseen toda una estética constante, siendo habituales en sus composiciones la captación de caminos respaldados por arbolado de nervioso ramaje y poblados de caminantes, pastores con sus ganados, aldeanos con sus carretas y soldados a caballo. Detalles arquitectónicos animan los paisajes, sintiendo preferencia el pintor por captar conjuntos de ruinas de evocación italianizante. Igualmente es de concepción italiana el fondo de lejanía de los paisajes, que aparece minuciosamente captado en su relieve, animado por fuentes, ríos, bosques y caseríos. Invariablemente el fondo de las pinturas está presidido por el perfil de altas montuosidades y cerrado por un conjunto de algodonosas nubes fuertemente iluminadas.

Otro *Paisaje* más recogen los catálogos de Madrazo (n.º 2.086), relacionándolo con el estilo del holandés Glauber, obra que ningún parentesco guarda

paisaje con pastores y ganados (Prado 2.825 en la lámina XXXVII (2). Sin embargo no cita el cuadro en el texto cuando habla de los paisajes de Glauber en la p. 137.

¹⁷ WOLFRANG STECHOW, *Dutch landscape*. London, 1966, p. 165.

¹⁸ Esta atribución figura en los archivos fotográficos del R. K. D. de La Haya.

¹⁹ YVONNE THIERRY, *Le paysage flamande au XVII siècle*. París-Bruselas, 1953, p. 149.

²⁰ En el Museo del Prado figuran también catalogadas como obras de Boudewijns un grupo heterogéneo de pinturas las cuales pertenecen algunas de ellas al propio Boudewijns, siendo obras de diferentes artistas. Sobre estas pinturas sería necesario realizar un detenido estudio.

con este maestro y que puede clasificarse como anónimo flamenco de finales del siglo XVII.

Ausente en los catálogos de Sánchez Cantón, pero citado como obra del holandés Philips Wouwerman en los catálogos de Madrazo, figura una pintura denominada *Descanso de pasajeros* (n.º 2.155). Esta pintura representa un conjunto de personas acampadas en el claro de un bosque, al pie de unas ruinas; un carromato y varios caballos completan la figuración. La atribución al estilo de Wouwerman puede haber sido sugerida por la presencia de un caballo blanco de bella estampa, detalle que por haber sido utilizado insistentemente por Wouwerman hace que se relacionen con su estilo obras pertenecientes a diferentes pintores.

En este caso se trata de una composición que presenta claras características de pertenecer a la escuela flamenca, siendo por la peculiar fisonomía de los personajes y especialmente por el dibujo de los caballos obra atribuible al pintor flamenco Pieter van Bloemen. Revisadas las obras firmadas por este artista se observa cómo repite en ellas de idéntica manera el dibujo de los caballos. Así el caballo que aparece tumbado en el suelo en primer plano a la derecha, puede advertirse exactamente repetido en numerosas obras de este artista; los dos caballos que figuran juntos en el centro de la composición aparecen igualmente repetidos varias veces en obras de Pieter van Bloemen²¹; el fondo de paisaje y la descripción del arbolado de formas desdibujadas e imprecisas son igualmente habituales en la obra de este artista²². Otra pintura de características típicas de Pieter van Bloemen se conserva en el Museo del Prado, ausente en los catálogos de Sánchez Cantón, pero citada en los de Madrazo (n.º 2.030), con la atribución de anónimo flamenco del siglo XVII. Al salirse esta pintura del enunciado con que hemos titulado este trabajo, rehusamos efectuar su comentario²³.

Pieter van Bloemen nació en Amberes en 1657 y murió allí en 1720. Su actividad pictórica fue varia, aunque preferentemente se dedicó a la pintura de paisajes con figuras y escenas de batalla. Fue hermano del pintor Jan Frans van Bloemen conocido por sus famosos paisajes con figuras, de tendencia italianizante. Pieter fue alumno de Simon Dow, pintor flamenco especialista en

21 La concordancia más precisa de este detalle se observa en una pintura de similar temática y firmada por este artista que se conserva en la Historical Society de New York. Catálogo de 1915, n.º B-90.

22 Agradecemos de nuevo al Profesor Jan Nieuwstraten las indicaciones que nos ha proporcionado con respecto a esta pintura, confirmándonos por su parte la atribución a Pieter van Bloemen.

23 En los ficheros fotográficos del R. K. D. de La Haya esta pintura aparece clasificada como obra atribuible a este artista.

escenas de batalla; gran parte de su carrera se desarrolló en Italia, pintando paisajes con figuras que seguían el esquema trazado por Wouwerman en Holanda. Sobresalió especialmente en la realización de paisajes poblados por caminantes y ganados, destacando el buen dibujo con que ejecutaba los animales y especialmente los caballos, que aparecen captados en multitud de posturas en sus composiciones; un detalle muy característico que identifica las pinturas de este artista es la fuerte coloración que da a sus figuras, detalle que puede apreciarse especialmente en este *Descanso de pasajeros* que le atribuimos en el Museo del Prado.

También atribuido al estilo de Wouwerman en los catálogos de Madrazo figura una pintura denominada *Desembarco* (n.º 2.126), que figura actualmente depositada en el Museo de Pontevedra, donde aparece atribuida a Wouwerman²⁴. Esta pintura puede identificarse plenamente como flamenca y además atribuirse con probabilidad al pintor Jan Frans van Bredael por ser coincidentes con obras firmadas por este artista varias de las figuras que aparecen en esta composición. La parte izquierda de esta pintura aparece exactamente repetida en un cuadro firmado por van Bredael que se conserva en la Universidad de Wuzburgo²⁵. La parte derecha, en la que figuran unas lavanderas en la orilla de lo que parece un puerto fluvial, aparece repetida también en otro cuadro firmado por este artista, actualmente de paradero desconocido.

Jan Frans van Bredael nació en Amberes en 1686 y murió en esta misma ciudad en 1750. Fue hijo y discípulo del pintor Alexander van Bredael y su especialidad pictórica fueron los paisajes con figuras, en los que siguió de cerca la técnica del holandés Wouwerman y asimismo al discípulo de este pintor, Lingelbach. Estuvo en Inglaterra y allí contrajo matrimonio en 1723. En 1725 estaba de regreso en Amberes, donde tuvo una gran clientela. Sin embargo son pocas las obras firmadas que se conocen de este artista.

Atribuido al pintor holandés Benjamín Gerritz Cuip figura atribuido en los catálogos del Museo del Prado de Madrazo y de Sánchez Cantón (n.º 2.077) un cuadro denominado *Un muelle*. En esta pintura se reconoce de forma evidente el estilo personalísimo del pintor flamenco Jan de Momper, activo en Roma a mediados del siglo XVII. Este pintor identificado por Longhi es una de las figuras más interesantes en el desarrollo del paisaje decorativo flamenco

²⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *El Museo de Pontevedra*. Madrid, 1950, p. 23. J. FIGUEIRA VALVERDE, *Guía del Museo de Pontevedra*. 1970, p. 18.

²⁵ Catálogo del Martín V. Wagner Museum de la Universität. Wuzburg, 1914, n.º 362. Agradecemos a la dirección del Museo el habernos permitido publicar la fotografía de dicha pintura, que nos ha sido facilitada a través del Profesor Volker Schierek, al cual damos también las gracias por su amabilidad.



2



4

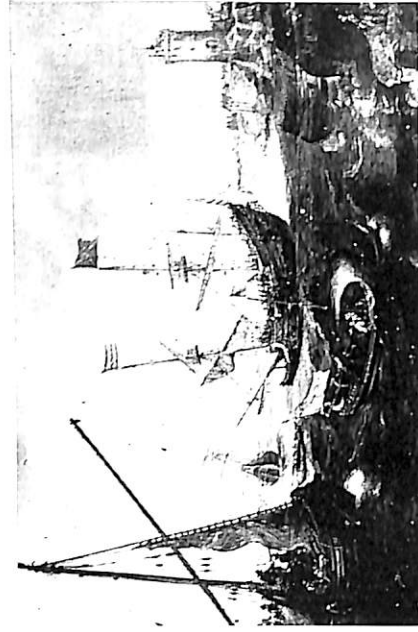
1. Cristhop van der Lamén. Conversación entre una dama y un soldado. Madrid. Museo del Prado —
 2. C. van Huynen. Festón de frutas con la Sagrada familia. Madrid. Museo del Prado — 3. Cornelis de Vos. Retrato de una dama desconocida. Madrid. Museo del Prado — 4. Anónimo. Guirnalda con Flores con el Valor y la Abundancia. Madrid. Museo del Prado



1



2



3

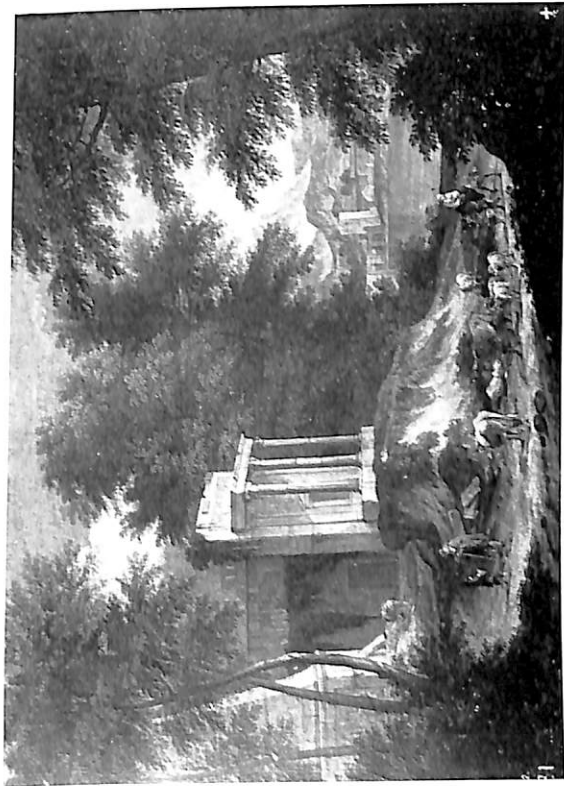
1. C. van Huysum. La Piedad rodeada de flores y frutos. Madrid. Museo del Prado.—2. Hendrick de Clerck. El Banquete de los Dioses. Sevilla. Museo de Bellas Artes.
3. Andries van Envelt. Marina. Madrid. Museo del Prado.



2



345. 1771.



3



333.

4

1. Adriaen Frans Boudewijns. Paisaje con pastores y ganados. Sevilla. Museo de Bellas Artes.—2. Adriaen Frans Boudewijns. Posada en un camino. Madrid. Museo del Prado.—3. Adriaen Frans Boudewijns. Paisaje con ruinas. Madrid. Museo del Prado.—4. Adriaen Frans Boudewijns. Descanso en el camino. Madrid. Museo del Prado.



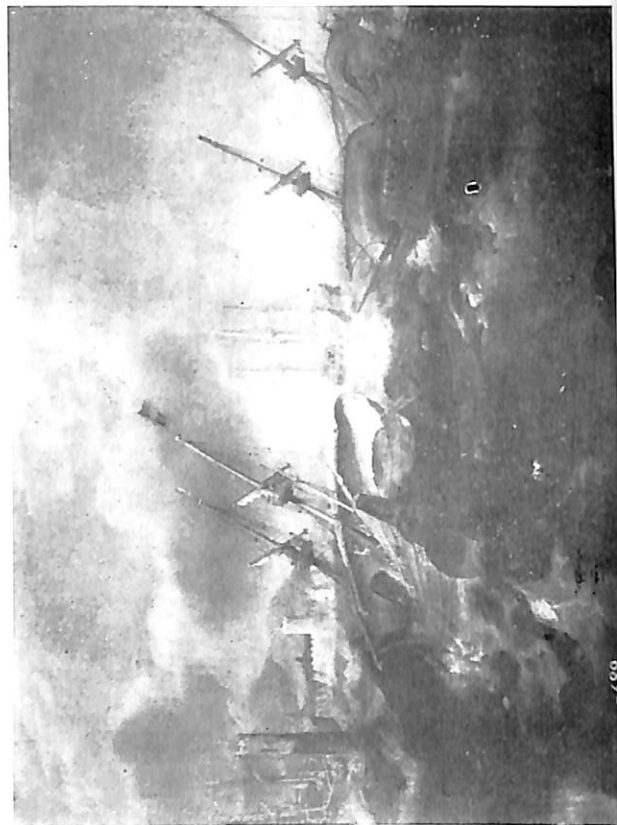
1



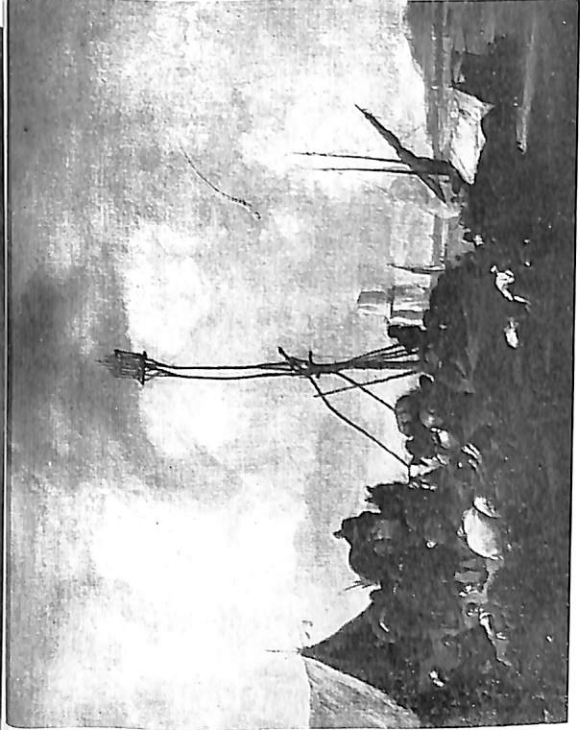
2



3



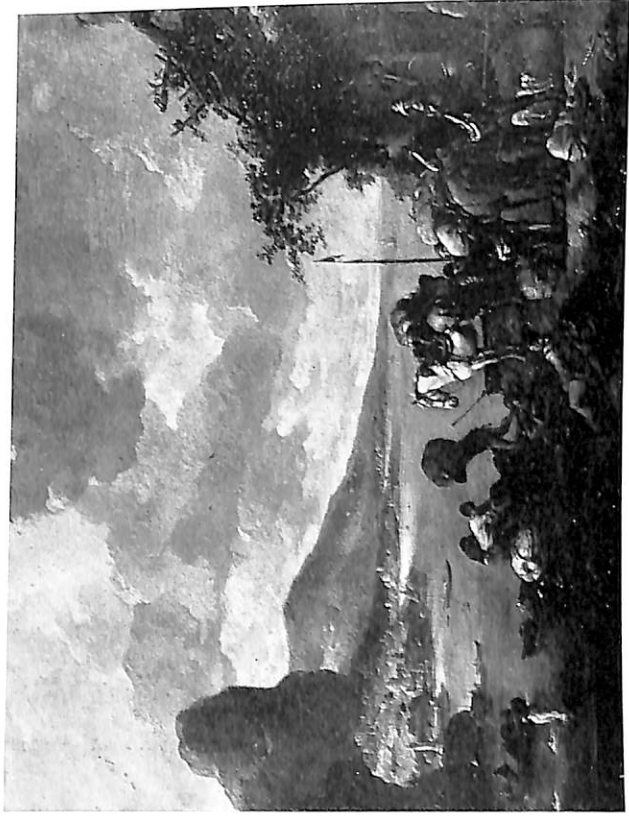
4



1



2



3



4

1 Jan Frans van Bredael. Desembarco. Pontevedra. Museo de Bellas Artes.—2. Pieter van Bloemen. Descanso de pasajeros. Madrid. Museo del Prado.—3. Jan Frans van Bredael. Paisaje. Wuzburgo. Museo de la Universidad.—4. Norbert Grund. Paisaje con pastores. Madrid. Museo del Prado.

en Italia. Como quiera que nos hemos ocupado ya de esta pintura renunciamos a efectuar aquí su comentario ²⁶.

Considerados como anónimos holandeses en los catálogos de Sánchez Cantón figuran un *Paisaje con pastores y ganados* (n.º 2.751) y un *Paisaje con pastores* (n.º 2.752). Estos paisajes son ajenos a la estética holandesa por su soltura y ejecución imprecisa, presentando claras características de estilo tanto en la descripción del paisaje como en los personajes que los animan, propias del pintor Norbert Grund, de ascendencia centroeuropea pero formado en la estética del paisaje flamenco del siglo xvii. Nació este artista en Praga en 1712, siendo hijo y discípulo de Christian Grund. Realizó su aprendizaje en Viena, ciudad donde desarrolló su carrera artística y donde murió en 1767. Al efectuar una comparación entre estas pinturas con obras firmadas de este artista se observa una común identidad estilística, por lo que puede aceptarse como probable la atribución de estas dos pinturas hasta ahora consideradas como anónimos holandeses.

Son varias las marinas que se conservan en el Museo del Prado y que han sido puestas en relación con pintores holandeses. En los catálogos del Museo aparece un *Puerto de mar* (n.º 2.128) atribuido al pintor holandés de marinas Jan Porcellis, al traducirse al nombre de este pintor las iniciales I. P. que aparecen en el ángulo inferior derecho de esta pintura. Sin embargo, resulta fácil observar que el estilo de Porcellis se absolutamente opuesto al de esta composición. Este artista holandés fue uno de los más típicos marinistas de su país y realizó bellas composiciones en tonos monócromos de tendencia grisácea en las que plasmaba un cielo enteramente nuboso y un mar ligeramente agitado en el que navegan diminutas embarcaciones ocupadas por pescadores. Su factura suelta y rápida que denota una gran facilidad de ejecución es evidentemente antagónica a la que ofrece esta pintura que se le atribuye. Existe sin embargo una atribución correcta para clasificar esta composición, que fue formulada oralmente por Bredius y recogida en los catálogos de Madrazo sin excesivo entusiasmo. Bredius reconoció que el estilo de esta composición pertenecía a Jan Peeters, artista flamenco con quien igualmente concuerdan las dos letras del monograma. Al igual que Madrazo Sánchez Cantón recogió también esta atribución, pero señalándola únicamente como opinión y catalogando el cuadro bajo el nombre de Jan Porcellis.

Un estudio de esta pintura en relación con Jan Peeters confirma satisfactoriamente la opinión de Bredius. Son numerosas las composiciones de este

²⁶ E. VALDIVIESO, *Tres pinturas de Jan de Momper en el Museo del Prado*. «Homenaje a D. Diego Angulo». En prensa. En este artículo se comentan también otras dos pinturas del mismo artista igualmente en el Museo del Prado (n.º 1.586 y n.º 1.587).

y sus características lejanías de ciudades defendidas por frentes amurallados.

Andries van Ertvelt nació en Amberes en 1590 y murió allí en 1652. En 1609 era ya maestro. Hacia 1628 estuvo en Génova, donde trabajó como pintor. Con respecto a España es interesante la noticia de que muchas de sus pinturas fueron exportadas por la empresa Forchoudt de Amberes a Sevilla ²⁹.

Ertvelt fue especialista en la realización de marinas, que siguieron en sus primeros momentos artísticos la tendencia arcaizante de Pieter Brueghel el Viejo, realizando principalmente escenas de naufragio en las que gigantescas y fantásticas olas hacen zozobrar a las embarcaciones. En su época de madurez la agitación de los primeros tiempos se trueca por una visión más sosegada de la naturaleza marina, sintiendo especial preferencia por describir puertos meridionales y panorámicas costeras vistas en lejanía ³⁰. Frecuentemente han sido confundidas las pinturas de Ertvelt con las de sus contemporáneos holandeses Hendrick van Anthonissen y Aert van Antum, con los cuales efectivamente aparecen coincidencias estilísticas que derivan de las similares tendencias que siguieron los pintores flamencos y holandeses en el primer tercio del siglo xvii. Ertvelt se distingue de los pintores holandeses mencionados por su tendencia a un cromatismo más vivo y por un notable gusto en introducir motivos anecdóticos y descriptivos en sus composiciones.

Considerada como obra del pintor holandés David Colyn figura en el Museo de Sevilla depositada por el Museo del Prado (n.º 2.071) una pintura que representa *El banquete de los dioses* (n.º 2.071) dicha pintura lleva el monograma D. C., que se ha traducido al nombre del pintor citado. Sánchez Cantón incluye en sus catálogos una comunicación del Profesor Maeyse, el cual señala a Hendrick de Clerck como autor de esta composición, ignorándose sin embargo la bibliografía de esta referencia. Por nuestra parte hemos podido comprobar que esta pintura fue adquirida en París en 1866 por el marqués de Salamanca como obra de Hendrick de Clerck ³¹. Asimismo hemos comprobado que un *Banquete de los dioses* de Hendrick de Clerck fue vendido en Amberes en 1690 por 200 florines ³².

Efectuando un estudio comparativo de esta pintura con el estilo de ambos artistas citados, puede comprobarse cómo no concuerda en absoluto con el de David Colyn y sin embargo coincide perfectamente con el de Hendrick, advirtiéndose al mismo tiempo que este pintor usó normalmente el monograma

²⁹ WILENSKY, R. H., *Flemish painters*. Londres, 1960, vol. I, p. 550.

³⁰ PRESTON, L., *Sea and rivers painters of the Netherland*. Londres, 1937, p. 14.

³¹ SIRET, A., *Dictionaire des peintres*. Berlín, 1924, voi. I, p. 210.

³² DENUCE, J., *Kunsttuitvoer in de 17 de eeuw te Antwerpen. De Firma Forchoudt*. Antwerpen, 1930, p. 227.

que lleva la pintura del Museo y que concuerda plenamente con las iniciales de su compuesto apellido.

Hendrick de Clerck nació en Bruselas hacia 1570 y murió allí en 1629. Fue discípulo de Martin de Vos y se especializó en la realización de pinturas de asuntos religiosos y mitológicos, sobresaliendo por la perfección y la belleza que otorgaba a sus figuras, por lo que fue numerosas veces solicitado por sus colegas para que realizase las figuras en sus composiciones. Estas figuras poseen actitudes marcadamente manieristas, advirtiéndose en ellas una gran propensión a la contorsión corporal y a la colocación oblicua, preocupándose también el artista en distribuirlas en grupos muy marcados. Sus composiciones obtuvieron un notable éxito en su época y por ellas se pagaron altos precios. En el trabajo más completo que se ha realizado sobre este pintor³³ se estudian las obras de Hendrick de Clerck en el Museo del Prado, las cuales aparecen en los catálogos en colaboración con Jan Brueghel de Velours. Se omite sin embargo el estudio de esta obra, por cuyo estilo y monograma ha de ser considerada evidentemente como creación suya.

Una última pintura flamenca con atribución holandesa en el Prado es el *Retrato de una dama desconocida* (n.º 1.623) que en los catálogos de Sánchez Cantón aparece como anónimo holandés, habiendo estado anteriormente atribuida a Frans Porbous el Joven. El estudio de esta pintura con relación a la escuela holandesa ofrece un resultado negativo, siendo por sus características plenamente identificable con la escuela flamenca. En nuestro estudio sobre esta pintura el profesor Horst Gerson tuvo la amabilidad de indicarnos oralmente que su estilo estaba muy vinculado al del pintor flamenco Cornelis de Vos. Efectivamente pudimos comprobar que esta pintura había sido clasificada como obra de este artista³⁴. Comparada esta obra con la producción de retratos de Cornelis de Vos, puede apreciarse ciertamente un tratamiento afin al de sus modelos, a los que otorga una expresión facial característica en la que sobresale la mirada del personaje que conecta intensamente con la del espectador. Existe una notable coincidencia que aparece repetida en numerosas obras de este artista: la colocación del brazo derecho que cae recto y paralelo al cuerpo y la idéntica disposición de mano, relajada, con los dedos suavemente encogidos. Sobresale en este retrato el sereno semblante del modelo que, vestida rigurosamente de negro, apenas destaca del fondo oscuro animado tan sólo por un detalle arquitectónico que aparece a la izquierda. Existe además en esta

³³ VICONTE TERLINDEN, *Hendrick de Clerck*. Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, XXI, 1952, pp. 81-112.

³⁴ En los ficheros fotográficos del R. K. D. de La Haya esta pintura aparece catalogada como obra atribuida a Cornelis de Vos.

pintura una característica técnica que ha sido señalada ³⁵ como común en este maestro: la ejecución del tránsito de la frente a la cabellera la realiza pintando los cabellos en un tono un poco más intenso que la carnación clara de la frente, creando una pequeña banda de transición entre el claro de la frente y el oscuro del cabello. Esta factura especial ha sido señalada casi como la firma del maestro. Conviene recordar aquí que este detalle aparece claramente perceptible en el cuadro del cual nos ocupamos. Esta obra sin embargo ha permanecido inédita hasta ahora en los estudios que se han realizado sobre este artista ³⁶.

Cornelis de Vos nació en Hulst en 1584. Efectuó su aprendizaje en Amberes, donda ya era maestro en 1608. Allí murió en 1651. Fue especialmente retratista, aunque en ocasiones se dedicó a la pintura de asuntos religiosos y mitológicos. Sus retratos manifiestan siempre una serenidad en la composición e intensa dulzura en la expresión facial, evitando siempre introducir detalles artificiosos que distrajesen al espectador de la perfecta captación del espíritu de sus modelos, que pertenecen siempre a la refinada burguesía flamenca. Cornelis de Vos trabajó en numerosas ocasiones para la corona española, interviniendo especialmente en la decoración de la Torre de la Parada. Asimismo se sabe que en 1627 envió a España seis retratos realizados por él y por sus ayudantes ³⁷. El que ahora nos ocupa pudiera haber sido uno de los retratos de este lote, ya que se registra en los inventarios del Alcázar desde 1686, pudiendo haber pertenecido a la colección Real desde fechas anteriores.

³⁵ PUYVELDE, L. van, *La peinture flamande au siecle de Rubens*. Bruselas, 1970, p. 210.

³⁶ MULS, J., *Cornelis de Vos*. Amberes, 1933. E. GREINDL, *Cornelis de Vos*. Bruselas, 1944.

³⁷ WILENSKY, R. H., ob. cit., vol. I, p. 681.