

## A PROPÓSITO DE UNA NUEVA OBRA DE ANTONIO VAN DE PERE \*

Desde que el profesor Pérez Sánchez abordara en el año 1966 el primer estudio de conjunto sobre el pintor Antonio van de Pere (h. 1618-1688-h)<sup>1</sup>, el interés por este artista de ascendencia flamenca, se ha visto sensiblemente incrementado no sólo en el mundo de la investigación, que ha contribuido con aportaciones decisivas al esclarecimiento de su vida y obra<sup>2</sup>, sino también en algunas Exposiciones celebradas estos últimos años<sup>3</sup>, en las que su nombre se ha incluido igualmente junto a otros pintores barrocos de su generación.

Todo ello viene a subsanar en parte la fatal y tal vez intencionada omisión biográfica que hizo su contemporáneo Palomino en las *Vidas* de su Parnaso español<sup>4</sup>, pues se conocen hoy algunas declaraciones del pintor biógrafo que reflejan su poca o ninguna estima hacia la personalidad de nuestro artista<sup>5</sup>.

El lienzo que damos a conocer, una interesante *Anunciación a María*, se suma pues a este intento de conocer mejor la obra de Van de Pere, cuya producción, de desigual calidad, es relativamente abundante.

La pintura (Fig. 14) se halla firmada con letras capitales (Fig. 17), y se encuentra en la Congregación de Hermanas de la Caridad de Nuestra Señora del Rosario de Madrid, actual Sanatorio del Rosario<sup>6</sup>. Su estado de conservación es bueno, aunque bastante sucio, por lo que una res-

\* A Miguel Piedra Quijano.

<sup>1</sup> Pérez Sánchez, A. E., «Antonio van de Pere», *Archivo Español de Arte* (A.E.A.), 1966, págs. 305-321, VIII láms., 21 figs. Este mismo autor ha hecho posteriormente varias recensiones sobre el pintor siendo la más significativa: *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid, 1992, págs. 333-334, 1 fig.

<sup>2</sup> Para la vida: Agulló y Cobo, M., *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, págs. 169-171, 188-189, 226; *Ibidem*, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, págs. 104, 196. Agulló y Cobo, M. y Baratech Zalama, M. T., *Documentos para la Historia de la Pintura Española, II*, Madrid, 1996, págs. 123-124. Para la obra: Urrea Fernández, J., «Obras de pintores menores madrileños: B. Castrejón, A. van de Pere y P. Ruiz González», *Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología* (B.S.E.A.A.), 1975, págs. 707-712, 1 fig.; Momplet Míguez, A. E., «Una obra inédita de Van de Pere», *B.S.E.A.A.*, 1976, págs. 501-503, 1 fig.; Urrea Fernández, J., «Una pintura de Carreño y otra de Van de Pere en Valladolid», *B.S.E.A.A.*, 1977, págs. 488-490, 1 fig.

<sup>3</sup> EXPO, *Exposición diocesana de Arte Antiguo* (Catálogo por José Gómez-Menor Fuentes), Toledo, 1968, pág. 41, núm. cat. 40; EXPO, *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo* (Catálogo por Alfonso E. Pérez Sánchez), Madrid, 1978-1979, núms. cat. 62 y 63, 2 figs.; EXPO, *Exposición conmemorativa del III Centenario de la muerte del pintor Antonio de Pereda (1611-1678)*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 1979. Sin edición de catálogo. No obstante, se hizo un breve comentario por Jesús Urrea, *Notas a la exposición vallisoletana «Antonio de Pereda»*, Universidad de Valladolid, 1979, pág. 3; EXPO, *El arte en la época de Calderón* (La sección de la Pintura en la época de Calderón y el Catálogo de Pintura por Matías Díaz Padrón), Madrid, 1981-1982, págs. 75-76, núm. cat. 45, 1 fig. (pág. 165).

<sup>4</sup> Palomino y Velasco, A. A., *Museo Pictórico y Escala Óptica con El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, 1715-1724 (reimpreso por Edit. Aguilar en 1947 y 1988).

<sup>5</sup> Según recoge M. Agulló y Cobo en «Noticias de arte en una información inédita de Palomino y Ruiz de la Iglesia», *A.E.A.*, 1959, págs. 229-246, Palomino hizo en 1694 unas calificaciones sobre unas pinturas de Van de Pere, en las que dice conocer «muy bien al Artífice executor» (pág. 240) y ser de «aquel tpo. en que el Autor mejoró algo, de manera...» (pág. 245), despreciando de esta forma su calidad artística. Añade una antigüedad a las pinturas de treinta años, es decir la fecha hacia 1664, por lo que Palomino llegado a la Corte en 1678, hubo de conocer muy bien la producción de Pere para poder afirmar tales declaraciones. Se conocen otros casos en los que Palomino mostró animadversión hacia pintores; el más evidente fue el de José García Hidalgo, al que tampoco biografio y que curiosamente fue en 1680 colaborador de Pere en las decoraciones de los festejos que se realizaron en Madrid a la entrada de María Luisa de Orleans. (Sobre la colaboración entre ambos pintores véase la Tesis Doctoral de M. t. Zapata Fernández de la Hoz, *Arquitecturas efímeras festivas en la Corte de Carlos II: Las entradas reales*, 1993, inédita pero microfilmada por el Instituto «Diego Velázquez»).

<sup>6</sup> La firma se encuentra en parte semioculta por un nuevo marco, pero, gracias a la amabilidad de algunas Hermanas de la Orden, se pudo quitar y leer con toda claridad: Antonio van de Pere Ft. También se comprobó que la tela se había ajustado a un nuevo bastidor, y que la firma tal vez hubiera perdido la fecha. Mide 1,63 x 1,17 mts. aprox.

tauración y correcta limpieza devolvería al lienzo sus auténticos colores, por desgracia un tanto apagados.

Ajustándonos a la catalogación de 1966, el cuadro se situaría dentro del apartado *Obras conservadas*<sup>7</sup>, en el que también figura otra *Anunciación*, mucho más barroca y escenográfica, conservada actualmente en el Museo Cerralbo de Madrid<sup>8</sup>.

Asimismo, en dicho catálogo de 1966, en el apartado de *Obras mencionadas de antiguo y no identificadas*<sup>9</sup> se reseñó como obra de Pere otro cuadro con el tema de la Anunciación, visto antaño por Ponz y Ceán<sup>10</sup>, en la sacristía de la iglesia de San Jerónimo de Madrid, y que el profesor Pérez Sánchez relacionó dubitativamente con el ejemplar del Museo Cerralbo, por ser hasta ese momento el único cuadro que se conocía conservado de este mismo tema. En la actualidad, la localización del cuadro del Rosario se hace sumamente difícil precisar a cuál de las dos conocidas se refirieron los antiguos tratadistas, pues al ser tema tan frecuente, es posible que se refirieran a otra hoy desconocida.

Nada por tanto se sabe sobre la procedencia de nuestro cuadro, así como tampoco de su trayectoria hasta llegar al actual emplazamiento, salvo que ya estaba en posesión de la Congregación antes de la guerra civil de 1936<sup>11</sup>. No obstante, un análisis de su composición evidencia que hubo de ser pensado para lo alto de algún retablo u oratorio, pues la escena se levanta sobre un pequeño escalón, en el estilo más habitual de nuestro pintor, proporcionando una ligera anamorfosis que obligaría al lienzo a ser contemplado desde una posición baja.

La composición del tema —San Lucas, vers. 1, párrfs. 26-38—, tan familiar al pincel de Pere como al de otros tantos pintores de su tiempo, se plantea aquí de una forma especialmente reposada, cercana en su concepción volumétrica a las monumentales Anunciaciões de Antonio de Pereda, especialmente a la conservada en el Museo del Prado (firmada en 1637), cuya forma de tratar los ropajes, de subrayar los pliegues y aún mismo de concebir los tipos humanos, guarda cierta relación con el estilo de nuestro pintor. A este respecto, es significativo señalar como el modelo del arcángel San Gabriel, tal vez una de las figuras más hermosas de toda su producción pictórica (Fig. 15), se asemeja también al modelo de la heroína del famoso cuadro de Pereda *Judith y Holofernes* (conservado en propiedad particular madrileña), si bien, el dramatismo de la expresión del rostro de aquel personaje se ha adaptado sensiblemente a la afectividad de la nueva figura y a la intención de su pensamiento. Por otra parte, el lienzo del Rosario, refleja también las influencias de Francisco Rizi, sobre todo en la ejecución técnica de las telas, y en la forma de concebir la escena, muy próxima a su Anunciación de 1671 (col. madrileña Gil Varela), especialmente la figura del arcángel S. Gabriel, cuyo tratamiento y composición sobre densos cúmulos algodonosos, presenta evidentes analogías formales.

<sup>7</sup> Pérez Sánchez, A. E., Art. cit., 1966, págs. 313-320.

<sup>8</sup> Firmado y fechado en 1667. Mide: 0,96 × 1,58 mts. Posteriormente se ha dado a conocer una curiosa tabla de Pereda depositada por el Museo del Prado en el Museo Arqueológico de Cuenca (Núm. cat. 3861, "El Prado Disperso", *Boletín del Museo del Prado*, 1986, t. 7, núm. 21, pág. 194), procedente de los fondos del Museo de la Trinidad, y cuyo asunto incluye a modo de friso una Anunciación a María —cercana iconográficamente a los prototipos rubennianos de Carreño—, junto a una Sta. Teresa de Jesús Doctora y una apoteosis de S. Agustín. A juzgar por sus medidas (0,34 × 1,17), la tabla podría haber pertenecido al banco de algún pequeño retablo, dedicado quizá a la Concepción de María, o a alguna sobrepuerta de dependencia eclesiástica.

<sup>9</sup> Pérez Sánchez, A. E., Art. cit., págs. 320-321.

<sup>10</sup> Ponz, A., *Viaje de España*, Madrid, 1772-1794 (reimpreso por la Edit. Aguilar en 1947 y 1988). Por Aguilar, 1988, t. 2, pág. 33; Ceán Bermúdez, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800 (reimpreso en 1965), t. 5, pág. 124.

<sup>11</sup> Según refieren las Hermanas de la Congregación el cuadro fue de los pocos objetos artísticos que se salvaron tras la guerra. No obstante, conservan otro lienzo de un «Cristo atado a la columna», anónimo madrileño, probablemente de finales del siglo XVII, que refleja una buena técnica y cuyo interés estriba en ser copia de una escultura de Gregorio Fernández, muy próxima a la conservada en la Iglesia de la Vera Cruz de Valladolid.



14



15



16



17

FIGS. 14-17. Antonio van de Perre. *Anunciación*, conjunto y detalles. Madrid. Sanatorio del Rosario.

Pero si la relación estilística con Rizi y Pereda<sup>12</sup> es evidente en los tipos y modelos, no es menos cierto también que el tono de la composición misma, está plenamente incorporada en la vanguardia estética de su generación, próxima sin duda al quehacer de un Camilo, Solís o un Alonso del Arco, con quienes su pintura guarda estrechas semejanzas técnicas.

En este sentido el tratamiento mórbido de la luz, la esponjosidad de los ropajes, la sensualidad de las carnes —mucho más visibles en el arcángel—, y el suntuoso color rico en matizaciones pasteles, rosas agrisados, azules prusias claros y gama de rojos, reflejan plenamente la incorporación a la corriente estilística flamenco-veneciana, tan en boga por aquel entonces en la escuela madrileña, y cuyos ejemplos más significativos pudo probablemente estudiar ya en las colecciones de Palacio por su vinculación directa como Arquero de la Guardia de Corps<sup>13</sup>.

Desde un punto de vista formal, la ejecución del tema se halla bien ceñida al formato vertical de la tela, con una clara distribución de las masas en zig-zag y una discreta estructura en varios espacios, en los que el pintor ha situado muy en primer plano a los personajes dentro de su estilo más personal<sup>14</sup>.

Es interesante advertir cómo las características estilísticas más típicas del pintor, perfectamente definidas por Pérez Sánchez<sup>15</sup> en cuanto a tipos humanos y forma de tratar los ropajes en pliegues menudos, se hallan presentes por completo en este lienzo, especialmente la figura del arcángel San Gabriel, con una bella resolución de dibujo, o María (Fig. 16), muy próxima al cánón más habitual de sus vírgenes.

Otros elementos de su composición, como sus típicas cabecitas de ángeles con los cabellos rizados por la fuerza del viento celestial, o la figura del Dios Padre con la bola del mundo, donde la factura es más ligera que en otras zonas del lienzo, son también fórmulas de lo más habitual dentro de la producción de nuestro pintor, delatando en parte, como ya se ha dicho en otras ocasiones, su falta de inventiva y su sumisión —como tantos otros pintores— a modelos o clichés predeterminados<sup>16</sup>.

Motivo de considerable interés es el pequeño bodegón situado junto al atril (Fig. 17), del que se desliza un interesante tapiz color verde negro, y cuyo exponente refleja las dotes de nuestro pintor en el campo de la «naturaleza muerta», especialmente en la calidad del vidrio del florero con lirios blancos y en la cesta rebosante de telas sobre las que descansan unas tijeritas y una bobina de hilo suelto que cae por entre el mimbre. Esta habilidad fue apreciada inicialmente por Jesús Urrea en las hermosas flores y calaveras del cuadro de la *Visión de María Magdalena de Pazis*<sup>17</sup>.

Respecto a la posible cronología del lienzo, la forma de concebir a los personajes en primer plano, tal como lo hizo en la *Visión mística de la Magdalena de Pazis* (1670) y en la *Transverberación de Santa Teresa* (1676), o la ejecución técnica de las manos de la Virgen o el cesto de

<sup>12</sup> Esta relación estilística de Pere con Pereda ha sido objeto de estudio por parte de Diego Angulo y Alfonso Pérez Sánchez en *Pintura Madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, capítulo «Antonio de Pereda», págs. 166, 175, 182, 203-205, 207 y 213. Respecto a la influencia de Rizi, ésta se puede constatar también en otras composiciones de Pere, especialmente en su «Anunciación» del Museo Cerralbo (1667), muy similar iconográficamente a la de aquel pintor conservada en la Universidad de Barcelona (1663), o en su «Santiago Matamoros» (1680), de la iglesia abulense de San Juan, que resulta ser copia del cuadro del mismo asunto que pintó Rizi hacia 1659 para la Iglesia madrileña de Santiago.

<sup>13</sup> Agulló y Cobo, M., ob. cit. 1996, p. 123. En 1661 se declara ya «archero de Su Majestad».

<sup>14</sup> Recuérdese por ejemplo su *Visión mística de Santa María Magdalena de Pazis* (Medina del Campo) o la *Transverberación de Santa Teresa* (col. part. madrileña).

<sup>15</sup> Pérez Sánchez, A. E., Art. cit., págs. 310-311.

<sup>16</sup> Es frecuente reconocer en los cuadros de Pere, tal como se ha indicado (Pérez Sánchez, 1966, págs. 308, 309-310 y Urrea, 1977, pág. 490), la utilización de estampas o grabados para sus composiciones. Esta misma «Anunciación» recuerda en sus esquemas estructurales a las fórmulas más tradicionales de la escuela madrileña, basadas probablemente en las composiciones de Tiziano a través del grabado (véase para este apartado el estudio de A. E. Pérez Sánchez, «Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro», *Rev. Goya*, 1976, núm. 135, págs. 140-159).

<sup>17</sup> Art. cit., 1977, pág. 490.

mimbre del bodegón, muy próximos a la *Adoración de los Pastores* (1675), del Museo de Zamora, hacen pensar que esta *Anunciación* se pintase en la década de los años setenta. Aún se puede reafirmar esta hipótesis, si se aprecia que el ángel de la *Imposición de la Casulla a San Ildefonso* (1679) guarda ciertas similitudes con el de este lienzo y que la disposición radial del halo divino de la Virgen o el tono «moderado» de la composición son las propias de estos años. Recuérdese por ejemplo que en la década anterior, mucho más «dinámica», pintó la *Aparición de la Virgen a San Félix de Cantalicio* (1665) o su vaporosa *Anunciación* de 1667 a lo Francisco Rizi, con unos conceptos barrocos diferentes de tratamiento, escenografía y movimiento.

El lienzo por tanto ha de ser de la época y manera que parecía a Palomino<sup>18</sup> «mejorada».

En cualquier caso, esta obra viene a ser un exponente más de su producción pictórica, imprescindible para conocer «la personalidad de este modesto artista, que sirvió los gustos devotos de su tiempo con cierta dignidad, y cuyo nivel de calidad no es inferior al de otros<sup>19</sup>».

Álvaro PIEDRA ADARVES

#### NUEVAS OBRAS DE MANUEL PEREIRA LOCALIZADAS EN TOLEDO (?)

Los últimos estudios de Jesús Urrea y Mercedes Agulló<sup>1</sup> sobre el imaginero luso-madrileño Manuel Pereira han supuesto un decisivo paso para el conocimiento de su vida y su personalidad, pero ante este artista nos seguimos encontrando con el problema de su escasa obra conservada o localizada debido a las grandes pérdidas sufridas por nuestra escultura religiosa y a la falta de interés de investigadores por su estudio. De siempre, quienes se han adentrado por su labor, comentan la posibilidad de que su catálogo pueda ser aumentado estudiando las obras anónimas dispersas por las provincias limítrofes a la capital del Reino<sup>2</sup>. Ello nos ha llevado a tener los ojos atentos ante obras de calidad del siglo XVII que pudieran hallarse en la ciudad de Toledo o en lugares de su entorno. La bibliografía tradicional toledana de siempre dio como obras de Pereira las esculturas de la fachada de la antigua iglesia de la Trinidad, hoy desaparecidas y sólo conocidas por malas fotografías<sup>3</sup> y la Inmaculada y los escudos del Cardenal Aragón que presiden la fachada del Monasterio de Madres Capuchinas, obra muy hermosa pero de no fácil adjudicación a Pereira como ya venimos apuntando en varias ocasiones y sobre las que en breve volveremos a insistir detenidamente<sup>4</sup>.

Aunque conocidas desde hace tiempo, y una de ellas con antigua atribución a Alonso Cano, ha sido últimamente cuando hemos reparado en dos esculturas parejas que representan al

<sup>18</sup> Haciendo uso de las declaraciones que realizó el biógrafo en 1694 (véase nota núm. 5), el estilo de nuestro pintor hubo de mejorar sensiblemente hacia los primeros años de los sesenta, lo que coincide en parte con el inicio de su plena madurez profesional.

<sup>19</sup> Pérez Sánchez, A. E., Art. cit., 1966, pág. 313.

<sup>1</sup> Urrea, Jesús, «Introducción a la escultura barroca madrileña. Manuel Pereira», *BSAA*, t. XLIII, 1977, págs. 253-268. Agulló y Cobo, Mercedes, «Manuel Pereira, Aportación documental», *BSAA*, t. XLIV, págs. 257-278.

<sup>2</sup> Gómez-Moreno, M.<sup>a</sup> Elena, *Escultura del siglo XVII*, t. XVI de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1963, págs. 109-118. Urrea, Jesús, *o.c.*

<sup>3</sup> Una fotografía de esta fachada con las antiguas esculturas aparece en la obra de Julio Porres, *Historia de las calles de Toledo*, Ed. Zocodover, Toledo, 1982, t. III, pág. 1473.

<sup>4</sup> Nicolau Castro, Juan, «La Inmaculada en el arte español y toledano», *Toletum*, t. 31, 1984, págs. 85-118. Idem, «Las esculturas italianas del Transparente de la Catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte*, n.º 273, 1996, págs. 97-106.