

Reflexiones y precisiones del retrato de Van Dyck en la patria de Velázquez

Matías DÍAZ PADRÓN

Museo Nacional del Prado

RESUMEN

Este trabajo analiza los puntos de encuentro entre Velázquez y Van Dyck. Ambos retratan a la élite europea del momento, pero el sevillano pintó a nobles y plebeyos con igual dignidad. La trascendencia del retrato de Van Dyck en Inglaterra es bien conocida, pero no en el ámbito hispano, donde su estela es mayor de lo esperado. Van Dyck creó una extraordinaria galería de retratos de personajes españoles o vinculados a la política de los Austrias, adaptando su estilo a la tradición del retrato español. Estos retratos, iconos de la exaltación del poder, cuyos grabados recomendaba Palomino como modelo a los jóvenes pintores, pudieron ser vistos por Velázquez en las colecciones españolas del momento. El autor señala las claves de la presencia en España del retrato de Van Dyck y precisa ejemplos concretos de la filtración de su estilo en el retrato velazqueño.

Palabras clave: Van Dyck; Velázquez; retrato individual; retrato ecuestre; retrato de grupo; Arcos de Triunfo; Austrias; tratadistas; Iconografía; coleccionismo; influencias.

Thoughts & precisions on Van Dyck's portraiture in the country of Velázquez

ABSTRACT

This article analyses the points of convergence between Velázquez's and Van Dyck's portraiture. Both painters portrayed the European elite of the time, but the Sevillian painted nobles and commoners with equal dignity. The importance of Van Dyck's portraits in England is well known, but this is not the case in relation to Spain, where his influence is far greater than expected. He created an extraordinary gallery of portraits of relevant Spaniards or foreigners in the service of the King, while adapting his style to Spanish tradition. Palomino recommended these portraits -icons of the exaltation of power- in the form of prints as models to young painters, and Velázquez would have seen them in Spanish collections. The author points out the keys to the real presence of Van Dyck's portraits in Spain and gives concrete examples of the influence of his style in Velázquez's portraiture.

Key words: Van Dyck; Velázquez; individual portrait; equestrian portrait; group portrait; Triumphal Arches; Habsburgs; theoreticians; Iconography; collecting; influences.

Que el retrato fue un asidero de la grandeza de los Austrias en la España de los siglos XVI y XVII, es algo persistente en los actos de los hombres como en los tratadistas españoles del arte. Fue un deseo insaciable de los nobles fijar la imagen de su "yo" igual que los acontecimientos de sus aventuras bélicas, políticas o sociales. Pero fue el retrato individual el que dominó sobre las otras modalidades.

Una eclosión fascinante de la exaltación de la imagen colectiva de reyes, príncipes, archiduques de los Austrias españoles está glosada en los frisos de los Arcos de Triunfo de Carlos V del siglo XVI¹, y repiten con igual esplendor los de la entrada del Cardenal Infante en Amberes y Gante después de la batalla de Nördlingen. Todos acuñan la grandeza dinástica de los Austrias y Ausburgo. Es una galería de retratos con signos icónicos comprometidos con el dominio universal. Este apoteósico proyecto encargado a Rubens es sobradamente conocido y estudiado², pero por la especial deferencia a Van Dyck en estas páginas es oportuno adelantar que no está entre los famosos pintores que participaron en aquel proyecto a pesar de ser el preferido de Rubens y más admirado por el Cardenal Infante, protagonista de aquella “fiesta”. La ausencia de Van Dyck que a pesar de todo veremos implicado en la política de los Austrias nos obliga a una explicación del hecho, que ahora tiene respuesta para nosotros. No fue olvido ni rechazo de los responsables de aquel fasto: fue la vanidad del pintor la razón de su ausencia en aquel proyecto que era a su modo de ver efímero en el tiempo y opuesto a su autoestima³.

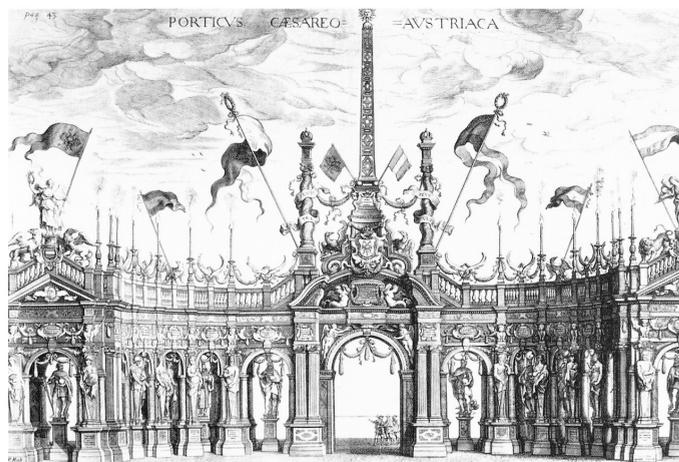


Fig. 1 *Porticus Caesarius Austriaca*

Fue una magna obra que Rubens dirigió con éxito participando los pintores más prestigiosos de su escuela. Fue la mayor exaltación imaginable de los Austrias con la fascinante galería de retratos del pasado y contemporáneos del linaje poderoso de Europa, lindando la frontera del Olimpo pagano y los cielos de la Cristiandad.

Todos estos retratos evocan el Imperio romano y las añoranzas de Carlos V, el emperador por excelencia. Pero a Van Dyck no le pareció suficientemente edificante como hemos dicho. Otra cosa era retratar a don Fernando como comandante de los ejércitos para enviar al Alcázar de Madrid como ofrenda de aquella proeza. Lo llevó consigo el marqués de Leganés a Madrid y hoy conserva el Museo del Prado⁴. En esta imagen afinó su estilo de

¹ Grabado de Antonio Francesco Olivero, “CARLO QUINTO IN OLMA” (Venecia, 1567), (23,4 x 15,9 cm). Spencer Collection, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations. Cat. Exp. *Glorious Horsemen, Equestrian Art in Europe, 1500-1800*, Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts, 1981, p. 170.

² J. R. Martín, *The Decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi*. Ludwig Burchard, XVI. Bruselas, 1972.

³ D. Howard, “The Entry Books of Sir Balthazar Gerbier: Van Dyck, Charles I and the Cardinal-Infante Ferdinand”, p. 88, en *Van Dyck 1599-1999 Conjectures and Refutations*. Rubenianum, 2001, p. 86, n. 27

⁴ M. Díaz Padrón, *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado*, 1995, p. 443, nº 1480

acuerdo al lenguaje del gusto español. Reprimiendo la galanura espectacular de su estilo cortesano por una mayor contención formal y expresiva, acusando la verticalidad y mirando directamente al espectador típica fórmula de la tradición del retrato español. Nada extraño es esto —y comenzamos con un primer encuentro con su homónimo Velázquez— pues este mismo esquema fue utilizado luego por Velázquez en el retrato de *Felipe IV en Fraga* de la Flack Collection. La influencia de Van Dyck en el sevillano es notable, de ello tendremos ocasión de tratar.

No fue sólo el número de retratos de nobles españoles lo más importante del legado de Van Dyck al coleccionismo hispano. Fue el enérgico autoritarismo que puso en los rostros. La arrogancia del poder y seguridad de sí mismos es diferente en sus retratos de Italia, Francia, Holanda y Flandes mismo. Así a la fidelidad del modelo Van Dyck añadió el orgullo de casta y la autoridad de hegemonía militar. El pintor de cámara de Carlos I de Inglaterra captó el alma colectiva de su clientela hispana, con la displicente altanería de su poder en el siglo XVII.

La rica producción de Van Dyck la enmarca en las élites sin lugar a los “otros”. Esto le diferencia del pintor español. Nada encontramos en Van Dyck comparable al “políptico” de bufones y enanos de Velázquez. Esto no le excluye del realismo y la profundidad moral, sólo que los funde con la belleza y la seducción. El caso es que Van Dyck y Velázquez contaron con la clientela más exigente de la época pero con alguna diferencia.

El imperturbable sevillano trató por igual a nobles y plebeyos, imprimiendo candor y sencillez a sus criaturas. No hay nada comparable en la historia del retrato. La patología que aqueja alma y cuerpo de sus enanos es transparente para un profesional clínico⁵. El *Niño de Vallecas* es un hidrocefalo nato. Llegó al mundo con dientes y enorme cabeza. Así lo vio C. Justi: “Vallecas es un lugar a cuatro millas de Madrid, en un valle profundo, con montañas al norte y al noroeste. Lleva un sayo de franela amarilla y amarillas son igualmente las calzas. Está sentado junto a una peña que pone sobre la figura todo el peso de su masa, comprime su pobre cerebro, le impide pensar y asociar ideas. La testa se hunde en sus hombros, los ojos entreabiertos semejan los del



Fig. 2. D. Velázquez, *El niño de Vallecas*, Museo del Prado, Madrid

⁵ A. Castillo de Lucas, “Algunos temas médicos en el Museo del Prado”, *Arte Español*, vol, 36, 1952, pp. 26-35

borracho, sin mirada, el labio superior sufre una contracción hacia arriba. Tiene un objeto en las manos, y parece olvidado de él”⁶. Tampoco Felipe IV “tuvo empacho de encargar (o permitir) a su pintor, Diego Velázquez, que retrate a sus bufones como si fueran familiares suyos, siendo que, en principio, el sevillano no podía pintar sino al rey y sus próximos”⁷. La dignidad de estos seres nos hace olvidar su deformidad. Velázquez ocultó sus piernas torcidas colocándolos sentados, distinto del enano de Van der Hamen del Museo del Prado que lo dibuja de pie, sin su sutil consideración. Una justa apreciación que Isabel Mateo vio en el profundo universo del pintor español⁸.

Si penetrar en las almas de las criaturas fuera la categoría suprema del retrato, la superioridad de Velázquez sería indiscutible; si fuera la distinción, la superioridad está en Van Dyck. Esta confrontación se presiente crítica de su tiempo.

Palomino invitaba a los jóvenes pintores imitar a Van Dyck cuando se tratara del halago y a Velázquez cuando se tratara de la verdad. No eludimos la tentación de confrontar los autorretratos de uno y otro pintor y advertir la ausencia de pinceles en Van Dyck y dibujo de estos en las manos de Velázquez. Quienes conozcan las disputas de los pintores en pro de la excelencia de su oficio como arte liberal, reconocerán la aceptación del fundamento de su trabajo en el pintor español frente al disimulo con omisión de Van Dyck que siente en lo más íntimo el oficio mecá-



Fig. 3 y 4. A. Van Dyck, *Autorretrato*, Ermitage, San Petesburgo; D. Velázquez (detalle de las *Meninas*), Museo del Prado, Madrid

⁶ C. Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953, p. 724.

⁷ J. Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*, 1939, p. 174-177.

⁸ I. Mateo, “Velázquez pintor de la comedia humana: Los Bufones”, 1991, p. 149., en *Velázquez y el arte de su tiempo V Jornadas de Arte*, CSIC.

nico como un proceder ajeno a la distinción de un caballero. Imagen por si misma que contradice la manida idea de ver la personalidad de Velázquez distante y engolada con ínfulas de nobleza y desden a su oficio de pintor⁹. Velázquez dignifica la pintura y su oficio retratándose a si mismo con su paleta y pinceles, Van Dyck ocultó como tantos otros su condición de pintor en sus autorretratos.

En fin “el pintor de la suprema elegancia y el de la suprema nobleza”¹⁰ conviven en un mismo tiempo y la misma panorámica histórica y social ante sus ojos. Ambos fueron pintores de los monarcas más apasionados por el arte que conoce el mecenazgo europeo; pero con algunas diferencias de percepción existencial. Velázquez arrancó la máscara de los hombres que posaron frente a su caballete. La fidelidad, la flema y la melancolía dejaron huella en sus obras, frente al contumaz divismo de Van Dyck que se debatía en dos polos de poder: de la corte del rey inglés y del Cardenal-Infante en los Países Bajos¹¹. Los dos príncipes fueron tolerantes a los caprichos de este versátil pintor. Nos sorprende y admira la tolerancia del Cardenal Infante en su trato con tal fluctuante personalidad. Su carácter era conocido por nosotros a través de las cartas que el Cardenal cruzó con su hermano Felipe IV al morir Rubens, y con anterioridad su desplante al obviar trabajar en los Arcos de Triunfo comentado líneas atrás¹². Su vida disipada y ostentosa de Van Dyck contrastaba con el prudente recato de Velázquez. Podría alegarse su aventura en Italia, pero fue fruto del amor, y esto es lo más disculpable del hombre¹³. Van Dyck vivió una idéntica situación y también aceptó la responsabilidad de su proceder¹⁴. Paralelismos en la vida de ambos artistas que también sitio la envidia de los suyos¹⁵.

⁹ Es oportuno recordar el dicho de J. Ortega y Gasset “Velázquez era un gentilhomme, de cuando en cuando da unas pinceladas” en *Velázquez*, colección Austral, 2ª ed. 1970, p. 26. E. Lafuente Ferrari, “Borrascas de la Pintura y triunfo para la excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura”, AAE, 1944, p. 90; M. Crawford Volk, “Velázquez y las artes liberales”, *Burlington Magazine*, 58, 1978, pp. 69-86.

¹⁰ E. Tormo, “El Centenario de Van Dyck en la patria de Velázquez”, *BSEE*, 1941, p. 150.

¹¹ W. H. Carpenter, *Memoirs et documents inédits sur Antoine Van Dyck, P.P. Rubens et autres artistes contemporains*, 1845; Howarth, “The Entry Books of Baltasar Gerbier..” Rubenium, 2001

¹² P. Beroqui, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, VIII, 1917, p. 390

¹³ J. Montagu, “Velázquez Marginalia: his slave Juan de Pareja and his illegitimate son Antonio”, *Burlington Magazine*, 125, II, 1983, p.p.683-685.

¹⁴ A. Michiels, *Van Dyck et ses élèves*, Paris, 1882, p. 480; L. Van Puyvelde, *Van Dyck*, Bruselas-Paris, 1950, p. 39-40.

¹⁵ Bellori, *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Génova, 1672, ed. 1972, p.256; A. Michiels, *Van Dyck et ses élèves*, Paris, 1882, p. 179; E. Larsen, « La vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck. Manuscrit inédit des Archives du Louvre Par un auteur anonyme », *Académie Royale de Belgique*, Mémoire de la classe des Beaux-Arts, col. 8, serie 2, t. XIV, Bruselas, 1975, p.57; D. Howarth, *Op.cit.* 2001, p. 83; Respecto a Velázquez, Pacheco ya nos habla del retrato ecuestre del rey que provocó « la admiración de toda la Corte y envidia de los del arte de que soy testigo » Palomino, *Museo Pictórico y escala Óptica. El parnaso español pintoresco y laureado*, T. III, Madrid, 1724, ed. Madrid, 1947, p. 920 “a pesar de la torpe emulación que nunca duerme, cebándose siempre en los esplendores ajenos: contagio preciso de los dichosos y de que sólo se indultan los infelices”, y p. 935 cuando muere Velázquez van con injurias al rey y en Carduccio, J.J. Martín González, “Relaciones entre Velázquez, Nardi y Carduccio”, *AEA*, nº 121, 1958, p. 63. Este en los *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1633, no cita a Velázquez. En la obra literaria de Carduccio la envidia aflora en varios momentos desde su crítica a que sólo sabe pitar retratos a la baja de pintar bodegones “con bajos y vilisimos pensamientos y otros de borrachos, otros de fulleros,

El número de retratos de Van Dyck es abrumador al contrario de Velázquez y a pesar que le sobrevive veinte años. El lento meditar del sevillano le impidió competir con la rapidez del flamenco. Van Dyck contó con eficaces ayudantes y repitió sus retratos con frecuencia, cuando esto fue excepcional en Velázquez. El flamenco vistió a su clientela con lujo y ostentosa magnificencia, vibrantes colores y corazas esmaltadas en fondos de ricos cortinajes, columnas y frondosos paisajes. A Velázquez le importa el individuo en su mismidad y soledad. Lo sitúa en la penumbra de interiores con la mirada fija en el espectador que acusa el impacto de su presencia. Impone una distancia que Van Dyck acorta con sutil complacencia. Pero ambos están en deuda con Tiziano y con Antonio Moro. El retrato de *Don Diego Hurtado de Mendoza* del primero en la Galería Pitti, un español majestuoso en su vertical prestancia fue para Vasari la fuente de inspiración a todos. Es la etiqueta española lo que se impone. Los retratos de Van Dyck con paisajes en los fondos son propios del amor a la naturaleza de la sociedad inglesa, algo casual en Velázquez. Los de la Torre de la Parada lo son debido al ejercicio de la caza que se practica en los bosques del Pardo.

Van Dyck tuvo frente a su caballete la clientela más selecta del espectro hispano en los Países Bajos, Italia y el Imperio. Es capítulo olvidado que destacamos ahora. Se olvidan las cartelas de los grabados de los retratos con personajes españoles y aliados en la *Iconografía*, con títulos ostensibles a sus rangos. Todo un imponente testimonio histórico, “*todo un documento de información histórica – escribía don Elías Tormo- y uno de los progresos científicos de los tiempos actuales, la casi inexcusable superación de los libros de Historia, añadiendo al texto láminas, no por vía de adorno y elegancia editorial, sino como fondo, otro fondo más, al estudioso del pasado*”¹⁶.

Carlyle escribía en 1951: “*En todas mis humildes investigaciones históricas, fue un requisito esencial procurarme una representación corpórea del personaje que estudiaba, un buen retrato es mi mejor guía a falta de uno bueno otro sincero. Mejor un retrato que vio el artista con sus ojos y que yo no puedo ver con los míos*”. Los retratos de Van Dyck nos transmiten una información más rica que una docena de biografías escritas. Los retratos de los españoles delatan la conciencia del momento histórico que les tocó protagonizar. No fue exagerada la afirmación de don Elías Tormo hojeando los grabados de *La Iconografía* de Van Dyck en la Biblioteca

tahures y cosas semejantes, sin más ingenio ni más asunto”; Jusepe Martinez, amigo de Velázquez lamenta esta aversión a su amigo como Pacheco. Escribwe “como la envidia no sabe estar ociosa procuró deslucir la buena opinión de nuestro Velásquez... se atrevieron a decir que no sabía hacer sino una cabeza, (disparate de envidiosos)” envidia que alcanza a su expediente para la concesión del hábito de Santiago que “es en palabras de Camón Aznar un colosal monumento de la envidia” A lo que nunca vemos Velásquez responde ni reaccione como observa con agudeza Ortega y Gasset afirmando su grandeza su desprecio a la pequeñez de sus enemigos. Tal indiferencia hizo preguntarse a Ortega si “su falta de reacción a la envidia es tal, que en un primer momento pensamos sino obedecerá a falta de brío combativo”. La vida de Velázquez desde su entrada de palacio estuvo calmada de dignidades fue un triunfador donde quiera que su pincel pudiera mostrar su maestría, pero estos triunfos tuvieron siempre el séquito de la envidia (Vid. Notas de Camón Aznar, *Velázquez*, tomo I, 1964, p.p.63-65)

¹⁶ E. Tormo, “Van Dyck, Ilustrador de la Historia de España”, *Correo Erudito*, 1940, tomo I p. 245.

Nacional: “la junta de Iconografía Nacional no podría nunca olvidar a Van Dyck que vivió parte de su vida en los Países Bajos españoles, y alguna vez en la tan españolizada capital del Reino de Sicilia, llamado a Palermo por un virrey español”¹⁷. Y la existencia de este importante legado gráfico fue olvidado en el centenario de Van Dyck en España de 1999¹⁸.

Ni Rubens, ni Velázquez, ni Rembrandt, ni Philippe de Champagne, ni Frans Halls, ni ningún otro pintor proyectó una panorámica humana del siglo XVII de efigies de españoles, amigos y enemigos, más completa como lo hiciera Van Dyck en una exposición de imágenes única en el siglo XVII europeo.

Nos sentimos obligados a recordar sucintamente algunos retratos de tantos personajes españoles y adscritos a su ámbito. Muchos están en la *Iconografía* y en los coleccionistas españoles y europeos. Esta larga galería debe encabezarla *Isabel Clara Eugenia con hábito de monja franciscana*, que conserva la Pinacoteca de Turín, repetida en numerosas réplicas, copias y exquisitos grabados¹⁹. El retrato de *Felipe IV a caballo*

bajo un arco de triunfo, grabado por Pier Cocus y Peter de Jode²⁰ según Van Dyck es para nosotros un importante hallazgo sin considerar hasta ahora que prueba la presencia del rey de España en el repertorio iconográfico de Van Dyck valiéndose del mismo caballo bajo arco triunfal de Carlos I de Inglaterra hoy en Buckingham.

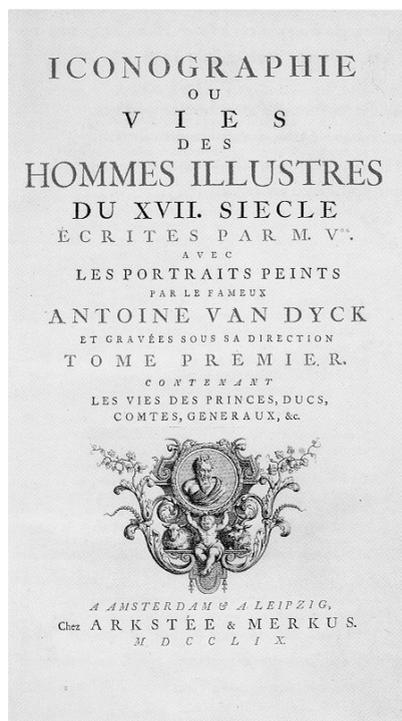


Fig. 5. A. Van Dyck, *Iconografía*, portada del tomo primero, La Haya

¹⁷ Tormo, *op. cit.* 1940, t. I, p. 246-247

¹⁸ J. Brown, *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*, Madrid, 1999.

¹⁹ Galería Saubada de Turín, n° 279. Larsen 1988, II, n° A 87-1; Grabado por Vorstermans, en Mauquoy-Hendrickx, T. I, 1956, n° 116

²⁰ New Hollstein, VI, n° 492, p. 139. Pet. Cocus auctor / Ant. Van Dyck Eques pinxit / Cum Privilegio Regis / Pet. De Iode Sculptor/PHILIPPE 4^{me}. Par la grace de Dieu. Roÿ des Espagnes. Et des Indes, Archidux d'Austriche, Duc de Bourgogne. Et de Brabant, Conte de Flandres etc^a. donna la Paix a ses Peuples et maria l'Infante Marie Therese sa fille auce LOVYS. 14^{me}. Roy de France. Lan de salut. 1660. et de son Regne le 40^{me}. / Bruselles par Pierre Cocus, Ian de Paix./Dedie Aux Messieurs de Bruxelles sur le bonbeure de la Paix./Ainsi quapres ... /Pet. Cocus auctor. Ant. Van Dyck Eques pinxit. Cum Privilegio Regis. Pet. De Iode Sculptor. Textos en el grabado, traducidos: Casa de Austria/ La palma y el laurel se dan la mano después que un mirto de la casa de Anjou se coloca bajo las armas/ Carlos V nacido en Gante en Flandes, fue coronado a la edad de 19 años Emperador de la villa de Bolonia, por el papa Clemente VII. Y reino 40 años/Felipe cuyo corazón no es mas grande que (¿humano?)/Teresa vence así todo con sus encantos/Un rey bien puede inclinarse ante tan bellos ojos/Es gloria del vencedor entregarle las armas/Porque ella las devuelve al mas valeroso de los dioses.

Del *Cardenal Infante* pintó el de medio cuerpo citado con numerosos grabados, más otro ecuestre documentado en la testamentaria del marqués del Carpio con repetición de taller en el Louvre²¹; Varios del *Marqués de Aytón* a caballo y de medio cuerpo, tanto en lienzos como en ostentosos grabados²² idéntico al de Carlos I de Inglaterra; de *Ambrosio Spínola*, Marqués de los Balbases²³, y de *Don Diego de Mexía*, Marqués de Leganés²⁴; *Don Antonio de Zúñiga*, Marqués de Mirabel, Embajador y Consejero de Estado en los Países Bajos, vestido a la moda española, en el lienzo de Munich²⁵; *Don Manuel Frocas Pereira y Pimentel*, Conde de Feria, en el Museo de Viena²⁶; *Doña Polyxena Spínola*, hija del marqués de los Balbases y esposa del marqués de Leganés en lienzos de los museos del Prado, Ohio y Washington²⁷. Y tantos más de nobles flamencos, italianos y alemanes vinculados a la corona de España, como *Jan de Monfort*, consejero de los Archiducos, con la llave de mayordomo del rey a pesar de vivir a dos mil kilómetros de la Corte de Madrid. El *Duque de Wofgang*, caballero del Palatinado y de Neoburgo, de la rama católica de la casa de Baviera, que vivió en las casas del monasterio de San Jerónimo de Madrid, demolido por la especulación del terreno en el siglo XIX; *Alberto de Ligny*, Conde de Aremberg y Brabançon con llave y cadena igual al *Príncipe don Carlos* en el cuadro de Velázquez y el toisón de oro que le concede Felipe IV. Juan de Nassau y Siegen también retratado con el Toisón de Oro, y *Thomas François Carignan*, príncipe de Saboya y *Emmanuel Filiberto*, como tantos otros que nos impide añadir la extensión de este artículo.

²¹ 8 de abril de 1682, AHPM, Prot. 9.864, ff.16-43v) [Véase Burke & Cherry 1987, pp. pp.716-720, nº 24] y AHPM, Prot. 9. 819, ff. 1006-1067, [Véase Burke & Cherry 1997, pp. 830-877, nº 437]; copia según Van Dyck, París, Museo del Louvre [Inv. nº 1188].

²² París, Museo del Louvre [Inv. 1240]; J. Sanzsalazar, «Noticias sobre los retratos ecuestres de Francisco de Moncada, Marqués de Aytón, y su procedencia en el coleccionismo español del siglo XVII », *AEA*, (en prensa).

²³ M. Díaz Padrón, *Un retrato de Spinola de Van Dyck atribuido a Carreño de Miranda en el coleccionismo Madrileño*, *AEA*, en prensa. Un réplica se encuentra en colección privada de Zurich (M. Brunner, *Dürer Van Dyck Warhol, Dans inszenierte porträt SEIT 1300*, 2006, p. 74).

²⁴ M. Díaz Padrón, "Van Dyck: "Infortunio y fortuna de los retratos de don Diego de Mexía, Marqués de Leganés", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, en prensa.

²⁵ Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich [1760], Larsen, 1988, nº A107; S. J. Barnes et all, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the paintings*, Londres 2004, p. 408, III. A19.

²⁶ Barnes et all, *op. cit.*, 2004, p.368, III.151.

²⁷ Madrid, Museo del Prado (1493) M. Díaz Padrón, *El Siglo de Rubens*, 1995, T. I, pp. 470-471; Barnes et all, *op.cit.* 2004, p. 206, II. 65; Columbus Museum of Arts de Ohio, Larsen 1988, nº 413; National Gallery of Art, Washington, D. C., Samuel H. Kress Collection (1957.14.1) Barnes et all, *Van Dyck. Op. Cit.*, 2004, III.A25, III.95.



Fig. 6. A. Van Dyck, *Carlos I*, palacio de Buckinham;
Fig. 7. P. de Jode, A. Van Dyck, *Felipe IV a caballo* grabado; .
Fig. 8. A. Van Dyck, *Moncada*, Museo del Louvre

Aún son más los extranjeros residentes en Madrid, embajadores y visitantes, donde cabría recordar al mismo príncipe de Gales durante su romántica visita a España en 1623. *Kenelm Digby* fue tenido por hispanófilo por sus vínculos afectivos con la Corona de España y retrató por Van Dyck en muchas ocasiones; era hermano de sir John Digby Conde de Bristol embajador con Jacobo I en Madrid en 1611 y 1622. Su hijo George Lord Digby nació en Madrid en 1612 y fue amigo íntimo de don *Juan José de Austria*, Van Dyck lo retrató junto a William Lord Rusell en el doble retrato de la colección Althorp Park y dibujo del museo Británico. Era un hombre culto que tradujo varias comedias españolas al inglés. No olvidamos a *George Villiers*, futuro duque de Buckingham, que acompañó al príncipe de Gales en su viaje a Madrid, Van Dyck lo retrató en numerosas ocasiones, pero nos interesa especialmente recordar el lienzo donde se retrata como Adonis y su mujer a Venus que procede de España y hoy en colección privada inglesa. Interesante es la reciente localización del retrato de *Sir Arthur Hopton* en colección privada de Nueva York²⁸; fue agente de la corona inglesa en 1631 y embajador en Madrid en 1638, muy amigo del Conde Duque de Olivares aunque crítico al derroche en la construcción del Buen Retiro. Muy vinculado a España estuvo siempre *Sir Endimión Porter* que nació en Madrid y reconocemos junto a Van Dyck en el lienzo oval del Museo del Prado como muestra de la amistad que les unía. Fue paje del Conde Duque e influyente personalidad en la corte de Carlos I de Inglaterra.

²⁸ Antigua colección Oxenden. M. Rogers, "Two Portraits by Van Dyck Identified", *The Burlington Magazine*, CXXIV, nº 949, abril 1982, pp. 235-236; S. Barnes *et All*, *op. cit.* 2004, p. 536.

Era un estudioso de la pintura y buen conocedor de nuestra lengua. No es difícil imaginar que algo hablaría de España con su amigo Van Dyck y por qué no del mismo Velázquez que conocería sin duda.

Las colecciones españolas de retratos de Van Dyck en el siglo XVII reunían todas las modalidades del barroco practicadas por el famoso discípulo de Rubens.



Fig.9. Autorretrato de Van Dyck con Sir Endimión Porter, Museo del Prado, Madrid

Los nobles españoles no perdieron la ocasión de retratarse por Van Dyck. Incluso lo hicieron por encargo. Aunque en Van Dyck no fue tan frecuente como en Gaspar de Crayer. Varios de los personajes habían sido retratados con anterioridad por pintores que por edad le precedieron como su mismo maestro. A la archiduquesa *Isabel Clara Eugenia* la retrató de cuerpo entero y medio cuerpo en varias ocasiones, y es un ejemplo de la capacidad de Van Dyck para

condensar la dignidad y excelencia de la Infanta española, distante de los retratos versátiles de la corte inglesa. El decoro en estos retratos se debe al espíritu devoto de la hispanidad que Van Dyck supo asumir.

Imágenes de preladados insignes y monjes de las órdenes religiosas, protegidas por España, figuran revestidos con la dignidad que les es propia. Recordamos el *Retrato del Obispo Malderus* que poseyó el marqués del Carpio y hoy en la colección del Santander Central Hispano. Es un retrato imponente que transmite el magnetismo de su poder divino en la tierra, lejos también de los más típicos retratos del periodo inglés. Igual impacto transmite el rostro de *Martin Ryckaert* del Museo del Prado; pero más amables son los del *Hombre con laúd*, identificado erróneamente con Paul De Pont, o el músico *Enrique Liberti* del Museo del Prado con pose de amanerada elegancia. Todo un juego de ritmos ajenos a la contención de los príncipes Federico Enrique y Amalia de Nassau, también del Museo del Prado, donde Van Dyck respetó la prudente prestancia de los holandeses. A *Polyxena Spinola* la reviste de la amanerada perspectiva de la moda genovesa en su etapa italiana.



di Gio. Battista Gombosi.

Fig. 10. "CARLO QUINTO IN OLMA", grabado A. F. Olivero, *La Alamanada*, 1567



Fig.11. P.P. Rubens, Duque de Lerma, Museo del Prado

Pero más importante es la galería de capitanes de los ejércitos del rey de España, donde practica el retrato de espectáculo. Destacamos el de *Enrique de Bergh* del Museo del Prado, con actitud de mando y orgulloso de haber participado en la toma de Breda. Su versatilidad la revelada este retrato, tan distinto al del *Cardenal-Infante* del mismo Museo, la noble prestancia del príncipe español marca la distancia moral que no escapa a la vista de Van Dyck. También abundan los retratos de cuerpo entero en las colecciones españolas, la mayor parte perdidos. A *Ambrosio Spinola* y el *Marqués de Leganés* Van Dyck los retrató con armadura y traje de corte con la conciencia de su alto status. Van Dyck adaptó la vertical en la silueta y digna prestancia en la pose. La sobriedad en los gestos y su indumentaria los distancia de la riqueza cromática y teatralidad que gusta a su otra clientela del norte. Pero fue en el retrato ecuestre donde impuso con mayor contundencia el autoritarismo de los capitanes españoles con mayor osadía.

El siglo XVI puso en boga la representación de los *Doce Emperadores romanos* a caballo y en marcha con clarines y victorias. Eran estas glorias del Imperio Romano lo que anidaba en el español del Siglo de Oro. Las imágenes estaban materializadas en los retratos ecuestres de los condottieros italianos de los siglos XV y XVI. No es fácil precisar la primacía de los retratos ecuestres en la pintura del siglo XVII, Don Elías Tormo propuso el de Felipe IV de Velázquez perdido y los posteriores del Buen Retiro. La tesis de don Elías Tormo quizá sea forzada, pues Rubens proyectó retratos con igual porte en fechas próximas. Pero nos importa Van Dyck. El discípulo ensayó todas estas modalidades posibles: de perfil, de frente, en corveta en plano y escorzo hacia el fondo. Todas están representadas en los coleccionistas españoles de la época. La modalidad más difícil fue el avance en escorzo hacia el espectador

que Rubens practicó con el Duque de Lerma que Rubens en 1603, inspirado en grabados de Carlos V²⁹ y los emperadores romanos.



Fig. 12, 13, 14. Tempesta, Julio Cesar; P. de Bailleu según A. Van Dyck, Ppe Alberto de Ligny; D. Velázquez, Conde Duque de Olivares, Museo del Prado, Madrid

Van Dyck perfeccionó el ritmo de la marcha del caballo acorde con su refinada estética. Montura y retrato avanza sobre el espectador, con más gracia estilizada y compensando el ritmo en las patas del animal. Todas las variantes de los retratos a caballo de Van Dyck vemos en los capitanes españoles. No ha sido reconocida la influencia del retrato y grabado de Pieter de Bailleu y retrato del duque de Ligny de Van Dyck, en el del Conde-Duque de Olivares de Velázquez, en que se da la prioridad al grabado de Tempesta de Julio César que debió ser fuente lejana de los pintores citados³⁰. Retratos ecuestres del marqués de Aytona llegan a España en

²⁹ Grabado de Antonio Francesco Olivero, en *La Alamanada*, 1567, "CARLO QUINTO IN OLMA. Spencer Collection, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations. Cat. Exp. *Glorious Horsemen, Equestrian Art in Europe, 1500-1800*, Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts, 1981, p. 170. cit. Justus Müller Hofstede, "Rubens "St Georg und seine frühen Reiterbildnisse" *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXVIII, 1965, p. 94.

³⁰ M. Díaz Padrón, "Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austrias, *AEA*, TIV, 1982, p. 129. Fue anteriormente señalado con ocasión a la doble influencia con Gaspar de Crayer. (M. Díaz Padrón, *Algunos retratos mas de Gaspar de Crayer*", *AEA*, 1965, p. 297; W. A. Lietke y J. F. Moffitt, "Velázquez, Olivares, and baroque equestrian portrait", *The Burlington Magazine*, nº 942, 1981, p. 529, siguen viendo la fuente en el grabado de Julio Cesar a caballo de Tempesta.)

tres repeticiones³¹. Esta modalidad la inició Van Dyck en Italia en el retrato del marqués de Brignole-Sale, pero con la imperativa energía que prueba de nuevo su capacidad psicológica para captar la personalidad de su clientela acorde con las circunstancias y el medio. Velázquez no intentó competir con esta modalidad. Pero Van Dyck y Rubens la propagaron con generosidad en los nobles de España. Rubens rellenó los fondos lejanos con choques de soldados y sangre entre la polvareda de los cañones, esto no gusta a Van Dyck y Velázquez que evitan toda la acritud de la guerra. El de *Carlos I* del Museo del Prado, National Gallery, Palacio de Windsor y de taller del Cardenal Infante del Louvre, igual esquema en el de *Isabel de Borbón* de Velázquez, coinciden con el modelo del *Felipe II* de Rubens del Museo del Prado, repitiendo esquemas renacentistas del grabado del *Caballero de la muerte* de Durero. El retrato ecuestre de *Felipe IV* de Velázquez del Museo del Prado, pareja de *Isabel de Borbón*, imita al del *Príncipe Thomas François de Saboya-Carignan* de Van Dyck. El cotejo de uno y otro nos libra de más precisiones retóricas. Es la misma silueta. Las diferencias están reducidas a la columna y el cortinaje a la espalda del príncipe Thomás François, bajo un bosque y nubes de un atardecer gris; mientras Velázquez se conforma con el azul del cielo de las estribaciones de la sierra de Guadarrama que tenía a la vista desde las arcadas del Alcázar.

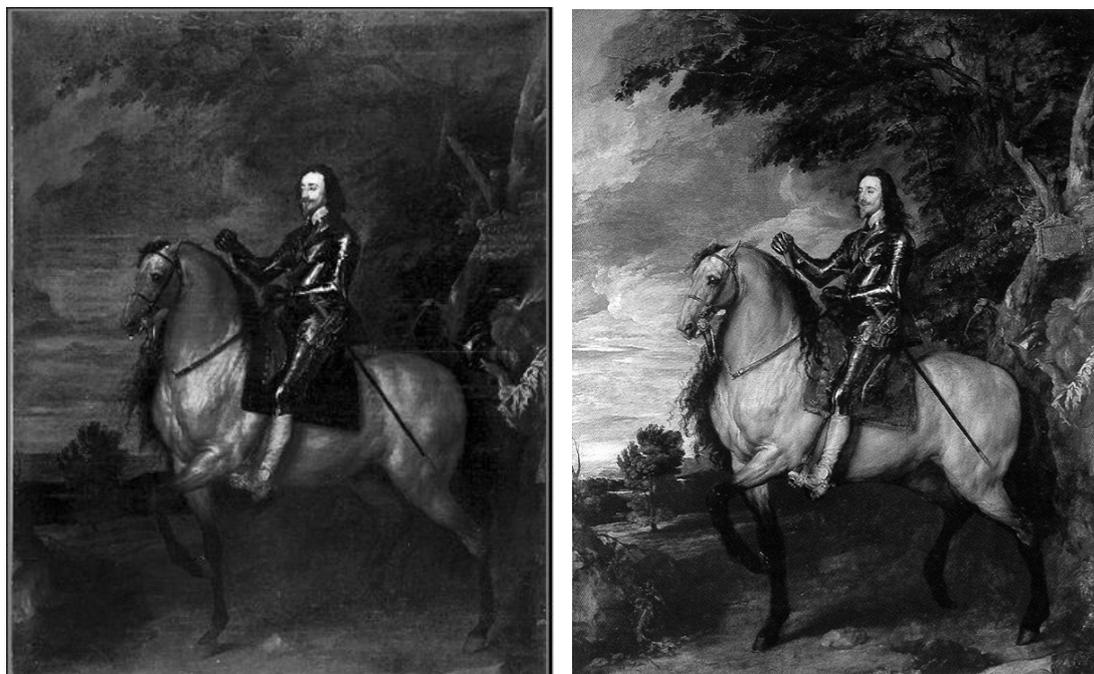


Fig. 15, 16. Van Dyck, *Carlos I de Inglaterra*, Museo del Prado y National Gallery, Londres

³¹ Sanzsalazar, *art.cit.* en prensa



Fig. 17, 18. Dürero, *Caballero de la muerte*; Taller de Van Dyck, *Cardenal Infante*, Museo del Louvre

Recordamos -en este cruce de coincidencias- que el Príncipe de Saboya-Carignan es un español por adopción; sobrino de Isabel Clara Eugenia, primo por tanto de Felipe IV, y Comandante del ejército del rey de España en sus Estados de Flandes, sustituyendo al marqués de Aytona y Gobernador general a la muerte de su tía.



Fig 19. A. Van Dyck, *Ppe Tomas Saboya-Carignan*, Galería Sabauda, Turín
Fig 20. D. Velázquez, *Felipe IV*, Museo del Prado, Madrid

Es difícil encontrar mayor oportunidad de vertebrar la historia y el arte con el Imperio español en estas páginas con intención de revivir este cruce de intereses. La imagen ideal del retrato ecuestre en corveta la tenemos en la escultura ecuestre de Felipe IV de Tacca frente al Palacio Real y antes en el Retiro. La raza de estos

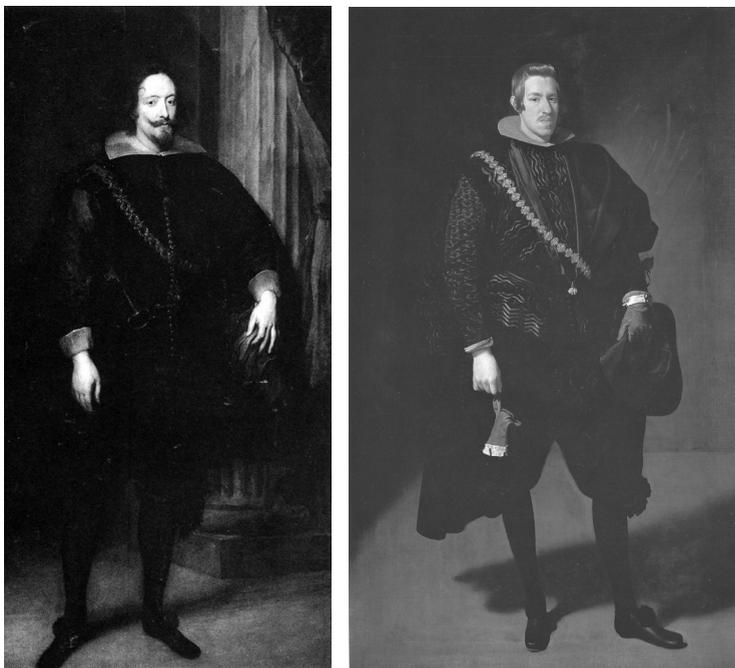


Fig. 21 y 22. A. Van Dyck, *Príncipe de Ligny*, York City Art Gallery; D. Velázquez, *Príncipe Carlos*, Museo del Prado, Madrid

caballos es la raza hispana, son los más frecuentes en la guerra de los Treinta años famosos por su resistencia y ánimo en el combate. Capaces según Triehter de “adivinaran el pensamiento del hombre”. Tanto los retratos de Van Dyck como los de Velázquez utilizan modelos de esta raza. El retrato del príncipe de Saboya-Carignan está en Turín, y a diferencia de los citados hasta ahora que proceden del coleccionismo y mecenazgo español, este queda fuera de esta propuesta, pero fue encargado por un príncipe al servicio de la Corona de España en los Países Bajos quien lo encarga a Van Dyck al tomar

el mando por orden de Felipe IV. Lleva el bastón de mando y la banda carmesí al viento, distintivos de los capitanes españoles. De nuevo los caminos cierran el cerco de Van Dyck con la España de los Austrias. Al tiempo que servía al rey inglés, Van Dyck no perdía contacto con la corte de los archiduques en Bruselas y Madrid con el Cardenal Infante y Felipe IV.

En fechas anteriores no existía interés especial por el retrato ecuestre en la Corte de Madrid, lo va a motivar la exaltación absolutista de la monarquía. Este retrato en convivencia de hombre y corcel Van Dyck lo acuñó en el citado grabado de Felipe IV con las consignas y vocación imperialistas de su reinado. El rey avanza bajo un arco triunfal con bastón de mando, banda, y el arco con el busto del emperador Carlos V. Son incentivos imperialistas impuestos por el expansionismo político de España en Europa.

Flandes es un pueblo práctico, industrial y emprendedor con sentido de la realidad pero doblegado a servir la propaganda de la política dominante en su suelo. No hay mucha diferencia en los retratos ecuestres del pintor español y el flamenco, pero quizá

algo en los retratos de pie, pues Velázquez siguió fiel a la tradición de Antonio Moro. Para Paul Guinard Velázquez expresó mejor que ningún otro pintor el carácter inmutable “del ser y el mundo cerrado que lo constituye con mas intensidad y gravedad”. No vistió a los reyes con la púrpura y manto común en la realeza europea. La sencillez no procede del sentimiento modesto de su condición. Lo modesto era en España una concepción simbólica de la realeza³². Pero a pesar de esto la nobleza española y el rey sintieron la fascinación de los retratos de Van Dyck.

La fama de Van Dyck como pintor de retratos fue siempre proclamada por los preceptistas españoles. Para Palomino era el mejor pintor de retratos junto a Velázquez, aconsejando utilizar los grabados de medias figuras “el discípulo entrará en estampas comenzando por los de medias figuras de Vandyck y así se ira habilitando para otros de mas trabajo y tomar buena instrucción para la economía y ordenación de una historia que se compone no solo de figures humanas sino de otras adherentes³³, y reconociendo los resultados de tal enseñanza en su admirado Carreño de Miranda³⁴. Gregorio Mayans y Siscar aconsejó aprender de las pinturas de Van Dyck mejor que Tiziano y Rubens³⁵, consejos que repitió Rojas de Silva al elogiar las medias tintas de los retratos femeninos del maestro flamenco³⁶.

La adquisición de los retratos de Van Dyck por la nobleza no fue únicamente por vanidad. La clientela española estaba dotada de una sólida cultura artística. Entonces las armas no estaban reñidas con las artes y las letras en una nobleza contagiada por el rey. A los mecenas citados como Spínola, Leganés y Aytona antes citados hay que añadir al Almirante de castilla, Monterrey, el marqués del Carpio, y don Gaspar marqués de Eliche, entre otros.

La pintura de retratos de Van Dyck en España es un capítulo no suficientemente estudiado. Algunos testimonios adelantamos en líneas atrás al recoger los consejos de Palomino a los jóvenes pintar los retratos de medias figuras de Van Dyck que conocía en los grabados de *La Iconografía* con tantas imágenes de personajes españoles. Pero en ocasiones copian nuestros pintores servilmente incluso trastocando el personaje como hizo Nicolás Antonio de la Cuadra en los Obispos que le encarga el prelado Na-

³² Díez del Corral, *Velázquez, la Monarquía e Italia*, 1979, p. 118.

³³ Palomino, *op.cit.* ed 1947, p. 450

³⁴ “Carreño pintor de cámara y todo tan parecido, que era una maravilla además de aquel soberano gusto que le dio el cielo en una tinta entre Tiziano y Van Dyck y es superior a cada uno”(Sánchez Cantón, Fuentes Literarias para la historia del arte español, 1923-41, T. IV, p. 291)

³⁵ “En el colorido ocupan un lugar muy eminente Ticiano, Rubens y Vandic. Pero será mejor copiar primeramente a Vandic, porque añadió al colorido la libertad del pincel” *Arte de pintar*. 1776, *Obra póstuma de D. Gregorio Mayans y Siscar, Bibliotecario de S. M. y autor de los Orígenes de la lengua castellana y de otras muchas obras. Publicaba un individuo de su familia*, Valencia, 1854, p. 131; *Cit.* Sánchez Cantón, *Fuentes*, V, p. 196]

³⁶ “Entre todos Wandich así descuella /Y Ticiano en sus lienzos estimados / Ofreciendo sin sombras vigorosas / De mórbidos semblantes agraciados / La belleza, y las carnes más hermosas.” Líneas más adelante anima a los principiantes ante las dificultades de conquistar la elegancia “De Ticiano, Wandick, y otros autores: /No en solo su pincel reside el Arte / Y del buen Colorido los primores. / Así como observamos / De Murillo en las obras admirables / Y en las del gran Velázquez, que han podido / Igualar en color y en hermosura / Los lienzos estimables / Con que aquellos renombre han adquirido” D. Diego Antonio Rojas de Silva, *La Pintura, Poema Didáctico en tres cantos*, 1786, p.52 y 73.

varrete y Ladrón de Guevara en la Catedral de Burgos³⁷. La influencia de Van Dyck en Velázquez la comentamos al referirnos al retrato del *Conde Duque de Olivares* y el retrato del *Príncipe Carlos* del Museo del Prado (nº 1188), el más elegante de los retratos de cuerpo entero donde Velázquez se distanció de los de Felipe IV y el Conde Duque de la primera época con arrastre de la tradición. Es notorio el parentesco de don Carlos con el *Príncipe de Ligny* con el toisón y la cadena de oro cruzada, de la York art Gallery. T. Sidley propuso contrariamente a lo que pensamos ahora que la influencia fue de Velázquez a Van Dyck³⁸. La propuesta de Sidley es posible aceptando la datación tradicional que fecha el retrato del príncipe Carlos en 1623-1624³⁹ o 1626⁴⁰ lo que lo sitúa antes del príncipe Alberto de Ligny fechable en 1627-1628 en que recibe el toisón de oro. Pero el retrato de don Carlos debió pintarse después del 16 de septiembre de 1628⁴¹, cuando su hermana María de Hungría le regaló la cadena de oro que luce en su pecho. A esto añadimos razones estilísticas como el relax corporal de la silueta, la capa recogida y el sombrero en la mano con ritmos más propios de la estética galana de Van Dyck. El incipiente bigote que imita el de su hermano da pie también para adelantar la pintura hacia 1629-1630. También vale considerar que Velázquez pudo retratos del príncipe de Ligny que además sabemos vivió por estos años en Madrid. La firmeza de los pies en el suelo nos recuerda la común influencia de Antonio Moro. La pincelada es más suelta y espesa, con un mohín de displicente indiferencia muy propio en Velázquez y lejos en este matiz de Van Dyck.

Más notable es para nosotros la influencia del retrato de medio cuerpo del *Cardenal Infante* de Van Dyck en el de *Felipe IV en Fraga* de la Flick Collection, retratado en vertical con significado icónico-político. Velázquez siguió a Van Dyck no sólo el diseño y la actitud, sino en el brillo de los brocados y jugosidad cromática. Es una ruptura de la sobria tradición de los retratos próximos a su llegada a Madrid. Es curioso observar que la semejanza es aún mayor con el dibujo preparatorio de Van Dyck del British Museum. E. Trapier vio influencias de los retratos genoveses de Van Dyck en los de Velázquez en su primer viaje a Italia. La técnica y color de la *infanta María* del Museo del Prado que pintó en Nápoles con ricos marrones y platas y fluidez es consecuencia de su contacto con los retratos de Van Dyck que vería en los palacios genoveses⁴². También debe Velázquez a Van Dyck su inclinación al retrato de niños que no había intentado hasta entonces. El detalle de la manzana enanos del enanito que acompaña a *Baltasar Carlos* del museo de

³⁷ I. Gutiérrez Pastor, "Nicolás Antonio de la Cuadra y la difusión de la pintura barroca en Vizcaya", *Anuario del Departamento de Historia del Arte*, VII, VIII, Universidad Autónoma de Madrid, 1995-1996, p.112.

³⁸ T. Sidey, "Van Dyck's portrait of Albert de Ligne, Prince of Arenberg and Barbançon", *York City Art Gallery Bulletin*, octubre 1981, vol. XXXIII, nº 124, p.3.

³⁹ Bernardino Pantorba, *Vida y obra de Velázquez*, 1955, p. 91;

⁴⁰ E. Sánchez Cantón, *Catálogo Museo del Prado*, 1952, p. 702

⁴¹ A. Hernández Pereda, "Velázquez y las joyas", *AEA*, 1960, nº 130, p. 256.

⁴² E. du G. Trapier, *Velázquez*, 1948, p.169 y 165 y E. du Gué Trapier, "The School of Madrid and Van Dyck", *The Burlington Magazine*, vol. XCIX, Nr. 653, 1957, pp. 265-273.

Boston, repite un motivo que pudo vio en el retrato de la niña *Celia Cataneo* del Fine Art Museum de Boston⁴³.



Fig. 23 y 24. A. Van Dyck, *Cardenal Infante*, Museo del Prado; D. Velázquez, *Felipe IV en Fraga*, Frick Collection, Nueva York

Más referenciales apuntan estudios olvidados del siglo XIX. L. Maeterlinck reconoció esta influencia en Velázquez de los retratos genoveses de Van Dyck en los palacios de los Spínolas donde Van Dyck se distanció de Rubens en favor de Tiziano⁴⁴. Esto vemos lo asume Velázquez en los retratos de Felipe IV de la pinacoteca de Viena y copia del Ermitage con columnas y balaustradas que dan a terrazas abiertas frecuentes en los retratos de Van Dyck en Génova y escasos en la pintura española⁴⁵.

Velázquez sobrevivió veinte años a Van Dyck, pero Van Dyck creó una galería de retratos más variada y numerosa. Los dos artistas eran bien conocidos en los ambientes cortesanos de Europa, involucrados en el mismo sistema absolutista y con los mismos mecenas. No hay duda que debieron conocerse por terceros, pero ninguna referencia escrita encontramos por ser poco dados a escribir al contrario que Rubens, pero no perdemos esperanzas de encontrar algún día indicios de estas vidas paralelas. Los estudiosos ven a Van Dyck un idealista y a Velázquez un realista, pero estos juicios sesgados conllevan excepciones. La profundidad psicológica de los retratos del obispo Malderus o Martín Ryckhaert de Van Dyck no tienen qué envidiar a Inocencio X de Velázquez en esta categoría.

⁴³ G. Trapier, *op.cit.*, 1948, p. 173-176

⁴⁴ MAETERLINCK, «Anton van Dyck, son école en Espagne», *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand*, 1900, p. 7.

⁴⁵ J. Brown, *Velázquez pintor y cortesano*, Madrid, 1986, p. 81



Fig. 25 y 26. A. Van Dyck, *Obispo Malderus*, Fundación BVAA; D. Velázquez, *Inocencio X*, Galería Doria Pamphili, Roma



Ambos usan fuentes comunes y conocen los retratos de Tiziano y Antonio Moro de fondos oscuros y mirada frontal como fue propio de la etiqueta de los primeros Austrias. “*Quoi qu’il en sois, on peut qu’Antonio Moro a été le peintre de Cour par excellence, peintre de la Cour espagnole au surplus, c’est-à-dire d’un monde en dehors et au dessus de la vie, d’un monde où nul n’avait accès*”⁴⁶.

Es esto más fácil de ver en los retratos de la juventud de Velázquez y Van Dyck⁴⁷. Nos preguntamos si el retrato de Carlos I siendo príncipe de Gales que pintó Velázquez en su visita a Madrid en 1623⁴⁸ lo vería Van Dyck. Es el caso que por esas casualidades del devenir del tiempo que el sevillano retrató a Carlos I de Inglaterra antes que su pintor de cámara. Más retratos de Velázquez tuvo ocasión de ver van Dyck en los palacios de Bruselas como los de Felipe IV e Isabel de Borbón que penden en el muro derecho del gabinete con la archiduquesa Isabel Clara Eugenia atribuido a Guillaume van Haecht de la antigua colección Hardcastle en Kent⁴⁹. Es un precioso documento en este entrar en el “túnel del tiempo” con la visita a su alteza de Spínola, Leganés y don Carlos. También vería el retrato de Baltasar Carlos de Velázquez que recibió su tío el cardenal en Bruselas en 1639⁵⁰ y otro en el gabinete de Teniers de la pinacoteca de Munich (nº 1841). Y del Conde Duque de Olivares sabemos que Velázquez envió su imagen para el grabado de Paul Pontius con diseño de Rubens, que además sirvió de modelo a los retratos de Gaspar de Crayer de la

⁴⁶ G. Marlier, *Anthonis Mor Van Dashort (Antonio Moro)*, Bruselas, 1934, p. 70

⁴⁷ Puyvelde, *op.cit.*, 1950, p. 61.

⁴⁸ G. Huxley, registra las cartas de Cottington donde cita el retrato del príncipe de Gales, realizado por Velázquez, del que nos da noticia Palomino, que a veces ha sido cuestionado. El libro de cuentas del viaje del príncipe de Gales a Madrid anota que “fue pagado a un pintor por dibujar el retrato del príncipe con pago del 8 de septiembre de 1623” (G: Huxley, *Endimion Porter*, 1959, p. 111)

⁴⁹ S. Spenth Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d’amateurs au XVIIème siècle*, Bruselas, 1957, pp. 108-111.

⁵⁰ M. Rooses & Ch. Ruelens, *Correspondance de Rubens et Documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, 5 vols., Amberes, 1887-1909, VI, p. 220??; Lopez Rey, *Velázquez*, p. 239

colección Vares-Fisa e Hispanic Society⁵¹. Del otro lado Velázquez por razones obvias de su función de aposentador vió los retratos de Van Dyck del Alcázar, Reales Sitios y colecciones de Leganés, Carpio y muchas otras⁵². También conocería los grabados de *la Iconografía* con los personajes de España y vinculados a la corona y otras pinturas que llegaron a España de la almoneda del rey de Inglaterra.



Fig.27. Gabinete, atribuido a Guillaume van Haecht,

⁵¹ M. Díaz Padrón, "Gaspar de Crayer y Velázquez, bajo la sombra de los Austrias", *Antiquaria*, 1990, nº 75, pp. 14-21.

⁵² Entre los retratos documentados con credibilidad posible están los que poseyó el marqués del Carpio, Salvatierra, Angel Marqueli, Infantado, conde de Molina, Leganés y Altamira, condestable de Castilla, Philipp le Roy, marqués de los Balbases, duque de Medinaceli, Caraccena, (Burke y Cherry, op. cit. 1997, p. 475, nº 199, p. 668, p. 744, nº 261, p. 855, nº 437, p. 718, nº 24, p. 838, nº 126 y nº 131, p. 911, nº 201, p. 768 nº 700, p. 847, nº 103, p. 731, nº 22, p. 1015, nº 8, p. 846, nº 287 p. 473, nº 170, p. 750-751, nº 378, p. 846, nº 274, p. 846, nº 277, p. 846, nº 275, p. 838, nº 137, p. 838, nº 127, p. 838, nº 132, p. 472, nº 153, p. 837, nº 122, p. 857, nº 489, p. 857, nº 495, p. 859, nº 553, p. 859, nº 554, p. 409, nº 5; M. Agulló y Cobo, "Más noticias de pintores madrileños de los siglos XVI al XVII", 1981, p. 185, p. 226, Agulló y Cobo, 1994, p. 151-168, nº 65; Poleró, "Colección de pinturas que reunió en su palacio el marqués Diego Felipe de Guzmán", *Boletín de la sociedad española de Excursiones*, 1898, p. 132; J. López Navio, "La gran colección de pinturas del marqués de Leganés", *Analecta Calasanciana*, 1962, p. 284, nº 327, p. 294, nº 624, nº 498, p. 289, nº 449, 455, p. 290, nº 468, nº 453, p. 294, nº 610; V. Lleó Canal, "The art collection of the ninth Duke of Medinaceli, Documents for the history of Spanish collectiong", *The Burlington Magazine*, 1989, p. 112, nº 252, nº 238, nº 217; Marqués del Saltillo, AE, 1948-49, p. 72; Sánchez Ribero, "Cuadros venidos a España" *Arte Español*, 1929, XX, nº 4, p. 518).



Fig.28, 29. Velázquez, Conde Duque; grabado de *Paul Pontius, Rubens, Velázquez;*
Gaspar de Crayer, *Conde Duque de Olivares*, colección Varez-Fisa

No contamos en España con retratos de grupos de familia de Van Dyck, salvo el documentado de los *Niños infantes de Inglaterra* en el Alcázar que damos por perdido⁵³. El retrato de *La familia Pembroke* de grandes dimensiones de Van Dyck es interesante cotejar con *Las Meninas* o “retrato de la familia” como consta en los inventarios del siglo XVIII. Aquí posan varias personas de distinto sexo y condición social acompañando a la infanta Margarita. Muchos son sirvientes modestos. Esto echamos en falta en el lienzo de Van Dyck. En éste no hay sitio para las gentes de escaso rango. *Las Meninas* con sus damas de compañía y sirvientes, enanos y el propio pintor, rezuma una estampa democrática difícil de encontrar en la producción del maestro flamenco. Incluso en pinturas de antes y de hoy. Las damitas pendientes de la infanta dan la espalda al espectador, ajenas a su presencia. Importa más el perro indiferente a los que le rodean y a los que miran fuera del cuadro. Y Velázquez está en lo suyo. Es una instantánea lo captado en este interior del palacio invitando a entrar en escena. Todo lejos del *retrato de la familia de Pembroke*

⁵³ E. de Guy Trapier, “Sir Arthur Hopton and the Interchange of Paintings between Spain and England in the Seventeenth Century” *The Conossieur*, 165, mayo 1967, p. 62



Fig 30. Van Dyck, *La familia Pembroke*, Wilton House, Salisbury

de Witon House, que también tiene a la joven Lady Mary Villiers en el eje del espacio, predilecta de Carlos I de Inglaterra y prometida del hijo mayor de Pembroke. Centra la atención igual que la princesa Margarita en las *Meninas*, pero la distinguida compañía de la joven inglesa procede de la más alta nobleza. Los amorcillos de lo alto indican la proximidad del Olimpo de los dioses. Nada de esto asoma en el lienzo de Velázquez. También la familia Pembroke tiene un perro, pero aquí se vuelve de espaldas al espectador. Muy diferente al protagonismo displicente del perro que acompaña a la infanta en primer plano del escenario. El intimismo, humanidad y calor de *Las Meninas* marcan distancias insalvables con el retrato glorioso de Van Dyck que condensa la aristocrática clientela inglesa. El comportamiento de los reunidos en los dos lienzos habla con más elocuencia que las palabras. Quizá la frialdad de Velázquez es dignidad, y la rígida etiqueta tan manida de los Austrias letra muerta en la intimidad de sus vidas.

Velázquez nos introduce en una instantánea de la vida cotidiana de la familia real con sentimiento afín a los retratos familiares holandés, mientras que Van Dyck exhibe la solemnidad de perpetuar un especial momento. El asociar *Las Meninas* con la pintura holandesa del siglo XVII no es una propuesta baladí⁵⁴. La diferencia está en el contenido. La infanta ocupa el primer plano y los reyes son reflejo en el espejo. Los duques de Pembroke están sentados detrás de la joven prometida, cuando Felipe IV y Mariana de Austria se reducen a espectros fluctuantes de una

⁵⁴ E. Harris, *Velázquez*, ed. 1991, p. 174



Fig. 31. D. Velázquez, *Las Meninas*, Museo del Prado, Madrid

realidad que libera a sus sirvientes de todo convencional comportamiento. Los reyes españoles están absorbidos en la perspectiva aérea. Velázquez no deja entrar a los “putti” y a cualquier otra personificación del Olimpo que Van Dyck invita en su escenario de evocación veneciana. Para Ch. Brown⁵⁵ esto es una imposición del cliente a Van Dyck, y para Millar un despliegue teatral con positiva determinación estética. Para nosotros falta el enfoque unitario que Velázquez logra con suprema sencillez. La brillantez de la imagen está lejos de la honda humanidad que rebosa en *Las Meninas*.

A pesar de esto Van Dyck es el pintor más próximo a Velázquez del siglo XVII. La distancia está sólo en el refinado periodo inglés, Velázquez se doblga a la humana existencia como vivió el rey Felipe IV desde otra perspectiva. Existe un solidario acuerdo del pintor y

su mecenas. “Hay en los Ausburgo una especie de snobismo a la inversa, donde Carlos V el más poderoso puede permitirse ser el más modesto”⁵⁶. Esto que se dijo del emperador y continúa su dinastía. La distinción fue la categoría más valorada de Van Dyck. Se ha dicho que su estilo influyó en la manera aristocrática de la corte inglesa⁵⁷: Tal es la magia del arte. No sería aventurado pensar, desde nuestro lado, que los retratos de Van Dyck repartidos en los Reales Sitios y colecciones de la nobleza de Madrid, fueran escuela de maneras y comportamientos. El hecho es que ejerció una fuerte influencia en los maestros españoles de mediados de siglo como Carreño de Miranda. Algunos estudiosos ven en la elegancia de Van Dyck una seducción vana y esnobista; pero si esto existe en algún caso, no lo impuso a su

⁵⁵ Vid Ch. Brown, “Van Dyck’s Pembroke Family Portrait: An Inquiry into Its Italian Sources” en *Anthony van Dyck, Cat. Exp. Cit.* Washington, 1991, p. 37-44..

⁵⁶ J. Brown, Elliot, *Un Palacio para el rey*, 1988, p.123

⁵⁷ Puyvelde, *op.cit.*, p.90

clientela hispanófila como el Cardenal Infante, Ambrosio Spinola, el marqués de Leganés y el marqués de Aytona, y tantos otros aquí citados. La hondura es una categoría reconocida en los retratos de Van Dyck, y muy superior a sus contemporáneos italianos, franceses, ingleses y españoles, salvo el paréntesis de Velázquez. Van Dyck prestó especial atención a la psicología de sus clientes por encima de la condición física, a pesar de los tópicos alusivos a su superficial brillantez. Se distancia del efectismo cortesano de franceses, italianos e ingleses. La contención que puso en los retratos que pintó durante su estancia en Bruselas y Amberes de 1628 a 1632 y la más corta de 1635, fue momento que rompe con el estilo cortesano inglés para volver a retomarlo después.

La presencia de los españoles es notable en la *Iconografía*, con grabados de los mejores maestros del buril. La mayoría son hombres de estado y guerra de España o vinculados a su ideario político⁵⁸. Todos delatan la melancolía en sus rostros. Este sentimiento que destaca Van Puyvelde en Van Dyck no fue ajeno a Velázquez. La melancolía fue un sentimiento fundamental del español, “era de buen tono en España manifestar una melancolía, un refinamiento, de sensibilidad y corazón”⁵⁹. Van Dyck y Velázquez están aquí en una misma órbita.

El genio de Van Dyck para el retrato fue lo que sedujo a Carlos I de Inglaterra y al Cardenal Infante en aquel tira y afloja por atraerlo a su tutela⁶⁰. De las intenciones del Cardenal sabemos todo; del lado inglés es más que deducible. Pero ya recordamos el retrato que Velázquez hizo del monarca inglés en aquella memorable visita a Madrid en 1623⁶¹. Nos preguntamos si el entonces joven príncipe de Gales comentaría algo del pintor del rey de España a su pintor de cámara. No dudamos que uno y otro estaban en boca de los visitantes y embajadores ingleses residentes en la corte que trataron doblemente a Velázquez y a Van Dyck⁶². Este nudo gordiano está en la mente de sus contemporáneos en mayor medida que en los de hoy día.

Palomino que conocía bien el ambiente artístico del XVII, escribía, quizá con un exceso de patriotismo, que en su tiempo “se estima en Roma ya una cabeza de mano de Velázquez más que una de Tiziano o de Van Dyck”⁶³.

⁵⁸ Véase. The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Anthony Van Dyck, Róterdam, 2002, tomo I, nº 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 44, T. II, nº 12, 64, 70, y los artistas más destacados relacionados con España, T. III, nº 107, 117, 127, 128, 130, 131, 141, 143, 147, 152, 154, 155, 166, 172, y más pintores estrechamente vinculados con España.

⁵⁹ H. E. Wetthey, *El Greco y su escuela*, 1967, t. I, , p. 77. Vid. Díaz Padrón, “la pintura en la época de Calderón” en *El arte en la época de Calderón*, Madrid, 1981, p.32.

⁶⁰ P. Beroqui, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, VIII, 1917, p. 390; Howarth, “The Entry Books..of sir Baltazar Gerbier: Van Dyck, Charles I and the Cardinal- Infante Ferdinan”, *Conjectures and Refutations* , Rubenianum, 2001 p. 82.

⁶¹ Ver nota 48 (G: Huxley , *Endimion Porter*, 1959, p. 111)

⁶² E.Harris, “Velázquez Connoisseur”, *The Burlington Magazine*, 24, 1982, pp. 436- 440.

⁶³ A. Palomino, *op.cit.*, ed. 1947, p.527