

Religión y devoción de Van Dyck en el coleccionismo español del siglo XVII

Matías DÍAZ PADRÓN
Conservador
Museo del Prado de Madrid
arte@epi.es

Recibido: 14 de marzo de 2010

Aceptado: 13 de mayo de 2010

RESUMEN

Recorrido por las pinturas religiosas realizadas por Van Dyck para España o por encargo de mecenas españoles. Con este artículo se reivindica la religiosidad de las obras del pintor flamenco habitualmente considerado como sensual y frívolo.

Palabras Clave: Van Dyck, Contrarreforma, Religiosidad, Coleccionismo español, Protestantismo, Trento.

Religión and devotion in Van Dyck in Spanish 17th-century collecting

ABSTRACT

The author studies the paintings of religious subjects carried out by Van Dyck for Spain or commissioned by Spanish patrons. Emphasis is placed on the sincere religiosity of these works by the Flemish artist, usually considered to be frivolous and sensuous when handling these themes.

Key Words: Van Dyck, Counter-Reformation, Religiosity, Spanish collecting, Protestantism, Trent.

Es intención en estas líneas ceñirnos a las pinturas religiosas de Van Dyck importadas en el transcurso del dominio español en Flandes, en un mecenazgo del rey y la nobleza difícilmente superable. Pero no nos resistimos a hacernos alguna interrogante a este sentimiento en un pintor tenido por el más mundano de los artistas. No faltan quienes van mas allá y tachan de divo, frívolo y libertino. Vive los tiempos del mayor empuje y tensión del protestantismo. El más tempestuoso drama que aqueja a la cristiandad. Van Dyck nació a la luz de la Contrarreforma que impulsa con febril ímpetu España. Puso todo su imponente potencial y todas sus energías para contrarrestar el avance

del protestantismo¹, que arrasó al pontificado gran parte de la Europa del Norte. La Contrarreforma fue una reacción ardiente y apasionada que conoció la angustia, la lucha y el martirio de tantos santos forjados en sus sentimientos². El acotar el reflejo de todo esto en las pinturas de Van Dyck que atesora España no es baladí. Paul Fierens fue uno de los primeros estudiosos que tomó el áurea que transmiten muchas de las pinturas conservadas en España, adelantando la devoción de Van Dyck en el *Prendimiento de Cristo* del Museo del Prado, tantos siglos deslumbrando las salas mas nobles del viejo Alcázar.

España hizo de Flandes el baluarte más sólido de la adhesión al pontificado romano³. Los Jesuitas movilizaron sus energías en defensa de la tradición⁴ al mismo tiempo que los monarcas españoles impusieron como deber inquebrantable la propagación de los principios de Trento. “*Su rasgo más característico, y más en la decadencia, fue su adhesión incondicional a la Iglesia Católica*” –escribe L. Phand. Flandes se abandonó a la dirección espiritual de la Iglesia, y a la dirección temporal del estado monárquico. La Tregua de los Doce Años fijó las propuestas de Madrid. Alberto e Isabel Clara Eugenia pusieron en manos de los Jesuitas la defensa del catolicismo⁵. San Ignacio de Loyola acusó en su alma las hondas heridas de aquella conmoción que agrietó los más sólidos cimientos de la Iglesia Católica. La Orden de la Compañía de Jesús fue el espolón de la reconquista del “tiempo perdido” con más pasión que los mismos pontífices⁶. Emil Mâle resaltó la decisiva intervención de los jesuitas en aquella contienda que va a conmover la imperturbable trama estética del renacimiento⁷. Esto impacta en el alma del joven Van Dyck con signos de enérgica plasticidad en la producción de sus primeros años con escalonada sublimación en las etapas maduras que siguen. Es lo que transmite *la visión de San Antonio de Padua* de la capilla real del palacio de Bruselas, en la Pinacoteca de Brera; los *Desposorios místicos del hermano José y Santa Rosalía* del oratorio de la casa profesa de los Jesuitas en Amberes, y *San Antonio de Padua y la mula* de los Recoletos. Todos estos lienzos

¹ “*El repertorio sustantivo de ideas de la Contrarreforma* –escribe Werner Weisbach- *fue definido desde España en sus rasgos fundamentales*” WEISBACH, W., *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*, 1942, p. 188; SARAVIA, C., “Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1960, pp. 129-143; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “Aportaciones a la Iconografía de San Ignacio de Loyola”, *Goya*, 102, (1971), pp. 388-392; IDEM, “La repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco”, *Studies in the History of Art*, 13, (1984), pp. 153-158.

² MÂLE, E., *El Barroco, Arte religioso del Siglo XVII, Italia, Francia, España, Flandes*, ed. española 1985, p. 31.

³ PIRENNE, H., *Histoire de Belgique*, (1899-1932), IV, p. 330; SAINTENOY, P., «L’Art architectural sous Albert et Isabelle, et les règles du Concile de Trente”, *La Revue Latine*, 23, 1922, p. 89.

⁴ WEISBACH, op.cit. 1942.

⁵ PHANDL, L. *Introducción al Siglo de Oro*, 1929, p. 158; PIRENNE, H., *Histoire de Belgique*, 1909, IV, pp. 239-241; HUBERT, E., “Une enquête sur les affaires religieuses dans les Pays-Bas espagnols au XVIIème siècle », *Mélanges Paul Frédéric*, 1894, p. 239; FERRANDIS, M., “La Contrarreforma, obra de España”, *Acción Internacional, Conferencias*, 1943-1944, p. 77; Cit. DÍAZ PADRÓN, M. *La Pintura Flamenca en España*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Ms. 1976, 12 vol., I, fol. 9.

⁶ DÍAZ PADRÓN, op.cit., 1976, Ms, I, p. 10.

⁷ MÂLE, op.cit., 1985, p. 370.



Fig.1. Anton van Dyck. Autorretrato. Nueva York, Metropolitan Museum of Art

de altar fueron encargados por los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia y las órdenes religiosas a Van Dyck, y exaltando la Eucaristía que los Austrias de España taladraron como imperativo imperturbable de su devoción⁸. Van Dyck asume las consignas más profundas de la Contrarreforma sin renuncia a la belleza. Los áridos temas no quebraron la exquisitez y belleza de las formas, a pesar de los extremos dramáticos del martirio de los santos.

Los textos de los místicos son la fuente de inspiración frente a los protestantes que negaban las imágenes más sentidas por los católicos. La España devota utilizó el genio de los pintores de Flandes para aplastar al protestantismo. Pocos fueron los artistas que escaparon a tal determinación. En Flandes los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia fueron obedientes a las consignas de Madrid⁹. Rubens fue el director de orquesta que siguió Van Dyck en el lenguaje del diseño y las formas con igual intención aunque con más sublime deleitación¹⁰.

⁸. Vlieghe, H., *Antón Van Dijck, zijn religieus werk in Vlaams vestí*, Oostkamp, 1999, p.80

⁹. SAINTENOY, P., "L'Art de la Contrereforme sous Albert et Isabelle au Palais de Bruxelles », *Bulletin de la Société Royale de la Géographie d'Anvers*, 1920, p. 17.

¹⁰. "No hay nación que haya propagado y defendido el catolicismo con tanto tesón, con tanta intensidad con tan cruento sacrificio y con tan fecundos resultados" (FERRANDIS, M., "La Contrarreforma, obra de España", *Acción Internacional, Conferencias*, 1943-1944, p. 73).

El sentimiento religioso de Van Dyck ha sido objeto de atención en estos últimos años¹¹, desplazado muchas veces por el prestigio de los retratos; paralelismo de la crítica que también se filtra en Velázquez. A pesar del prestigio de Van Dyck como maestro indiscutible del género, el potencial narrativo de la producción devota en la juventud fue valorada por Alfred Michiels en el siglo XIX, destacando la violencia y pasión desbordante de aquellas obras juveniles en el rescoldo del dominio español en los Países Bajos¹². Hoy reconocemos que Van Dyck fue más lejos que el maestro en el drama de la Pasión de Cristo y los santos. Tanto por el vigor de la ejecución como por la profunda tristeza de sus almas.

Felipe IV tuvo la fortuna de reunir, por iniciativa del Cardenal Infante, en el Alcázar de Madrid y en El Escorial, las pinturas de Van Dyck mas comprometidas con los principios de la Contrarreforma que Rubens poseía en su residencia. Don Elías Tormo en conferencias que dedicó a Van Dyck en el tercer centenario de su muerte, consagra párrafos emotivos al pathos de las pinturas religiosas que vio en España. Es el primero que ahonda en esta dimensión del maestro flamenco. Valoró su sinceridad y hondura sólo superada por algunos pintores españoles como el asceta Zurbarán y el místico Greco: *“Estudié entonces sus obras trágicas, las pasiones y las felicísimas y delicadas que englobé con el nombre de “idilios místicos”. La más exquisita sugestión para Murillo. Pecador fue Van Dyck, siempre enamorado y siempre amado. Todo emotividad humana. Demasiado humana fue su vida, pero conservó su fe y su piedad, aún en la corte de Londres, donde la reina católica era la primera figura en la real casa y en la misma política”*¹³.

Intentamos extraer del laberinto divinal, los incentivos que la Contrarreforma impulsó desde España en la obra vandyckiana. De hecho este bastión de Flandes asume los imperativos de la dinastía. Van Dyck tomó partido en esta lucha con pinturas transmisoras de ideas y belleza con auténtica convicción. Van Dyck transmitió como pocos pintores de su tiempo los ideales diseñados por los jesuitas en la Contrarreforma.

Las pinturas que llegan a España importadas por el rey, los nobles y las órdenes religiosas, testimonian la preferencia por temas vinculados con su historia. Van Dyck derrocha autenticidad y fervor en todo este viaje en panorámica. El halo mundano no afecta a las convicciones del espíritu. Van Dyck era miembro de la Congregación de la Virgen en la casa profesa de los Jesuitas de Amberes¹⁴; su padre fue hombre de piedad

¹¹. MONTEBELLO, G. P. de, “Van Dyck, Painter of the Counter Reformation”, *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 22 diciembre 1963, p.133-142; Vlieghe, H., y Baisier, C., *Anton van Dyck anders beken, over registers en contrefeytsels, tronies en copyen in Antwerpse kerken en kloosters*, 1999, pp. 13 y ss.

¹². MICHIELS, M., *Van Dyck et ses élèves*, 1882, p. 7.

¹³. TORMO, E., “El Centenario de Van Dyck en la patria de Velázquez”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1941, p. 162

¹⁴. MARIETTE, P.J., *Abecedario*, [manuscrito publicado por Philippe Chennevieres y A. de Montaignon en *Archives de L'art français*, 1851-1860] cit. MÂLE, E., op. cit. 1985, p. 41, nota 53

y presidente de la cofradía del santo Sacramento de Nuestra Señora de Amberes¹⁵, y su hermano, Théodore Waltman van Dyck, canónigo de la Abadía de San Miguel, y viajó a Inglaterra en 1633 para ocupar la capellanía de la reina Henrietta María¹⁶.

Rubens hizo participar a Van Dyck en la decoración de la Iglesia de los Jesuitas de Amberes, con las consignas del superior de la orden¹⁷. El programa confrontaba el Viejo y Nuevo Testamento con la defensa de los sacramentos por consigna. *Melquisedech ofreciendo el pan eucarístico a Abraham* prefigura el sacramento eucarístico, puntal de los Austrias, y los Jesuitas, a los que está unido Van Dyck, rescataron este simbolismo de tradición medieval¹⁸. El esplendor y espectacularidad de la iglesia está inspirado en la euforia de los Jesuitas tan lejos a la intimista austeridad de las iglesias protestantes.

En España las pinturas de Van Dyck van a transmitir todo este sentimiento emocional y brillantez en los templos y palacios, en la Sacristía, Antesacristía y Sala Capitular de El Escorial principalmente, y nobles residencias de los marqueses del Carpio y Leganes y conde de Monterrey entre otros.

La *Virgen con Jesús Niño* es un aliento de la España devota frente al protestantismo [Fig. 2]. Es la visión revelada por Santa Teresa en sus escritos. Van Dyck representa a la Virgen de El Escorial con la exquisita belleza que le impone la Orden. Ningún pintor del barroco logró rebasar este límite. Los Jesuitas fueron los defensores más fervientes del dogma de la Inmaculada Concepción, frente a la pasividad de Pío V. La Virgen era para los Jesuitas y España el más fuerte dorsal de la Contrarreforma. “*La Virgen había revelado a Alfonso Rodríguez, un español, que ella misma había alentado a la Compañía de Jesús para que defendiera su Inmaculada Concepción*”¹⁹.

La *Santa Cena* de Van Dyck que vio don Antonio Ponz en el convento de Carmelitas Descalzos de San Hermenegildo de Madrid²⁰ a mediados del siglo XVIII inicia el sacramento de la Eucaristía. Van Dyck utilizó un dibujo de la *Santa Cena* de Leonardo da Vinci a través de su maestro. Lejos de la concepción estática, Van Dyck añadió utensilios cotidianos en el primer plano, típicos del realismo nórdico, y toma la instantánea de la traición de Judas²¹. La técnica es típica de su obra juvenil que comparte con la más brusca y espontánea. Aquí siguió al maestro en los años de afirmación clásica.

¹⁵ PUYVELDE, L. van, *Van Dyck*, Bruselas-París, 1950, p. 19

¹⁶ Véase la carta que escribió Enriqueta María de Inglaterra al abad de la abadía de Parc, cerca de Amberes, pidiéndole que autorizara al hermano del pintor partir a Londres para convertirse en su *chapelain*. [*Vlaamsche School*, Amberes, 1872, p. 133 ; cit. PUYVELDE op. cit. 1950, p. 32].

¹⁷ ROOSES, M., *L'Oeuvre de Rubens*, t. I, p. 43 y ss. Cit. MÂLE, op.cit., 1985, p. 42, n. 59.

¹⁸ MÂLE, op.cit., 1985, p. 296-297.

¹⁹ MÂLE, E., *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*, París, 1984, p. 41, n. 3.

²⁰ PONZ, A., *Viage de España, en que se da noticia De las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, T. V, “Trata de Madrid, y Sitios Reales inmediatos”, Tercera impresión, Madrid, 1793, p. 263.

²¹ MÂLE, op.cit., 1985, p. 90.



Fig.2. Anton van Dyck. Virgen con Jesús Niño. Patrimonio Nacional, Monasterio de El Escorial

La *Coronación de Espinas* y el *Prendimiento*, en El Escorial y el Alcázar son réplicas más elaboradas de su primera época. El Cardenal Infante las seleccionó en la almoneda de Rubens para la colección de su hermano Felipe IV. Rubens tuvo especial estima a la *Coronación de Espinas* con Jesús como protagonista, heroico y resignado a la agresividad de sus verdugos. Van Dyck atemperó la más extrema angustia prevista en los dibujos que llegan a nosotros. Terminó por acceder a las consignas de Trento²². Triunfa la serena entrega al suplicio sin los desgarros medievales. La belleza y armonía de Jesús es un rechazo a la visión macabra que Trento expurga de la escenografía.

El *Prendimiento* fue destinado a su llegada a España a la Pieza de la Aurora del Alcázar. Es un asunto que parece más apropiado para pender de los muros del Monasterio con la muerte por consigna, pero el arrojo heroico de Jesús no desmerecía en la estancia palaciega. A pesar del drama, la propuesta a la dignidad de la imagen que exige el Concilio de Trento está lograda. Rubens tenía este lienzo muy estimado sobre la chimenea del salón principal de su residencia en Amberes.

Igual fortuna que el rey tuvo el Almirante de Castilla, don Gaspar Enríquez de Cabrera, adquiriendo el *modelletto* para la Iglesia de San Pascual de Madrid, que conserva el Museo de Minneapolis. Lo dio a conocer don Antonio Ponz al verlo en el púlpito de la iglesia en el siglo XVIII: “*parece el borroncito o primer pensamiento*”

²². MÂLE, op.cit., 1985, p. 213.



Fig.3. Anton van Dyck. Cristo.
Barcelona, colección privada

del mismo asunto pintado en grande por Van Dyck en la colección de Palacio". Este prestigioso origen lo ignora el museo americano.

Innovaciones iconográficas para Cristo en la Cruz predicó el jesuita Gretser, indicando que el cuerpo de Jesús clavado y alzado ha de pintarse como lo hizo Rubens en la Iglesia de Amberes²³ y apoya Fray Juan Iterián de Ayala, citando a Rubens y Van Dyck, al tratar los errores que cometen algunos pintores al pintar la *Crucifixión*²⁴. También en España se transmite esta idea en el *Cristo* de colección privada barcelonesa [Fig. 3] y grabados de Arnold de Jode²⁵.

La *Piedad* hizo de la Virgen la protagonista del drama en la Contrarreforma. Van Dyck siguió con fidelidad los escritos de Juan de Cartagena un español inspirado en Santa Brígida de Suecia, y las *Meditaciones de Cristo* de Pseudo-Buenaventura en sus

²³ MÁLE, op.cit., 1985, p. 214, n. 210.

²⁴ INTERIAN DE AYALA, Fray Juan, *Pictor christianus*, 1730, ed. En español *El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas. Dividido en ocho libros, con un apéndice. Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura y de la Historia Sagrada. Escrita en latín por el M. R. P. M. Fray Juan Interian de Ayala...y traducido al castellano por D. Luis de Duran y de Bastero...*, Madrid, 1782.

²⁵ *The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Anthony Van Dyck, Róterdam, 2002, VII, pp. 70-72, N° 525. DÍAZ PADRÓN, M. "Una crucifixión de Van Dyck identificada en el coleccionismo español" (en preparación).

*Homilias*²⁶. “*Nuestra Señora continuamente tenía la cabeza de su Hijo apoyada en su regazo...*”²⁷. Van Dyck apoya el cuerpo muerto del Hijo en el regazo de la Virgen, o sobre el sudario en el suelo en las versiones de El Escorial, museo del Prado y museo de Bilbao. “*Ella [la Virgen] no deja de mirarle y llorar*”. Es lo propio de las versiones conservadas en España. La Contrarreforma escogió este momento conmovedor que revive la infancia de Jesús²⁸. La versión del periodo maduro del Museo de Bilbao, fuerza la visión del éxtasis en el rostro de María y pormenores que narra Juan de Cartagena, como la extracción de las espinas de la frente de Jesús por las santas mujeres y los ángeles mancebos, auxiliando a Jesús y los santos llorando. Todo impregnado de muerte en la vida, como predicán los *Ejercicios Espirituales* y las *Meditaciones* de los Jesuitas. Trento promulgó afrontar esta muerte con la serenidad que Van Dyck consiguió sin renuncia a la belleza de las formas.

De la *Resurrección* del Wadsworth Atheneum de Conéctica existe repetición de taller en colección barcelonesa. No está el sepulcro, que testimonia la muerte y resurrección de Cristo. Van Dyck recibiría consignas del Padre Ayala, en su larga disputa con los teólogos adictos al sepulcro abierto, pues la divinidad de Jesús hacía innecesaria la apertura de la tapa, para los místicos españoles²⁹. También la *Natividad* y la *Sagrada Familia* son temas de Van Dyck que abundan en las colecciones españolas. Van Dyck rompe con el silencio idílico de la Edad Media y toma la pasión de los sermones de san Vicente Ferrer y los jesuitas³⁰. El *Niño Jesús aplastando a la Serpiente*, en un fondo de cielo uniforme, fue tema que trató Van Dyck para su clientela española y grabó Paul Pontius [Fig. 4]. Varias pinturas del Jesús Niño poseyó el marqués del Carpio, y repeticiones y copias existen en España. Recuerdan modelos divulgados en las esculturas de Montañés y Alonso Cano en Sevilla. Toda una fiel adhesión a la iconografía contrarreformista de la devota España³¹.

El lienzo de la *Virgen del Rosario* del Oratorio de Palermo con Santo Domingo de Guzmán, el mas ferviente, impulsivo y apasionado español y fundador de la orden de los Dominicos³². En su azarosa vida tiene sitio para salvar a los peregrinos del

²⁶. CARTAGENA, Juan de, *Homiliae*, 1609, IX, t. III, pp. 453, 456, 457.

²⁷. “*Mas nuestra Señora continuamente tenía la cabeza de su Hijo apoyada en su regazo, reservándola para arreglarla Ella misma; y la Magdalena les dijo: Rúegoos que permitais que yo arregle los pies, ante los cuales he alcanzado misericordia. Y habiéndoselo permitido, ella los arreglaba y teniéndolos las manos, parecia que desfallecía por el grandísimo dolor que sentía, y aquellos pies que antes habia regado con lágrimas de compunción, ahora los lava con mucha más abundancia de lágrimas de color y de compasión. Contemplando aquellos pies de tal modo heridos, taladrados, desecados y ensangrentados, lloraba con grandísima amargura.*” “*Entonces todos adoran de rodillas al Señor, y besando sus pies, lo cogen y llevan al sepulcro. Nuestra Señora tenía la cabeza y las espaldas, la Magdalena los pies, y los demás sostenían el cuerpo por el medio.*” San Buenaventura, “*Meditaciones de la Pasión*” en *Obras de San Buenaventura*, BAC, II, Madrid, 1946, pp. 803, 805; MÂLE, op.cit., 1985, p. 250, nota 285.

²⁸. RÉAU, L., *Iconographie de l'Art Chrétien*, 1955-1958, vol II, 1957, p. 519.

²⁹. MÂLE, op.cit., 1985, p. 253.

³⁰. MÂLE, op.cit., 1985, p. 206.

³¹. Ibidem y KNIPPING, J.B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, Leiden, I-II, 1974, p. 5 y ss.

³². RÉAU, op. cit., 1955-1958, III, , 2, p. 391.



Fig. 4. Anton van Dyck. Paul Pontius. Niño Jesús pisando la Serpiente estampa según van Dyck

camino de Santiago, reviviendo una tradición milenaria, a pesar de los escrúpulos revisionistas de la Contrarreforma. También impuso la devoción a la Virgen del Rosario en la Orden protectora de España en la batalla de Lepanto³³.

La *Asunción de la Virgen* la divulga y defienden los españoles junto con la Inmaculada Concepción. La compañía de unas jóvenes mujeres con flores falta en los pintores italianos al tratar este episodio. Es una tradición la Edad Media que Van Dyck tomó de Juan de Cartagena³⁴. Supervivencias del pasado revive en *Los dos Santos Juanes* de la Real Academia de San Fernando de Madrid.

San Buenaventura contó con el fervor de España en el siglo XVII. En 1600 se fundó el Colegio de San Buenaventura de Sevilla. La historia de la vida del santo fue tema frecuente en los pintores españoles de la escuela de Sevilla como Herrera el Viejo, Zurbarán y Valdés Leal (pinturas desgraciadamente repartidas en los museos de medio mundo)³⁵. El santo franciscano pertenece a la orden más querida por Van

³³ MÂLE, op. cit., 1985, p. 409. Oratorio del Rosario de Palermo, Van Dyck, Santo Domingo y Santa Catalina reciben el rosario

³⁴ MÂLE, op. cit., 1985, p. 322.

³⁵ RÉAU, op. cit., (1955-1959), III, 1, pp. 136, 235.

Dyck. La *Comunión de San Buenaventura* del Museo de Bellas Artes de Caen, reproduce un episodio de la vida del santo que tratan los artistas españoles exaltando el sacramento de la comunión, tan denostado por los protestantes. Esta pintura de Van Dyck discutida su autoría, le implica en la ferviente defensa del sacramento³⁶.

Pero fue en la representación de los santos donde Van Dyck transmitió los ideales más auténticos del Concilio de Trento, dotándoles de la solemnidad y grandeza impuestas por la Contrarreforma a los artistas. Para los protestantes su culto era una superstición pagana. Van Dyck derrochó invención e imaginación creadora en los santos más populares. La fascinación de la muerte impregna el *San Francisco* del Museo del Prado. Desde el siglo XVII estaba en el Alcázar adquirido en la colección del marqués del Carpio. El Santo medita con la cruz y la calavera. Es un diálogo con la muerte como aquel sentido por Hamlet en el drama shakesperiano. Un ángel músico acompaña al santo en la huida de este mundo. Todos son signos que esgrime la Contrarreforma: la muerte y la contención³⁷. Este lienzo del museo madrileño fue el modelo escogido por Emil Mále para ilustrar el relato de San Buenaventura. El cráneo es el símbolo de la muerte que Trento exigía mostrar con rotunda ostentación. A pesar de esto el santo se enfrenta a la muerte con la serenidad que falta en la Edad Media. Los jesuitas fueron los más adictos a representar el cráneo, cuya macabra imagen diseñada por Van Dyck graba Schelte à Bolswert como símbolo de lo vano de la vida³⁸.

San Martín fue otro santo celebrado por los jesuitas. No extraña el interés de España por este santo que sigue con especial devoción³⁹. Van Dyck lo pintó en dos ocasiones. Uno se encuentra en Zaventem y otro pasó a España y hoy está en el palacio de Windsor [Fig. 5]. Difícilmente ha sido logrado mayor distinción y elegancia en una composición de esta naturaleza. Narra el encuentro del santo con unos mendigos a los que conmovido ofrece su capa, el juego de ritmos y gracia compite con el más afortunado diseño modernista de nuestro tiempo.

Pero fue Santa Rosalía la creación más original y bella que debemos a Van Dyck. Nos adelantamos a decir que el mayor de sus pinturas procede de España. Poco después del hallazgo del cuerpo de la santa en Palermo (1624), Van Dyck fijó su imagen iconográfica y a sus pinceles debe mucho su culto. Las órdenes religiosas españolas fueron decisivas en su divulgación⁴⁰. Los Jesuitas impulsieron su culto en Roma con proyección hacia las Indias⁴¹. Además Van Dyck crea nuevas fórmulas representativas, como intercesora ante Dios y la Virgen, y como penitente. La más exquisita versión de medio cuerpo procede de El Escorial y hoy está en el museo del Prado. De origen español se conserva una versión en la colección Adanero de Madrid, pero muchas otras están hoy dispersas en museos de Europa y América,

³⁶. MÁLE, op. cit., 1985, P. 92, 93

³⁷. MÁLE, op. cit., 1985, nota 171

³⁸. MÁLE, op. cit., 1985, p. 190.

³⁹. RÉAU, op. cit., (1955-1959), II, p. 903

⁴⁰. MÁLE, op. cit., 1985, p. 329.

⁴¹. FILIPCZAK, Z.Z., "Van Dyck's life of St. Rosalia", *Burlington Magazine*, CXXXI (1989), p. 693



Fig. 5. Anton van Dyck . San Martín. Windsor Castle

museo Wellington de Londres (Apsley House), Metropolitan Museum de Nueva York [Fig. 6], Pinacoteca de Munich, Fine Arts en Houston y Palermo. Van Dyck llega a Palermo en el momento que la peste había arrastrado miles de vidas y se encuentran los restos de la Santa que renunció a la vida terrenal para entregarse a los pobres: fue signo de esperanza⁴². Muchas versiones más documentadas de su taller abundan en las viejas colecciones de España⁴³.

⁴² COLLURA, P., *Santa Rosalía nella storia e nell'arte*, Palermo, 1977, p.100

⁴³ La Santa Rosalía del Hospital de los Sacerdotes de Palermo, copiada según un original de Van Dyck, se trajo de Sicilia a España después de 1629, y de nuevo se llevó a Italia por el arzobispo Fernando Bazán [Cit. TRAPIER, E. DU GUÉ, "The School of Madrid and Van Dyck", *The Burlington Magazine*, XCIX, (1957), p. 265, nota 1]



Fig. 6. Anton van Dyck. Santa Rosalía ascendida al cielo. Nueva York, Metropolitan Museum of Art

Ch. Sterling trató con detalle la variedad de modelos de la Santa en Van Dyck⁴⁴. Todo se fragua en Sicilia bajo dominio español con un virrey, Filiberto de Saboya, nombrado por mandato de Felipe IV, y sustituido por el Cardenal Doria y el duque de Alburquerque. Todo un circuito de mando hispanófilo. La invocación a la Santa se acrecentó con la peste que asoló Italia en aquellos momentos. No extraña el celo y los escrúpulos de los teólogos en su trato iconográfico: era una bella y joven doncella de largos cabellos con misión intercesora. Sus símbolos eran las rosas y las lilas y la calavera impuesta desde España⁴⁵.

La Penitencia y la Confesión fueron igualmente enérgicos bastiones contra el protestantismo. Santa Teresa, la santa de Ávila, intercedió por los pecadores en las llamas del purgatorio. La defensa del sacramento de la penitencia va más allá de la muerte en el programa de la Contrarreforma. A esto responden con contundencia los místicos españoles. Las almas que lloran arrepentidas tendrán el perdón de Dios⁴⁶. Rubens trató el tema con la Virgen como intercesora, en el Museo de Kassel, y Van

⁴⁴. STERLING, CH., "Van Dyck's paintings of St. Rosalie", *The Burlington Magazine*, LXXXIV, (1939), pp. 53-62.

⁴⁵. BARNES, S., *Van Dyck in Italy*, Ms, 1986, p. 58.

⁴⁶. KNIPPING, op.cit., 1974, II, p. 317.

Dyck en una de sus las más bellas pinturas en la Antesacristía de El Escorial. Fue uno de los regalos al rey por los nobles comprometidos en la renovación de las salas mas preciadas de El Monasterio. Hasta ahora se tenía por perdida⁴⁷. Hoy ha sido localizada en los fondos de la Real Academia de San Fernando⁴⁸. La Magdalena llora suplicante en el primer plano, atrás están el rey David, el hijo pródigo y el buen ladrón, en penumbra. Van Dyck derrochó allí belleza y convicción de arrepentimiento en la santa. La sensual seducción de sus hombros desnudos resiste a los prejuicios del Concilio de Trento. Van Dyck pasó por alto la crítica a la carne de una Iglesia más tolerante de facto.

También el martirio de los santos toma fuerza en la figuración narrativa de la Contrarreforma, rebasando las fronteras a la equidad a los horrores y la llamada a la moderación del Concilio de Trento. Los martirios van más allá de un realismo que linda con el expresionismo. La presencia de la muerte fue un asidero en la Compañía de Jesús. Van Dyck interpretó estos desgarros en el extremo suplicio de *San Pedro en la Cruz*, de colección privada de Barcelona igual que la réplica del museo real de Bruselas. Invertido y suspendido entre la muerte y la vida, es difícil ir más allá en el suplicio del santo. Es la visión desgarradora y brutal de la tortura antes de la muerte. Los verdugos carecen de rostro y el del santo es el terror en si mismo. Los cuerpos macizos dominan el espacio del primer plano con su descarnado realismo. Es una pintura típica del primer estilo de Van Dyck, con técnica brusca y colores ardientes rebasando las osadías de Rubens y Jordaens.

Esta composición está lejos de la nobleza heroica (si vale este calificativo en los límites de la muerte) que imprimió Van Dyck en los martirios de San Sebastián que pinta con destino a España. El número de versiones es testimonio elocuente de su devoción en estas tierras. Desgraciadamente salvo uno los restantes están dispersas entre museos y colecciones de Europa y América. Uno localizamos en la Casa Consistorial de Palma de Mallorca, que es posible vincular con el que poseía el conde de Monterrey [Fig. 7]⁴⁹. Otro en la Scotland Gallery de Edimburgo adquirida por el marqués de Leganés a mediados del siglo XVII⁵⁰. El de la galería Hall & Knight de Nueva York, recuperado por Patrimonio Nacional sería del marqués del Carpio que regaló al rey para el monasterio de El Escorial⁵¹.

⁴⁷ *La Almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, Cat. Exp. Museo del Prado, Madrid, 2002, p. 120.

⁴⁸ DÍAZ PADRÓN op. cit., 1976, II, fol. 443, fig. 36. DÍAZ PADRÓN, M. “La Virgen y los Santos penitentes de Van Dyck en la Real Academia de San Fernando”, *Revue belge d’Archéologie et d’histoire de l’Art de l’Académie Royale d’Archéologie de Belgique* (en prensa); BARNES op. cit. 1986, p. 152, recoge otra réplica en Carcassone, sin identificar uno de los santos pecadores.

⁴⁹ DÍAZ PADRÓN, op. cit., 1976, II, fol. 460; DÍAZ PADRÓN, M. “Un nuevo Van Dyck identificado en la Casa Consistorial de Palma de Mallorca” (en prensa).

⁵⁰ DÍAZ PADRÓN: “El Martirio de San Sebastián de don Diego de Mexía en la Scotland Gallery de Edimburgo” (en prensa)

⁵¹ DÍAZ PADRÓN, M., “Van Dyck: El Martirio de San Sebastián de El Escorial, localizado en la colección Hall & Knight de Nueva York”. *Revista Goya*, nº 316-317, enero-abril 2007, p. 85.

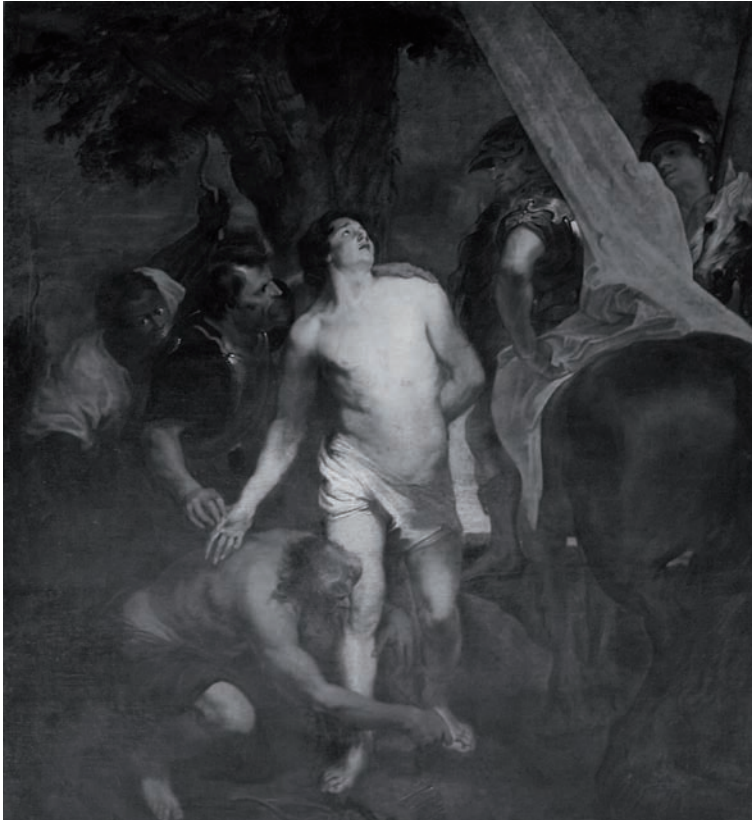


Fig. 7. Anton van Dyck. Martirio de San Sebastián.
Palma de Mallorca, Casa Consistorial

El del museo del Louvre consta en la venta de Stanley sin precisar su origen en el siglo XVII⁵². En el Ermitage de San Petesburgo San Sebastián asistido por los ángeles del marqués de Ensenada⁵³.

Este santo en éxtasis pierde contacto con el mundo, de hecho prepara el viaje al más allá. Es una conquista del Barroco de la Contrarreforma que Van Dyck capta a la perfección, con un poder de seducción difícilmente igualado en los pintores de su tiempo. Es lo que irradian estos Martirios del santo. Esta visión heroica sustituye al pintoresquismo anecdótico de los pintores de la Edad Media. Van Dyck tomó el modelo

⁵². DÍAZ PADRÓN, M., “Van Dyck: El Martirio de San Sebastián del Museo del Louvre identificado en el coleccionismo español de la galería Stanley”, *Revista Goya*

⁵³. DÍAZ PADRÓN, M., “Van Dyck: San Sebastián asistido por los ángeles del marqués de Ensenada identificado en el Ermitage de San Petersburg”, *Revista Goya*



Fig. 8. . Anton van Dyck. Martirio de San Esteban.
Cheshire, Tatton Park

de Apolo como el arquero argonauta⁵⁴. Es convincente la fuente visual del Apolo Belvedere para su cuerpo desnudo. Esto no escaparía a la censura de Interian de Ayala más atento al decoro que a la belleza. Pero a pesar de las inspecciones del Santo Oficio en España y el recrudescimiento de Trento, Van Dyck concilió con éxito el pudor con la belleza de la antigüedad clásica⁵⁵.

La elevación del espíritu está sentida con la misma expresión de contenido dramatismo en el *Martirio de San Esteban* que poseyó Manuel Godoy, hoy en Tatton Park Cheshire [Fig. 8]. L. Réau utiliza esta pintura como ejemplo fiel de la iconografía posttridentina del santo. Ve en la luz desprendida de su cuerpo la consumación con Dios. Tampoco extraña la presencia temprana de este santo en la España del barroco cuando existían más de treinta y ocho iglesias y sitios santos consagrados a su advocación⁵⁶.

⁵⁴ RÉAU, op. cit., (1955-1959), t. III, p. 1193, n.1.

⁵⁵ MÁLE, op. cit., 1985, p.31.

⁵⁶ RÉAU, op. cit., (1955-1959), III, 1, p. 447.

Más son las pinturas de *San Jerónimo* conocidas de Van Dyck con destino a España. Pocas imágenes del santo alcanzan el vigor y la imponente monumentalidad de los lienzos del santo anacoreta que decoró los muros de la Sacristía de El Escorial, y el que poseía el marqués de Leganés en su residencia madrileña, hoy en Rotterdam (nº 22) y Estocolmo (nº NM 404)⁵⁷. Todo el patetismo ascético transmitido en los antiguos textos literarios está concentrado admirablemente en estas prodigiosas pinturas. Sobrepasa con creces el bello conformismo de Tiziano y la plástica heroicidad de Rubens. El santo revisa los legajos abiertos sobre sus rodillas como lo veía Santiago de la Vorágine. La sombra que oculta sus ojos delata el peso de la inspiración “*con el rostro descompuesto por el ayuno el corazón ardiente en deseos, con el cuerpo estremecido con la carne muerta antes que muriera y con el incendio de la pasión*”⁵⁸. Van Dyck renuncia a los atributos tradicionales: la calavera, el crucifijo y el *capello* cardenalicio. Nada distrae la inspiración divina. Van Dyck conjuga el idealismo renacentista con el realismo nórdico. La luz es mas intensa en la pluma que lleva el ángel desafiando con su mirada al espectador. Es la llamada a la penitencia que impulsa la Contrarreforma bajo los auspicios de España⁵⁹. Así Van Dyck contribuyó a la demanda de la orden de los Jerónimos en auge en estas tierras desde tiempo de los Reyes Católicos⁶⁰.

Si San Jerónimo fue la conciencia de la España eterna hasta fusionar en la Contrarreforma, San Jorge fue aliento de Jaime el conquistador en el reino de Aragón⁶¹. Patrono de Cataluña, portaestandarte en las cruzadas fue el equivalente a Santiago en la lucha contra el musulmán. El dibujo de su martirio en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, es para nosotros un prodigioso testimonio del eco de este santo que Van Dyck diseñó para el ambicioso proyecto que le encarga la guilda de los Ballesteros en la Catedral de Amberes, truncado con la muerte del artista⁶².

Las pinturas de contenido devoto que llegan a España por distintas vías exhiben el énfasis propagandista de la Contrarreforma. Los grabados de Van Dyck ayudan

⁵⁷. DÍAZ PADRÓN, M., “Van Dyck: Los lienzos de San Jerónimo de los museos de Estocolmo y Boijmans van Beuningen de Rotterdam identificados en las colecciones del marqués de Leganés y Felipe IV” (en prensa); recientemente han sido comparados en función a la búsqueda del original cuando son de su mano sin mas interés que la búsqueda de sutiles connotaciones que prevean el primer ensayo creador en la producción del artista (*Masterpiece or copy? Two Versions of van Dyck´s St Jerome with an Angel*, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 2009) Se desconoce el origen de la réplica de Estocolmo que nosotros hemos vinculado al lienzo inventariado como San Mateo en la testamentaría del marqués de Leganes.

⁵⁸. Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, Traducción del latín de Fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza Editorial, 1982, 2 vols, II, p. 632.

⁵⁹. E. Mâle, op. cit, 1985, pp. 88-90.

⁶⁰. J. R. L. HIGHFIELD, “The Jeronimistas in Spain, their Patrons and Success, 1373-1516”, *Journal of Ecclesiastical History*, 34, nº 4, octubre de 1983, pp. 513- 533.

⁶¹. RÉAU, op. cit., (1955-1959), III, 2, p. 578.

⁶². DÍAZ PADRÓN, M., “Dos dibujos de Van Dyck y Van Thulden en la Real Academia de San Fernando”, *Archivo Español de Arte*, nº 153-156, XXXIX, (1966), p. 197; BAUDOUIN, F., “Van Dyck´s last religious commission: an Altarpiece for Antwerp Cathedral” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. LVII, Londres, (1994), p.175. DÍAZ PADRÓN, M., “El dibujo del martirio de San Jorge de la guilda de los Ballesteros en la catedral de Amberes identificado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” (en prensa).

a las almas desorientadas por el protestantismo. Estos grabados son eficaces por su fácil difusión en el pueblo⁶³. Influencia que cala en la pintura de todas las escuelas españolas del siglo XVII y proyección en la América Latina⁶⁴.

Por aquella década impacta el martirio de San Carlos Borromeo y San Felipe Neri, compañeros de San Ignacio de Loyola y de San Francisco Javier cuya fuerza de choque no faltó en dibujos y grabados de Van Dyck siguiendo los modelos del maestro⁶⁵. Es sorprendente la fuerte carga emocional de estos grabados con recursos “pictóricos” más propios del pincel que del buril. Imágenes que sirven de ilustración testimonial a los estudios de Èmil Mâle y J. B. Knipping consagrados a aquella imponente movilización espiritual impulsada por España. Estos grabados contribuyen a comprender los dictados de los teólogos y los santos.

Igual que Francisco Pacheco en España, Jan Molanus en Lovaina dieron pautas a los pintores en sus tratados⁶⁶. Más que prescripciones concretas –advierte J. B. Knipping– fueron fuente de inspiración y creatividad en aquella Iglesia “*rejuvenecida, militante y triunfante, aunque no siempre moderada y flexible*”⁶⁷.

San Ignacio de Loyola y Santa Teresa de Ávila, invocan la universalidad de la Contrarreforma con más tesón que la misma Roma. Muchos de los predicamentos se publicaban en Flandes en español para la influyente corte hispana instalada en los Países Bajos⁶⁸. La influencia de los jesuitas en este renacer de la Iglesia tenía la fuente en la atmósfera que nació a los pies del templo de Montserrat en el alma de San Ignacio de Loyola⁶⁹.

Interesante es la huella que dejó Van Dyck en el marco hispano de iglesias y congregaciones religiosas de Amberes recordada por C. Baisier. La *Catedral de Amberes* la dibujó Van Dyck desde la orilla del Escalda. En la Sacristía estaba una copia del *Retrato del Obispo Malderus* cuyo original pasó en el siglo XVII al coleccionismo español⁷⁰. Este teólogo fue un ferviente defensor de la Contrarreforma y allegado a la política de los archiduques españoles⁷¹. El músico y organista de la

⁶³ HERRERO, M., “El grabado al servicio de la mística”, *Revista de Ideas estéticas*, 1945, p. 348.

⁶⁴ SORIA, M. de, “Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigación Estética*, V, (1956), p. 43; STASTNY, F., “La presencia de Rubens en la pintura colonial”, *Revista peruana de cultura*, (1965), IV, p. 1; *Rubens et l'Art de la Gravure*, Cat. Exp. AMBERES-QUEBEC, 2004, p. 47.

⁶⁵ DEPAUW, C. & LUITJEN, G., *Antoine van Dyck et l'estampe*, Cat. Exp. Amberes- Amsterdam 1999-2000, p. 48

⁶⁶ MOLANUS, J., *De Historia SS. Imaginum et Picturarum*, Lovaina, 1570, 1594, Douai, 1617, Amberes, 1617, Lovaina, 1771.

⁶⁷ KNIPPING, op. cit., 1974, p. 7.

⁶⁸ Le bibliophile belge (1847-1864), IV, p. 82; idem, VI, p. 284; idem, VII, p. 15; idem, VIII, p. 62; idem, XI, p. 445

⁶⁹ KNIPPING, op. cit., 1974, p. 5.

⁷⁰ BAISIER, op. cit., 1999, p. 22, n° 4.

⁷¹ GRIETEN, ST., BUNGENEERS ET AL., op. cit. 1996, pp. 11, 432-434, 436, 437, N° 991; MAUQUOY-HENDRICKS, op. cit., 1956, N° 133.

Catedral, Liberti⁷², cuyo retrato posee el museo de El Prado, está allí en una copia, igual que Aubertus Miracus (1573-1640), protegido por los Archiducos Alberto e Isabel Clara Eugenia⁷³. El coleccionista Pieter Stevens⁷⁴ y el burgomaestre de Amberes Nicolás Rockox, casado con la portuguesa Adriana Péres, forman parte de lo mas allegado a la Corona de España y al gobierno de los Archiducos. Ambos están presentes en la *Visita de los archiducos a la colección de Cornelis van der Gheest* en el gabinete del Rubenianum junto a Van Dyck⁷⁵. Van Dyck había retrado a Nicolás Rockox en el tríptico de *Santo Tomás* del Museo de Amberes, igual que Rubens en varias ocasiones⁷⁶. En el oratorio de la Cofradía de Solteros adscrita a la casa profesa de los Jesuitas de Amberes estaba la *Virgen con Santa Rosalía y El abrazo místico de la Virgen y el hermano José*, de la Pinacoteca de Viena (nº 482, 488)⁷⁷. También los retratos del “registres” de los Jesuitas, el español Alfonso Rodríguez, y el jesuita Carolus Scriban, J. K. Delle Faille y J. B. Bishoven, según los modelos de Van Dyck⁷⁸.

La Iglesia de San Pablo de los Dominicos encargó al joven Van Dyck la caída en el *Calvario* para el ciclo de los *Misterios del Rosario*⁷⁹. En la iglesia de San Andrés estaba el *Retrato de Jan de Wael*⁸⁰, en los Agustinos la *Visión de San Agustín y Cristo en la Cruz* del Museo de Amberes, y en las Beguinias, la *Piedad*⁸¹. Al convento Dominicano de Santa Catalina (donde profesaba su hermana) Van Dyck, por expreso deseo de su padre, regaló el lienzo de la *Crucifixión con Santa Catalina de Siena y Santo Domingo*. Para la Iglesia de San Antonio de los Capuchinos hizo el *Retrato del escritor Van A. Moens*⁸²; y para el claustro de los Hermanos Menores le encargan la *Piedad* del Museo de Amberes (nº 404) y el *Retrato de Cesare Alejo Scaglia* (nº 405). El padre de este ilustre embajador de la casa de Saboya coincidió en Madrid con Rubens, tratando las negociaciones de España con Inglaterra⁸³. Era antifrancés y estuvo muy unido a los archiducos, a Felipe IV y Olivares desde 1631. *Virgen y el*

⁷² BAISIER, op. cit., p. 29; PERSOONS, G., *De orgels en de organisten van de Onze Lieve Vrouwkerk te Antwerpen van 1500 tot 1650*, Koninklijk Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, nº 32, Bruselas, 1981, pp. 98-102.

⁷³ MAUQUOY-HENDRICKS, M., *l'iconographie d'Antoine Van Dyck, Catalogue raisonné*, Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, IX, Bruselas, 1956, nº 55; GRIETEN, ST. BUNGENEERS ET AL., *De Onze Lieve Vrouwkatedraal van Antwerpen*, (Inventaris van het kunstpatrimonium van de provincie Antwerpen 3), Amberes, 1996, p. 202, nº 656; BAISIER, C., *Antón van Dyck anders bekeken, over registers en contrefeytsels, tronies en copen in Antwerpse kerken en kloosters*, en Amberes, 1999, p. 18.

⁷⁴ BRIELS, J., “Amator Pictoriar Arts. De Antwerpse kunsthändler Peeter Stevens (1590-1668) en zijn Constkamer”, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, (1980), p. 137.

⁷⁵ AERTS, W., *De Onze Lieve Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Amberes, 1993, p. 88.

⁷⁶ WASHINGTON, Cat. Exp, 1990, p. 100, n. 6.

⁷⁷ BURCHARD, L. y MARTIN, F. X. *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, I, The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*, 1968, pp. 32, 34-40, 99, 112, 213-219.

⁷⁸ MAUQUOY-HENDRICK, op. cit. 1956, nº 170, nº 158, nº 176; Idem, 1991, pp. 68-69.

⁷⁹ BAISIER, C., en Cat. Exp. AMBERES 1999, p. 64.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁸¹ LARSEN, E., *L'Opera completa di Van Dyck*, Milán, 1980, nº 686.

⁸² LARSEN, E., *The Paintings of Anthony van Dyck*, Freren, 1988, II, nº 515.

⁸³ BAISIER C. en Cat. Exp. AMBERES 1999, “Antoon van Dyck anders bekeken: over “registers en contrefeytesels, tronies en copyen” in Antwerpse kerken en Kloosters. 83.

Niño del Metropolitan de Nueva York (nº 660.71.5) fue un encargo de Cesare Scaglia a Van Dyck.

La crítica en estos últimos años ha prestado más atención al sentimiento religioso de Van Dyck que tratamos ahondar en lo que concierne a España. Philip de Montebello precisó la influencia de San Ignacio de Loyola en la obra de Van Dyck, marcando las diferencias temperamentales con Rubens en el ideal melancólico y sensual de las formas. También su contribución a la iconografía de Santa Rosalía y los santos intercesores que postuló el Concilio de Trento⁸⁴. Atención paralela prestó Hans Vlieghe al valorar la demanda de España y su confrontación con el protestantismo. Distancia la febril expresividad de los santos en los años juveniles del clasicismo formal de Rubens en el mismo tiempo⁸⁵.

J. R. Martin y G. Feigenbaum valoran su universo espiritual y melancólico de su pintura religiosa en prólogo a la exposición de Princeton de 1979, limitando la panorámica de sus etapas estilísticas con especial atención a la demanda de los Jesuitas en Amberes y la congregación de Solteros a la que Van Dyck pertenecía desde 1628. Van Dyck hizo convivir a los santos y los hombres en un escenario común. “La diferencia entre la raza humana y los santos y ángeles es cuestión de grado”⁸⁶. Santa Rosalía llenó los muros de iglesias, palacios y monasterios españoles. Hizo de la santa una princesa atemporal igual que sus retratos en opinión de Martin y Feigenbaum.

También Thomas L. Glen vio en la pintura religiosa de Van Dyck persuasión, didáctica y divinidad acorde a los dictados de los Jesuitas. Refuerza lo que no era fácil afirmar con decisión, que las pinturas de Van Dyck de hacia 1620 (muchas adquiridas por España) tenían mayor impacto de persuasión que las de Rubens a la misma edad, bajo el mismo conjuro⁸⁷.

Susan Barnes valora este impulso de España en la Contrarreforma comparando a Van Dyck con Murillo⁸⁸. Paralelismo visto por Joseph Destrée a principios de siglo⁸⁹. Nada nuevo en los tratadistas españoles de los siglos XVII y XVIII. No faltan referencias al ambiente hispanófilo de Sicilia bajo España con Filiberto de Saboya, Andrea Doria (Almirante de España) y Fernández de la Cueva, duque de

⁸⁴ MONTEBELLO, PH., “Van Dyck, Painter of the Counter Reformation”, *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 22 diciembre 1963, p. 134-138.

⁸⁵ VLIEGHE, H., C. BAISIER, *Anton van Dyck anders bekenen, over registers en contrefeytsels, tronies en copyen in Antwerpse kerken en kloosters*, 1999, pp. 13 y ss.

⁸⁶ MARTIN, J. R. & FEIGENBAUM, G., *Van Dyck as a Religious Artist*, Cat. Exp. Princeton University Art Museum, 1979, p. 11.

⁸⁷ GLEN, Th. L., “Observations on Van Dyck as a Religious Painter”, in *Essays on Van Dyck*, National Gallery of Canada, 1983, pp. 46, 49, 50.

⁸⁸ BARNES op. cit., Ms.1986, p. 25.

⁸⁹ FIERENS, P., “Le sentiment religieux chez van Dyck” *Scritti di Storia dell’arte in onore di Lionello Venturi*, II, 1956, p. 44; Études d’Iconographie Chrétienne, I, “Le Bienheureux Felix de Cantalice d’Antoine Van Dyck”, *Annales de la Société royale d’archéologie de Bruxelles*, t. XX, 1921, pp. 121-131

Albuquerque⁹⁰. S. Barnes ve este itinerario de Van Dyck hacia el sur de Italia el nexa más directo con el ambiente español, sin aventurarse a cruzar las costas de la Península Ibérica como hizo Rubens.

A Frans Baudouin debemos valiosas consideraciones al tratar el ambicioso proyecto para el altar de San Jorge en la catedral de Amberes⁹¹, pero mucho antes C. Mensaert, a mediados del siglo XVIII, no contuvo su admiración a la vista del *Descendimiento de Cristo* de las Beguinas de Amberes (hoy en el Museo de Bellas Artes) al ver el fervor que aquella imagen impactaba en los fieles; en *Le peintre amateur et curieux* (1763), alaba el *Cristo entre santo Domingo y Santa Catalina*, y escribe que no puede mirarse sin sentirse traspasado por la compasión. El mismo estudioso distancia la devoción de Van Dyck, de inspiración distinta a Rubens; más optimista y brillante el maestro, cuanto más sumido en el pathos del dolor el discípulo.

Don Elías Tormo valoró la profunda religiosidad de Van Dyck en las pinturas devotas escalonándolas en trágicas, apasionadas y delicadísimas siguiendo la evolución del estilo de lo no delicado y argénteo en los últimos. Marcó así este olvidado estudioso español en 1941, lo que resumen los analistas de la modalidad del género narrativo⁹². La galería de pinturas del circuito hispanófilo está pletórica de la convicción del pintor en la trascendencia divina de su arte en mayor dimensión que muchos de sus contemporáneos, es el eco más notorio de Paul Fierens respondiendo a los designios del arte al escribir que “el destino del arte estaba estrechamente ligado a la religión y a la fe”⁹³.

⁹⁰. BAUDI DI VESME, A., “Van Dyck peintre des portraits des princes de Savoie”, *Miscellanea di Storia Italiana*, 2, vol 9, Turín, 1885; SALINAS A., “Antonio van Dyck e il suo quadro per la compagnia del Rosario in S. Domenico di Palermo”, *L'Arte*, 2, 1889, p. 502; GLÜCK, G., “Van Dyck’s stay in Italy”, *The Burlington Magazine* 74, 1939, p. 207; BARNES, op.cit., Ms. 1986, fol. 19, 54, 58, 60, nota 92.

⁹¹. BAUDOIN, F., “Van Dyck’s Last Religious Commission: an Altarpiece for Antwerp Cathedral”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, (1994), LVII, p. 175.

⁹². TORMO y MONZÓ, op.cit. 1941, p. 162. Es la división propuesta en Cat. exp. Cit. Princeton 1979

⁹³. FIERENS, P., op.cit., 1956, p. 58