

Un autorretrato de Peter van Lint y otras aportaciones a su catálogo

A self-portrait by Peter van Lint and other contributions to his catalogue

ANTONIO ROMERO DORADO*

Resumen

En este estudio se dan a conocer cinco pinturas que aquí se atribuyen al pintor antwerpiense Peter van Lint (1606-1690). Dos de ellas pueden identificarse con las entradas 253 y 300 del inventario de su casa realizado en 1680. Se trata de Moisés y la recogida del maná y La Lapidación de San Esteban, dos iconografías que hasta ahora no figuraban en el catálogo razonado del autor. La segunda de ellas tiene el especial interés de contener el autorretrato del pintor, por lo que es un nuevo ejemplo de portrait historié dentro de su producción. Asimismo, se aporta una nueva copia anónima de La piscina probática de Betesda de Artus Wolffort.

Palabras clave

Peter van Lint, Pintura flamenca en España, Pintores flamencos en Roma, Amberes, Pintura flamenca barroca.

Abstract

Five paintings are attributed here to the Antwerpian painter Peter van Lint (1606-1690). Two of them can be identified with entries number 253 and number 300 in his inventory done in 1680. These are Moses and the Gathering of Manna and The Stoning of Saint Stephen, hitherto two unknown themes in his catalog raisonné. The second of them is of great interest because it contains the painter's self-portrait, which is a new example of portrait historié within his production. Likewise, a new anonymous copy of The Pool of Bethesda by Artus Wolffort is provided.

Keywords

Peter van Lint, Netherlandish painting in Spain, Netherlandish painters in Rome, Atwerp, Flemish Bbaroque painting.

* * * * *

* Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla y miembro de su Grupo de Investigación HUM-171 (CIHAPA). Correo electrónico: antonio.romero.dorado@gmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4979-0491>.



Hoy en día, la tesis doctoral de Sirga de la Pisa sobre Peter van Lint (1606-1690)¹ es la obra de referencia para acercarnos a este pintor flamenco. En ella, no solo se establece el catálogo razonado del artista, sino que también se traza su biografía y se analizan las fuentes de información sobre el amberino. Gracias a este estudio tenemos una visión panorámica de la vida y obra del artista. Así, sabemos que Van Lint nació en 1609 en Amberes, hijo de Peter van Lint y de Joanna Mast, y fue bautizado el 28 de junio en la iglesia de San Jorge. En 1619, comenzó su aprendizaje con el pintor Roelant Jacops. En 1624 ingresó en el taller de Artus Wolffort, aprendiendo hasta 1629 y colaborando con él hasta 1631, obteniendo del gremio de San Lucas la maestría en 1632. Allí fue condiscípulo de Peter van Mol. De estos primeros años hay testimonios en el cuaderno-diario, que se conserva en la Fondation Custodia, de París, fechado entre 1624 y hacia 1660.

En 1633 inició una larga estancia en Italia, donde permaneció hasta 1641, instalado en Roma, por lo que su permanencia en la ciudad superó la idea de *wanderjahre*. Allí, no parece que se integrara en la *Nederlandsche Schilderbent* (también llamados *Bentvueghels*), ni en la corriente de los *bambocianti*, sino que estuvo alojado en casa de la familia Drei,² dedicada a labores arquitectónicas y vinculada a *La Fabbrica di San Pietro*. Trabajó para el cardenal Domenico Ginnasio, obispo de Ostia, para el que realizó cuadros de altar y al que retrató en 1639. Asimismo, la familia Cybo le encargó la decoración al fresco de la capilla del Crucifijo de la basílica de Santa María del Pópulo, cuyos elementos arquitectónicos pintados diseñó Pietro Paolo Drei. Pintó *El Martirio de Santa Dorotea* y dibujó tres escenas ante *La Confessio de San Pedro*, grabadas por el antuerpiense Peter de Bailliu. De ese periodo romano son doce dibujos que copian frescos de Rafael de la Villa Farnesina y de las Estancias vaticanas. Otros dibujos realizados en la ciudad se insertan en un álbum del Museo de la Universidad de Würzburg, entre los que se incluyen retratos, como los de Giuseppe Drei y del cardenal Francesco Barberini, así como estudios de animales. Parece que en 1634 escribió en italiano un *Ristretto di Geometria pratica per il misurare et'altro*. Asimismo, en Roma realizó dibujos de esculturas antiguas y en 1640 dibujó el *San Andrés* de François Duquesnoy, que luego grabaría el amberino Petrus Clouwet.

Se cree que entre 1641 y 1642 pudo pasar unos meses en París, a tenor de una carta de Nicolas Poussin en la que menciona a un pintor

¹ DE LA PISA CARRIÓN, S., *Peter van Lint, un caso problemático en la pintura flamenca del siglo XVII* (tesis doctoral), Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, 2018.

² Benedetto Drei y sus hijos Pietro Paolo y Giuseppe.

flamenco recién llegado a la ciudad y que había pintado al fresco unas decoraciones en grisalla en una capilla en la citada iglesia romana. Lo cierto es que en 1642 Van Lint ya había regresado a Amberes, donde se estableció de forma definitiva, viviendo en el n.º 23 de la calle Meir ya en 1650. En su catedral se casó en 1643 con Isabella Willemijns Garibaldo. De familia bien situada y antepasados italianos, Isabella firmaba y cobraba facturas del taller de su marido. Con él tuvo siete hijos: Balthazar (1644), Peter (1646),³ Madeleine (1647), Laurent (1648), Elisabeth (1649), Jean-Baptiste (1651) e Ignace (1653), aunque parece que solo Balthazar (1644-1681) llegó a edad adulta, formándose primero como pintor (1663-1664) y luego como encuadernador (1668-1669).

En 1661, el matrimonio compró otra casa en el n.º 1 de la calle Orgelstraat. A lo largo de su convivencia marital, se conocen hasta doce testamentos del artista, que traslucen una situación económica holgada. En 1679 murió Isabella Willemijns y, al año siguiente, contrajo segundas nupcias con Anna Morren, una campesina de Neerlinter, que vivía en su casa trabajando para el matrimonio. Con ella tendría tres hijos, el menor de los cuales sería el pintor llamado Hendrick Frans van Lint (Amberes, 1684-Roma, 1763). Discípulo en Amberes de Pieter van Bredael (1629-1719), se estableció en Italia hacia 1700, donde recibió el apodo de *Monsù Studio* y se especializó en *vedute*. De él descende la familia Van Lint radicada en Pisa.

Su taller, como el de su maestro Wolffort, no se limitaba a realizar encargos, sino que estaba más orientado hacia el mercado, produciendo réplicas y versiones de una misma composición, como *La piscina probática de Betesda*.⁴ Precisamente de este mismo asunto, damos a conocer una copia anónima, basada en el modelo de Wolffort, conservada en la iglesia de la Victoria, en Alcalá de los Gazules (Cádiz) [fig. 1]. En el caso de Van Lint testimonian estas prácticas, no solo su obra conocida, sino también que en su inventario de 1680 algunas de sus pinturas se califican como *principael* o *copije*. De hecho, en la década de 1660 Van Lint se había convertido en uno de los pintores más exportados a España, gracias a la actividad de los marchantes Guiliam Forchondt y Mathys Musson.⁵ En los documentos de este último se recoge el nombre de algunos pintores que copiaban las obras de Van Lint y, entre los que aprendieron el oficio en

³ No parece que fuera el mismo Peter van Lint que aparece en los registros del gremio de Amberes en los años 1654-1655 como aprendiz y en 1688 como maestro.

⁴ DÍAZ PADRÓN, M., «Un lienzo de Artus Wolffort en la catedral de Sevilla: la piscina de Bethesda», *Laboratorio de Arte*, vol. 25, n.º 2, 2013, pp. 901-908; y DE LA PISA CARRIÓN, S., *Peter van Lint, un caso...*, vol. 1, pp. 114-115 y 487-490.

⁵ DENUCÉE, J., *Na Peter Pauwel Rubens. Documenten uit den kunsthandel te Antwerpen in de XVIIe eeuw van Matthijs Musson*, Amberes, Sikkell, 1949, pp. XCVII-XCVIII.



Fig. 1. La piscina probática de Betesda, *anónimo copiando a Artus Wolffort* (iglesia de la Victoria, Alcalá de los Gazules).

su taller, se encuentran Godfried Maes, Carel de las Cuevas, Jan-Baptista Ferrari, Abraham Janssens III y Guilielmus Borremans. Van Lint murió el 25 de septiembre de 1690, tras lo cual se produjo la venta pública de sus bienes.

El catálogo razonado del autor, elaborado por Sirga de la Pisa (en adelante CSP)⁶ incluye 57 pinturas, dibujos y grabados firmados y fechados, 55 pinturas firmadas (no fechadas), 100 pinturas atribuidas, 21 dibujos firmados (no fechados) y 9 sin firmar, 13 grabados sin firmar, 5 tapices basados en sus composiciones, 25 pinturas atribuidas a su taller y 4 copias de sus obras. Este corpus lo muestra como un artista polifacético y manifiesta el estilo personal de Van Lint. Enmarcado en la escuela de Amberes, en él se observa la admiración por Rafael y por los pintores romanistas flamencos del siglo XVI. Sin embargo, ese tardomanierismo

⁶ Aunque esta nomenclatura no está consensuada por la comunidad científica, la usamos con fines meramente prácticos, al ser la empleada por Sirga de la Pisa en su tesis doctoral, que es la obra de referencia en español para acercarnos a este pintor flamenco.

—evidente en sus figuras de canon alargado—, no excluye el influjo de sus contemporáneos flamencos, especialmente de Rubens, así como una manifiesta influencia del clasicismo romano-boloñés, dejando al margen las novedades naturalistas y lumínicas del caravaggismo, a pesar de haberlo conocido en Roma.

El pintor gozó en vida de una discreta fama y algunas de sus obras alcanzaron cierta relevancia. Como hemos dicho, en Roma pintó al fresco una capilla en Santa María del Pópulo y realizó en 1640 el dibujo del *San Andrés* del Vaticano de Duquesnoy y parece que en 1641 Poussin alabó sus cualidades y lo recomendó en París. En 1649 su retrato se incluyó en el álbum de estampas publicado en Amberes por Jan Meyssens, llamado *Image de divers hommes desprit sublime que par leur art et science debvroent vivre eternellement et des quels la louange et renommée fait estonner le monde*.⁷ En España, entre 1656-1659, Lázaro Díaz del Valle recogió la información proporcionada por Meyssens en su manuscrito *Origen e ilustración del nobilísimo y real Arte de la Pintura y Dibujo*.⁸ Y en 1661, los grabados ya publicados por Jan Meyssens se incluyeron en la obra de Cornelis de Bie *Het Gulden Cabinet vande edele vry schilder const*.⁹ En 1675, el pintor y tratadista alemán Joachim von Sandrart escribió brevemente sobre Van Lint, reseñando su labor como pintor de grandes figuras y de retratos, así como su trabajo para el rey de Dinamarca. Tras su muerte en 1690, su retrato se insertó en *The True Effigies of the Most Eminent Painters*, publicado en Londres en 1694 y su composición de *La parábola de las Vírgenes necias y las sabias*, grabada por Vincenzo Franceschini, fue editada en Italia por Hendrick Frans van Lint, hijo del pintor, quien se estableció en Roma hacia 1700.

A lo largo de los siglos XVIII y XIX, entre otros, los siguientes autores se ocuparon brevemente del artista: Pellegrino Orlandi (1719), Jean Baptiste Descamps (1753-1754), Gerard Berbie (1774), Georg Kaspar Nagler (1835-1852) y Daniele Papebrochio (1848). Entre 1845-1855, Isidore Hye Hoys escribió un libro sobre Van Lint, hoy en paradero desconocido, pero del que se conoce un resumen, escrito hacia 1887 por un tal «L. van Lint» y conservado como manuscrito en la Biblioteca Real de Bélgica. Varios investigadores del siglo XIX dieron a conocer interesantes documentos relativos a la vida del pintor, como Leon de Burbure, Philippe Rombouts, Théodore van Leries y Franz Josef van den Branden.

⁷ Traducción al español: Imagen de varios hombres de espíritu sublime que a través de su arte y ciencia deben vivir eternamente y cuyas alabanzas y fama asombran al mundo.

⁸ DE LA PISA CARRIÓN, S., «Peter van Lint en España: el grabado de Jan Meyssens (1649) como fuente para Lázaro Díaz del Valle (1656-1659)», *Philostrato*, n.º 2 extraordinario, 2024, pp. 183-205.

⁹ Traducción al español: El dorado gabinete del noble y libre arte de la pintura.

En los siglos XX y XXI numerosos autores se han acercado al artista desde diversos puntos de vista. Henri Hymans incluyó su biografía en su *Près de 700 biographies d'artistes belges*, publicada en Bruselas en 1920 y en 1929 se recogió en el diccionario de artistas en alemán *Thieme-Becker*.¹⁰ Se ha profundizado en su faceta como discípulo de Artus Wolffort.¹¹ El pintor ha estado presente en los catálogos de varias exposiciones,¹² se han dado a conocer obras inéditas¹³ y se han realizado estudios técnicos de alguna de ellas.¹⁴ Se han publicado y estudiado los inventarios de su casa,¹⁵ así como *El Cuaderno de la Fondation Custodia*¹⁶ y *El Álbum de Würzburg*.¹⁷ También se ha profundizado en su faceta como diseñador de tapices¹⁸ y en la de retratista.¹⁹ Se ha abordado su estancia en Roma y su descendencia en Italia,²⁰ su relación con Dinamarca²¹ y la presencia de su obra en España ha sido ampliamente estudiada por Matías Díaz Padrón²²

¹⁰ ZOEGE VON MANTEUFFEL, K., «Peter van Lint», en Vollmer, H., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker* (Thieme-Becker), t. 23, Leipzig, Ernst Arthur Seemann, 1929, pp. 258-259.

¹¹ Vlieghe, H., «Zwischen van Veen und Rubens: Artus Wolffort (1581-1641) ein vergessener Antwerpener Maler», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 39, 1977, pp. 93-1363; y Vlieghe, H., «Nog wat over Wolffort, zijn atelier en van Lint», en Baudouin, F., *Feestbundel bij de opening van het Kolveniershof en het Rubenianum*, Amberes, Kunsthistorische Musea der Stad Antwerpen, 1981, pp. 83-87.

¹² GOZTOLA, A. M., «Peter van Lint», en Baudouin, F., De Bruyn, J. P., Vervaeck, J. y Vandebroek, P., *De Bruegel à Rubens. L'École de Peinture Anversoise 1550-1650* (cat. expo.), Amberes, Snoeck-Ducalu & Zoon, 1992, pp. 100-101; GOZTOLA, A. M., «Peter van Lint», en Ember, I. y Chiarini, M. (eds.), *Rembrandt, Rubens, van Dyck e il Seicento dei Paesi Bassi* (cat. expo.), Roma, Leonardo Arte, 1995, p. 104; y BERMANS, S., «Pierre van Lint. L'Adoration des bergers», en *Le siècle de Rubens* (cat. expo.), Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, 1965, p. 132.

¹³ WOLF, I., «Twee schilderijen van Peter van Lint over Liefde en Vruchtbaarheid», *Oud Holland*, vol. 129, n.º 1, 2016, pp. 17-30.

¹⁴ VERLOO, D. y KAIRIS, P.-Y., «Restauration et attribution à Pieter van Lint de L'Adoration des Mages de l'église Saint-Amand à Bavikhove», *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n.º 33, 2009-2012, pp. 185-190.

¹⁵ DUVERGER, E., *Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, vol. 11, Bruselas, Real Academia de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Bélgica, 2001, pp. 17-33; y DUVERGER, E., *Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, vol. 12, Bruselas, Real Academia de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Bélgica, 2002, pp. 60-67.

¹⁶ Vlieghe, H., «De leerpraktijk van een jonge schilder: het notitieboekje van Pieter van Lint in het Instituut Néerlandais te Parijs», *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1979, pp. 249-279.

¹⁷ TREZZANI, L., «The Würzburg Sketchbook: Pieter van Laer or Pieter van Lint?», en Briganti, G., Trezzani, L. y Laureati, L., *The Bamboccianti. The painters of Everyday Life in Seventeenth Century Rome*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1983, pp. 79-87.

¹⁸ DELMARCEL, G., «De Antwerpsche schilder Pieter van Lint (1609-1690) als ontwerper van wandtapijten. Een bijdrage», en Van Der Stighelen, K., *Munuscula Amicorum. Contributions on Rubens and his Colleagues in Honour of Hans Vlieghe*, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 577-591.

¹⁹ VAN DER STIGHELEN, K., «Pieter van Lint», en Bedaux, J. B. y Ekkart, R., *Pride and Joy: Children's portraits in the Netherlands, 1500-1700* (cat. expo.), Bruselas, Ludion, 2000, pp. 190-191.

²⁰ BUSIRI VICI, A., *Peter, Hendrik e Giacomo van Lint*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1987.

²¹ PLOMP, M., «Opere sconosciute di Pieter van Lint (1609-1690)», *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*, vol. XIII, n.º 37-38-39, 1991, pp. 65-71.

²² DÍAZ PADRÓN, M., «La obra de Pierre Van Lint en España», *Goya*, n.º 145, 1978, pp. 2-19; DÍAZ PADRÓN, M., «Una serie inédita de la vida de Jesús y María de Pierre Van Lint en Madrid»,

y por otros autores.²³ Finalmente, el estudio de Sirga de la Pisa culmina este proceso historiográfico y, como dijimos, actualmente es la obra de referencia sobre el artista. Así, partiendo de todo este conocimiento, a continuación, queremos contribuir a su catálogo con cinco obras inéditas, que hemos ido localizando a lo largo de los últimos años.²⁴

En 1680, la casa del pintor Peter van Lint, situada en el número 23 de la calle Meir de Amberes, contenía numerosas pinturas.²⁵ Lo sabemos gracias al inventario realizado ese año, a la muerte de su esposa Isabella Willemyns y a petición de su hijo Balthazar. Entre las obras, con el número 300, se registra «La lapidación de San Esteban», iconografía que no corresponde a ninguna de sus obras conocidas hasta hoy. Sin embargo, hemos localizado una pintura del mismo asunto que no solo presenta el estilo del artista, sino que, como veremos, contiene un autorretrato del pintor [fig. 2]. Se trata de un óleo sobre lienzo de 117 x 167 cm, que se encuentra en una colección particular española. Esta tela presenta similitudes en el colorido y en algunas figuras con *El Martirio de San Lorenzo*, conservado en el Monasterio de Madre de Dios, en Sevilla.

Archivo Español de Arte, t. 56, n.º 224, 1983, pp. 400-405; DÍAZ PADRÓN, M., «Pierre van Lint», en *Splendeurs d'Espagne et les villes belges: 1500-1700* (cat. expo.), Bruselas, Europalia, 1985, pp. 557-558; DÍAZ PADRÓN, M., «Un lienzo de Pierre van Lint atribuido a Pieter de Laer en Londres», *BSAA*, t. 52, 1986, pp. 479-481; DÍAZ PADRÓN, M., «Nuevas pinturas de satélites de Rubens inéditas o mal atribuidas, en colecciones españolas y extranjeras: Van Lint, Van Herp, Thomas Villeboirts Bosschaert y Van Balen», *Archivo Español de Arte*, t. 61, n.º 241, 1988, pp. 1-12; DÍAZ PADRÓN, M., «Un cobre de Willem van Herp con "El sueño del patricio Juan y su esposa" del templo de la Virgen de las Nieves», *Archivo Español de Arte*, vol. 76, n.º 301, 2003, pp. 83-88; DÍAZ PADRÓN, M., «Dos lienzos de Jesús y los niños de Pieter van Lint», *BSAA Arte*, n.º 79, 2013, pp. 151-156; DÍAZ PADRÓN, M., «Un lienzo de Artus Wolffort en la catedral de Sevilla: la piscina de Bethesda», *Laboratorio de Arte*, vol. 25, n.º 2, 2013, pp. 901-908; DÍAZ PADRÓN, M., «Dos lienzos de Cornelis de Vos en colecciones españolas con atribución discutible a Erasmus Quellinus y Pieter van Lint», *Tendencias del mercado del arte*, n.º 86, 2015, pp. 78-80; DÍAZ PADRÓN, M. y PADRÓN MÉRIDA, A., «Nuevas pinturas de Pierre van Lint inéditas y atribuidas a Murillo», *Goya*, n.º 169-171, 1982, pp. 59-67; y DÍAZ PADRÓN, M. y PADRÓN MÉRIDA, A., «Pierre van Lint», en *Fundación Carlos de Amberes 1594-1989* (cat. expo.), Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 1989, pp. 77-78.

²³ PADRÓN MÉRIDA, A., «Un fragmento del Juicio de Solomón de Pierre van Lint», *Archivo Español de Arte*, t. 59, n.º 234, 1986, pp. 185-186; PADRÓN MÉRIDA, A., «Peter van Lint», en Díaz Padrón, M. y Padrón Mérida, A., *Rubens y su siglo* (cat. expo.), Ciudad de México, Landucci Editores, 1998, p. 219; VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., «Nuevas obras de Pieter van Lint», *BSAA*, n.º 45, 1979, pp. 469-479; VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y MORALES MARTÍNEZ, A. J., *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, Francisco Arenas Peñuela, 1981, pp. 106 y 114; MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. R., «Salomón dirige la construcción del templo de Jerusalén por Pieter van Lint», *Laboratorio de Arte*, n.º 11, 1998, pp. 493-500; SÁNCHEZ-LASSA, A., «Pieter van Lint», en *Santiago, la Esperanza* (cat. expo.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 608-609; SÁNCHEZ-LASSA, A., «Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y a los siete varones apostólicos. Peter van Lint», en Lavandera López, J., *La huella y la senda* (cat. expo.), Las Palmas de Gran Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2003, pp. 86-87; y SANZALAZAR, J., «La Ascensión de Cristo. Peter van Lint», *La huella y la senda* (cat. expo.), Las Palmas de Gran Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2003, pp. 360-361.

²⁴ Nuestro agradecimiento a D. Óscar Franco por las fotografías que acompañan este texto.

²⁵ Se trata de 345 registros numerados, a los que habría que añadir las 58 pinturas del despacho, que se nombran sin numerar y sin especificar su asunto. DE LA PISA CARRIÓN, S., *Peter van Lint, un caso...*, vol. 1, pp. 445-453.



Fig. 2. La lapidación de San Esteban, aquí atribuido a Peter van Lint (colección particular).



Fig. 3. Moisés y la recogida del maná, aquí atribuido a Peter van Lint (mercado de arte español).



Fig. 4. Autorretrato, Peter van Lint (Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas).



Fig. 5. Retrato de Peter van Lint, grabado por Peter de Jode II basándose en un autorretrato de Van Lint.

El mismo inventario recoge con el número 253 «un boceto pequeño de Moisés con la lluvia de Maná», otra iconografía no incluida en el catálogo conocido de Van Lint, que no obstante coincide con un óleo sobre cobre que hemos visto pasar por el mercado de arte español y que muestra el estilo del autor [fig. 3]. En el momento de la redacción del inventario, tanto *La lapidación de San Esteban* como *Moisés y la recogida del maná*, se encontraban en la habitación que estaba junto al dormitorio de la casa.²⁶

Teniendo en cuenta que Van Lint y su taller realizaron numerosas repeticiones y réplicas de sus invenciones, no podemos saber si las pinturas que aquí le atribuimos son las mismas registradas en el inventario, o por el contrario se trata de otras versiones. No obstante, nos parece probable que la de *San Esteban* sí lo sea, al estar realizada sobre lienzo y por contener el autorretrato del pintor. Más dudas podría generar el *Moisés*, por estar realizado sobre cobre y ser de menor tamaño, pero su calidad es notable.

²⁶ El inventario recoge la iconografía de 345 obras repartidas entre el desván, el taller del pintor, la habitación grande de atrás, la habitación delantera que da a la calle, el dormitorio, la habitación junto al dormitorio y la cocina, y otras 58 pinturas situadas en el despacho, cuyo asunto no se especifica.

Como es sabido, hasta ahora conocíamos un único *Autorretrato de Peter van Lint* pintado al óleo sobre lienzo. Se trata del conservado en los Museos Reales de Bruselas [fig. 4], en el que se indica que el artista aparece efigiado en 1646, a la edad de 37 años. Además de este, se conoce el retrato publicado, en forma de estampa, en 1649 por Joannes Meysens [fig. 5]. En él se señala que el grabado lo abrió Peter de Jode II, basándose en un autorretrato de Van Lint. Además de estos dos modelos de autorretrato, se ha sugerido que también podría serlo uno de los personajes de la *Adoración de los pastores* de las Salesianas de Viena, fechado en 1633.²⁷ Del mismo modo, debemos suponer que pudo existir otro más. Nos referimos a la efigie del pintor que debió de formar parte de «Una pintura de la Familia van Lint», que estaba en la cocina de la casa del artista y que se registró con el número 345 en el inventario de 1680.

El nuevo autorretrato que presentamos [figs. 6 y 7], incluido en *La lapidación de San Esteban*, muestra un notable parecido con el conservado en Bruselas. Con él comparte los mismos rasgos faciales, el peinado y la perilla y ambos evidencian la misma languidez y mansedumbre, que contrastan con el vigor y la altivez que vemos en la estampa de Peter de Jode. Plácidamente sentado sobre una roca, de perfil, con las piernas cruzadas y la mano izquierda sobre la rodilla, la actitud del artista se distancia anímicamente de la acción del martirio. A pesar de ello, la figura tiene un claro carácter admonitorio, pues señala la escena de la ejecución del santo, con el brazo derecho y el dedo índice, girando la cabeza hacia la derecha y mirando al espectador. Como «poeta del pincel», que nos muestra su obra, Van Lint se retrata vestido «a la antigua», diferenciando su indumentaria del resto de personajes, que aparecen ataviados como sayones, con armadura militar, con vestimentas populares y, en el caso del santo, con una anacrónica dalmática, que lo distingue como diácono.

Desconocemos por qué el pintor decidió autorretratarse en esta escena, pero hay motivos que podrían explicarlo. Por un lado, sabemos que el padre y el hermano pequeño del pintor, murieron la Navidad de 1624 y fueron enterrados el 26 de diciembre, día de San Esteban. Por otro lado, vemos que el artista se ha representado en el cuadro como Saulo de Tarso, luego conocido como San Pablo. Recordemos que, según los Hechos de los Apóstoles (7:58), sacaron a Esteban de la ciudad de Jerusalén y lo apedrearon y «los que hacían de testigos contra él dejaron sus ropas al cuidado de un joven llamado Saulo». En efecto, junto al autorretrato de Van Lint, en el suelo vemos dos mantos de distinto color, que identifican al personaje como San Pablo.

²⁷ DE LA PISA CARRIÓN, S., *Peter van Lint, un caso...*, vol. 2, pp. 31-34.



Fig. 6. Autorretrato de Peter van Lint, detalle de La lapidación de San Esteban, aquí atribuido a Peter van Lint (colección particular).

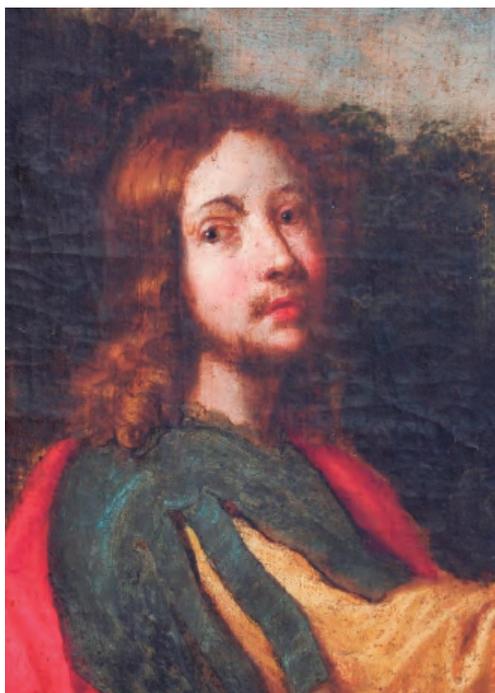


Fig. 7. Autorretrato de Peter van Lint, detalle de La lapidación de San Esteban, aquí atribuido a Peter van Lint (colección particular).

Este convencionalismo iconográfico lo podemos ver en distintos contextos geográficos y cronológicos. En España, lo observamos con claridad, por ejemplo, en el *Martirio de San Esteban* de Juan de Juanes, conservado en el Museo Nacional del Prado (n.º de inventario P000841), de hacia 1555-1562. En el caso de Van Lint, durante su estancia romana, pudo conocer el tapiz del mismo asunto diseñado por Rafael y conservado en el Vaticano. Asimismo, debió de contemplar el cuadro que Lavinia Fontana hizo para la basílica de San Pablo extramuros, destruido en un incendio de 1823, pero cuya composición conocemos gracias al grabado que de él hizo Jacques Callot y que también nos muestra a la izquierda un personaje admonitorio sentado y vestido a la antigua.

Siendo Pablo de Tarso, dentro del cristianismo, ejemplo paradigmático de conversión, podemos suponer que Van Lint eligiera retratarse como el apóstol de los gentiles, contemplando el martirio del santo en cuyo día tuvo que enterrar a su padre y a su hermano. El aniversario de tan funesta fecha, posiblemente convirtiera la onomástica de San Esteban en un día

señalado para el artista, en el que haría memoria de sus difuntos y, como Pablo, reconociendo sus pecados, volvería su rostro a Dios. Se trata, por tanto, de un *Portrait historié*, un género cultivado en varias ocasiones por el antuerpiense.²⁸

En cuanto a la cronología de este nuevo autorretrato, creemos que en él el artista tiene un aspecto similar al conservado en Bruselas, o quizá algo más joven, por lo que *La lapidación de San Esteban* podría ser ligeramente anterior a 1646.

Otra de las obras que damos a conocer con este estudio, es una nueva versión de *Esther y Asuero* [fig. 8], que hemos visto pasar por el mercado de arte portugués y alemán. Se trata de una composición que ya conocíamos a través de dos ejemplares de pequeño formato, uno pintado sobre tabla (firmado) y otro sobre cobre.²⁹ La nueva obra conserva restos de la firma en el centro de la zona inferior y parte de su interés reside en que con ella se completa la tríada de soportes (tabla, lienzo y cobre) para una misma composición. Como ya ha sido señalado, en el inventario de 1680 se registran dos pinturas que podrían identificarse con alguna de estas. Se trata del n.º 238 (*Una reina Ester*) y del 304 (*La reina Ester*).

De similar composición, otra novedad es *El Juicio de Salomón* [fig. 9] que hemos localizado en el Hospital de la Caridad, en Lebríja, pintado al óleo sobre lienzo. Recordemos que en el inventario de 1680 el asunto aparece registrado con el n.º 306, en la habitación junto al dormitorio. Dentro del catálogo de Van Lint ya conocíamos otra versión, prácticamente idéntica (CSP n.º B18), aunque reproducida en blanco y negro. El estilo de esta obra corresponde con claridad al artista, sin embargo, en el centro de la parte inferior presenta la firma «Ant.^a Rodríguez 1850». Esta rúbrica pertenece a la pintora lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (1835-1868), quien debió de «restaurar» la obra en dicha fecha, lo que explicaría su acabado actual, que no se ajusta del todo a la factura del pintor amberino, sino que acusa el repinte decimonónico.³⁰

²⁸ DE LA PISA CARRIÓN, S., *Peter van Lint, un caso...*, vol. 1, pp. XXIV-XXV.

²⁹ La tabla (de 47,5 x 62,5 cm) pertenece a una colección particular de Madrid. DE LA PISA CARRIÓN, S., *Peter van Lint, un caso...*, vol. 2, p. 255. El cobre ha sido recientemente incorporado a los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia.

³⁰ Aunque en 1850 Antonia solo tenía 15 años, sabemos que ya pintaba, pues ese mismo año fechó y firmó *Los Desposorios de la Virgen*, del Asilo de San Andrés (Lebríja). GARCÍA ROMERO, M.^a C., «La pintora Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones a su catálogo», en Aranda Bernal, A. M., Comellas, M. e Illán Martín, M. (eds.), *Mujeres, arte y poder: el papel de la mujer en la transformación de la literatura y las artes*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2019, pp. 95-105, espec. p. 100. Sobre esta artista véase también GARCÍA ROMERO, M.^a C., «Antonia Rodríguez Sánchez de Alva y el arte de la pintura», en Lomba Serrano, C., Morte García, C. y Vázquez Astorga, M. (eds.), *Las mujeres y el universo de las artes*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020, pp. 327-336.



Fig. 8. Esther y Asuero, aquí atribuido a Peter van Lint (mercado de arte portugués y alemán).



Fig. 9. El Juicio de Salomón, aquí atribuido a Peter van Lint (capilla del Hospital de la Caridad, Lebrija).

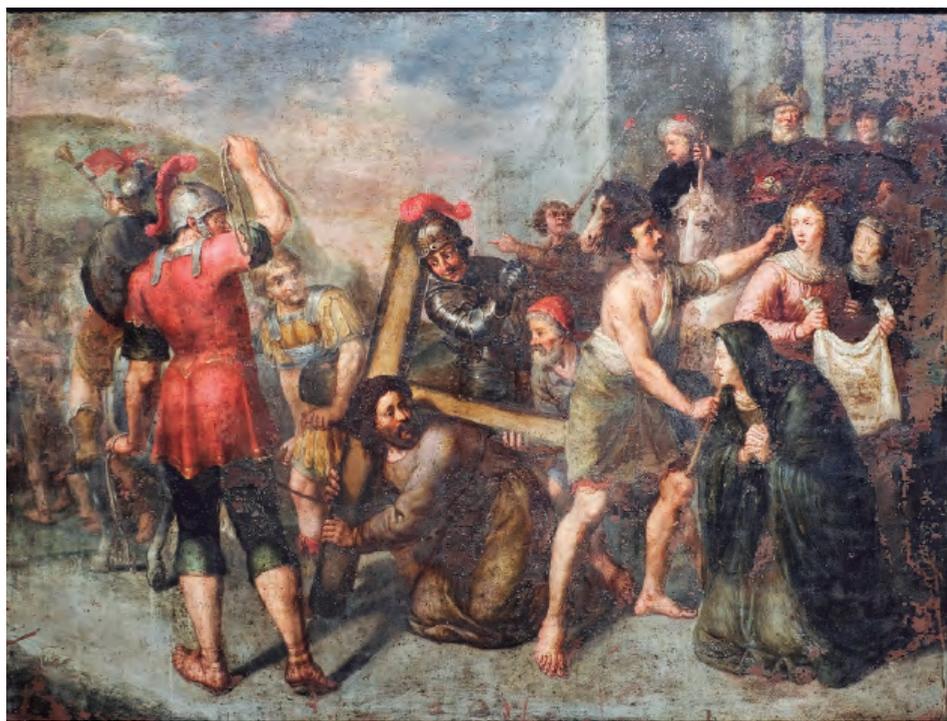


Fig. 10. Jesús caído camino del Calvario con las santas mujeres, aquí atribuido a Peter van Lint, fotografía tomada durante la retirada del barniz (colección particular).

Para finalizar, añadiremos un nuevo ejemplar de *Jesús caído camino del Calvario con las santas mujeres*, pintado sobre una plancha de cobre de 77 x 99 cm y conservado en una colección particular española [fig. 10]. De esta composición, relacionada con uno de los dibujos de Van Lint (CSP n.º C11), y ya conocida sobre lienzo (CSP n.º B48), se sabe de la existencia de una copia, realizada por otro artista (CSP n.º G4). Hemos tenido la oportunidad de examinar este cobre, durante la retirada del barniz antiguo, lo que nos ha permitido observar un claro arrepentimiento en la cara del sayón que tira del pelo de Jesús. Aunque el asunto trasciende nuestro objetivo, esta evidencia de proceso creativo en un cobre nos hace intuir la dificultad para distinguir entre original y réplica dentro de la producción del taller de Van Lint, a cuyo conocimiento hemos querido contribuir con el nuevo autorretrato y con estas cinco obras inéditas.³¹

³¹ La trazabilidad de las obras que aquí se atribuyen a Peter van Lint, la mayoría en manos privadas, va más allá del objetivo de este trabajo, que es darlas a conocer e incorporarlas a su catálogo.

En conclusión, todas estas nuevas obras, además de ahondar en la consabida presencia de la producción de Van Lint en España, nos muestran con claridad el estilo personal del pintor, engrosando su catálogo. Polifacético y ecléctico, en ellas se observa un crisol de influencias que, sin embargo, confluyen en una personalidad artística diferenciada y reconocible, en la misma línea que sus pinturas ya conocidas. En estas y en aquellas se percibe la admiración por el clasicismo de Rafael, la influencia de los pintores romanistas flamencos del siglo XVI —como Maerten de Vos—, el gusto por las figuras de canon alargado de raíz manierista y el influjo de los manieristas de la Contrarreforma —como Girolamo Muziano y su discípulo Cesare Nebbia—, lo que no excluye las referencias a Rubens, el maestro flamenco más influyente de su época.

Se trata de una pintura narrativa, cuyas figuras se sitúan en espacios arquitectónicos de estilo clásico, cuya profundidad se consigue mediante la perspectiva lineal, a través de los puntos de fuga creados por el pavimento, los muros y otros elementos, como los arcos. La composición de las figuras es equilibrada y su gestualidad conecta con la retórica del teatro y de la danza, a veces afectada y artificiosa. Este aspecto manifiesta su mirada hacia el clasicismo romano-boloñés, de la mano de Guido Reni y Domenichino, con sus característicos escorzos faciales extáticos, pero también con los rostros femeninos de Guercino y el ambiente clasicista de los paisajes de Poussin y los amorcillos de Karel Philips Spierincks. Las fisonomías humanas algo idealizadas y la iluminación clara y homogénea, por su parte, resultan ajenas a las novedades naturalistas y lumínicas del caravaggismo, a pesar de haberlo conocido en Roma. En el mismo sentido clasicista apuntan la concepción volumétrica de los cuerpos, la calidad táctil de los pliegues y el gusto por los pies griegos, todo ello conectado con la estatuaria de la Antigüedad.

