

VAN DYCK: LA INFLUENCIA DEL RETRATO DEL MÁS PRESTIGIOSO DISCÍPULO DE RUBENS EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

POR

MATÍAS DÍAZ PADRÓN

RESUMEN

El artículo da las claves que explican la influencia de la pintura de Van Dyck en el retrato español que es muy superior a la esperada. Superior incluso a la de su maestro Rubens. Van Dyck adapta su estilo a la tradición del retrato español y son numerosos los españoles y personajes aliados a su política que se retratan por Van Dyck. La difusión de sus imágenes es enorme debido a los grabados que son recomendados por Palomino a los jóvenes pintores para iniciarse en la pintura. Los retratos originales o copias, de Van Dyck atesorados en cantidad sorprendente en las galerías de los coleccionistas españoles ejercieron influencia en nuestros pintores. La influencia sobre Velázquez es mayor de lo esperada ya que el sevillano las tamiza a su poderosa personalidad. Es mas evidente en los pintores de la siguiente generación como Carreño de Miranda, Murillo, Jan van Kessel II, Jiménez Donoso, Alfaro y otros que siguen de forma servil sus grabados.

Palabras clave: retrato, grabado, coleccionismo, preceptistas, influencia, escuela madrileña, siglo XVII.

ABSTRACT

This article gives the key to understanding the influence of Van Dyck's portraiture. This influence is much bigger than expected. Van Dyck adapted his style to the Spanish tradition, and many of the Spaniards had their portraits painting by him. These portraits were well known by engravings and recommended by Palomino as models to young painters. The Spanish collections had a great number of portraits and same painters could see them. Velázquez saw a lot of Van Dyck paintings, also in Italy, and his

influence is greater than expected, but always adapted to his strong personality. This influence is much clear in the next generation Carreño de Miranda, Murillo, Jan van Kessel II, Jiménez Donoso, Alfaro and other painters that follow literally his engravings.

Key words: portrait – engraving – collecting – theoreticians – influences – The School of Madrid – 17th Century.

Seis propuestas previas traemos al rastrear la estela del retrato de Van Dyck en la pintura del siglo de Velázquez. No olvidamos al pintor español en esta aventura, con quien, y a pesar de la aparente distancia en el espacio y sentimiento estético, va a verse comprometido en estas páginas. Nacen el mismo año y gozan de igual prestigio, tuvieron la misma clientela y pusieron sus pinceles al servicio de los monarcas más apasionados por la pintura en la Europa de su tiempo. La influencia de Van Dyck se filtra en las escuelas de Madrid, Sevilla y Granada del más fecundo siglo del arte español.

Más efectiva fue la influencia de Van Dyck, aunque difícil de creer, que la de Rubens. Pero no podemos desligar la huella del maestro en Van Dyck. Estuvo «condenado» en vida a figurar bajo su sombra como eterno discípulo aunque igualado en muchos momentos. No faltan comparaciones ventajosas al discípulo, incluso en el periodo juvenil, con calificativos que ponían ambos a la misma altura¹. Van Dyck se desmarca pronto de la línea frontera de su maestro al asumir la más elevada categoría formal y expresiva: la distinción². Dio al retrato inglés la superioridad en los siglos XVIII y XIX y fijó la imagen del noble inglés³ y la etiqueta de la sociedad⁴. Nunca fue superada la elegancia como emblema del retrato en la cultura europea.

Van Dyck, aunque nacido y formado en tierras de Flandes bajo el dominio español, fue pintor de cámara de Carlos I Estuardo y con justificada razón eje de la escuela inglesa que le tiene por «inglés», y sólidamente integrado en la sociedad del

¹ HERVEY (1921), p. 175.

² PUYVELDE (1950), p. 145.

³ BROWN (1982), p. 222.

⁴ PUYVELDE (1950), p. 67.

Reino Unido. Pero fue igualmente codiciado por el Cardenal Infante, archiduque de los Países Bajos españoles, que va a intentar atraerle al ámbito hispano del Imperio.

Hay continuidad con la tradición de Rubens en los primeros años, y giro a la solidez de las formas; y luego hacia el relax y seductor abandono de su natural sensibilidad, con apoyo de Italia como ocurrió a Velázquez. Un retrato con deuda a Antonio Moro y a Tiziano, sin renunciar al realismo y la profunda psicología del alma. Esto va a seducir a los pintores españoles del siglo XVII. Desde un ángulo lejano, recordemos que Antonio Moro debió todo a la imperativa etiqueta dictada por los Austrias españoles como postuló G. Marlier⁵. Formulación que revierte en el retrato de Van Dyck y Velázquez. Así se explica el trato de Van Dyck con la clientela española y la extranjera vinculada a su política. El genial flamenco se adaptó siempre al medio y la clientela que le involucra. No se pierde la injerencia de raíz hispana del XVI a través de Antonio Moro, pintor de Carlos V y Felipe II, modelando sus retratos acorde a la etiqueta de los Austrias españoles. Esto revierte en la contención de los gestos, verticalidad, fondos neutros y mirada directa al espectador. Esto se manifiesta cuando retrata Van Dyck a la nobleza de España. Lejos de los refinados ritmos y afectación típica del periodo italiano e inglés.

Un segundo principio del éxito del retrato vandyckiano está en la vocación del español en eternizar su imagen en el tiempo. Fue un permanente deseo del español del Siglo de Oro dejar la huella de su imagen y hazañas con exclusiva soberbia. Así lo anunciaba Carduccio para quien *«sólo los reyes y príncipes fue permitido retratarse cuando hubieran hecho grandes cosas y gobernado bien sirviendo esto de cierto premio honroso a su mucho valor»*⁶.

El retrato de Van Dyck no pierde nunca de vista la fidelidad a la imagen del retratado a pesar de la afectación y aparato ex-

⁵ MARLIER (1934), p. 70.

⁶ CARDUCHO (1633) no pierde oportunidad de ridiculizar los *«retratos de hombres y mujeres muy ordinarios y de oficios mecánicos arrimados a un bufete de silla debajo de cortina, con la gravedad de traje y postura que se debe a los reyes»*. Vid. SÁNCHEZ CANTÓN (1933) II, p. 250.

terno que le acompaña, como los italianos y franceses. Palomino tenía por esencial en el retrato «*la fidelidad al modelo y el interés por el parecido por encima de la lisonja*»⁷. Años antes lo había sentenciado Pacheco como principio del retrato español a contrapunto de lo habitual en las otras escuelas europeas: «*a dos cosas se obliga el que retrata. La primera es que el retrato sea muy parecido a su original, y este es el fin principal para que se hace*»⁸. Así lo entendió Van Dyck al retratar a los españoles.

Es imposición de la sociedad española. A pesar de los juicios comunes al estilo de Van Dyck, el flamenco está dotado de la misma impactante fuerza (cuando le importa) de Velázquez en el retrato de *Inocencio X*. Ejemplo: los retratos de *Ryckaert* y del obispo *Malderus* [figs. 1 y 2]. Compiten con igual relevancia, pero no en la cantidad, sensiblemente superior en Van Dyck, a pesar que Velázquez le sobrevivió veinte años. Una tercera diferencia está en la naturaleza de éstos. La producción de Van Dyck se entrega a la nobleza más rancia de Europa. Esto le distingue de Velázquez, pues nada encontramos en Van Dyck comparable a los bufones y enanos del pintor de Felipe IV.

El imperturbable sevillano —sin embargo— trató por igual a nobles y plebeyos, dotando de candor y sencillez a todas sus criaturas. No encuentro nada comparable en la historia del retrato. La patología del alma y cuerpo de sus enanos es fácil de diagnosticar por un hábil galeno⁹. El *Niño de Vallecas* es un hidrocéfalo nato. Llegó al mundo con dientes y enorme cabeza, así lo vió 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 borracho, sin mirada, el labio superior sufre una contracción hacia arriba. Tiene un objeto en las manos, y parece olvidado de él*»¹⁰. Tam-

⁷ PALOMINO (1715, ed. 1947), p. 530.

⁸ SÁNCHEZ CANTÓN (1933), II, p. 189.

⁹ CASTILLO DE LUCAS (1952), pp. 26-35.

¹⁰ JUSTI (1953), p. 724.

poco Felipe IV «tuvo empacho de encargar (o permitir) a su pintor, Diego Velázquez, que retratara a sus bufones como si fueran familiares suyos, siendo que, en principio, el sevillano no podía pintar sino al rey y sus próximos»¹¹. La dignidad de estos seres hace olvidar su deformidad. Velázquez ocultó las piernas torcidas colocándolos sentados, distinto recurso al empleado por Van der Hamen en el *enano* del Museo del Prado que dibujó de pie, sin aquella sutil consideración. Una justa apreciación que Isabel Mateo vio en el profundo universo del pintor español¹².

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 en la crítica de su tiempo»¹³.

A la influencia de Van Dyck en el retrato español también va a contribuir la admiración en nuestros preceptistas y letrados. Es interesante remitirnos a los juicios del Cardenal Infante con la intención de atraerle a la corte de los Países Bajos a la muerte de Rubens desplazando a Carlos I Estuardo. Deseo del Cardenal Infante y también del pintor, que a pesar de su displicente actitud, añoraba el sitio de Rubens en la Corte de los Austrias de su país natal¹⁴. Los testimonios de las cartas del Infante español desbordan los límites de este artículo, pero no está de más recordarlas por ser testimonios evidentes del gusto y la admiración de su obra en los mecenas y coleccionistas españoles que vieron siempre en Van Dyck el mejor intérprete de sus anhelos y vanidad de poder¹⁵.

Después de la entrada del Cardenal en Bruselas y Amberes, Van Dyck deja Inglaterra y se presenta allí, realizando el retrato del Cardenal vestido de corte que trae consigo don Diego de Mexía, marqués de Leganés, para el Salón Nuevo del Alcázar (luego de los Espejos) como el mejor regalo al rey de su hermano. Es un retrato simbólico de los grandes divulgado en Europa

¹¹ MORENO VILLA (1939), pp. 174-177.

¹² MATEO (1991), p. 149.

¹³ DÍAZ PADRÓN (2007), en prensa.

¹⁴ PUYVELDE (1950), p. 35.

¹⁵ DÍAZ PADRÓN (2007), en prensa.

por los grabados¹⁶. A pesar de todo, don Fernando no pudo retenerlo entonces. Van Dyck regresó a Londres sin despedirse, gesto que censuró el círculo próximo al Infante, recibiendo cartas de disculpas del rey de Inglaterra. Pero don Fernando tuvo esto por excentricidad perdonable del pintor, propia de su engraido divismo¹⁷. Nada vemos de servil dependencia de los artistas en la antigüedad. Más servilismo existe hoy en muchos de los más afamados pintores de nuestro tiempo por sus galeristas y patrones.

Otro suceso ratifica el interés del Cardenal al regreso de Van Dyck a Amberes a la muerte de Rubens. El Cardenal le pide continuar la obra inconclusa del maestro para el Alcázar y Buen Retiro de Madrid. Hemos visto el comportamiento arrogante de Van Dyck pocos años atrás. También ahora va a manifestarlo. Su vanidad pone al límite los buenos deseos del Cardenal Infante, y de nuevo vemos la condescendencia del Cardenal con Van Dyck en carta del 23 de sep de 1640 desde el campo de Revertz, *«Después que escribí a V.M. sobre las pinturas de Rubens, he tenido aviso de que Van Dyck ha de llegar a Amberes para San Lucas, y siendo tan gran pintor y también su discípulo, me ha parecido suspender el entregárselas a otro hasta hablar con Van Dyck, y ver si él las quiere acabar, que no hay duda las hará mejor que nadie, pero tiene humor y así no puedo asegurar nada a V.M.»*¹⁸. Es un precioso testimonio de los deseos y admiración que el príncipe español siente por el genio de Van Dyck. Eso de humor viene a equivaler a caprichoso hoy día.

La gestión del envío de las obras de Rubens continúa y el interés de don Fernando por convencer al pintor. Así escribía el diez de noviembre informando a su hermano de las pinturas y de su «tira y encoge» con Van Dyck *«La cuarta estaba solo dibujada de Rubens, y así no ha querido Van Dyck proseguirla, ni tampoco acabar las otras por más diligencias que se han hecho, que es loco rematado y así ajustamos que del mismo tamaño y de la misma historia hiciera él unas de su capricho, con que quedó muy contento y se volvió a Inglaterra para traer su casa de su*

¹⁶ DÍAZ PADRÓN (1995), t. I, p. 442, núm. 442.

¹⁷ HOWARTH (2001), p. 82.

¹⁸ ROOSES & RUELENS (1909), p. 310; BEROQUI (1917), p. 390.

asiento. No sé si se arrepentirá, que como dije a S.M. no tiene juicio ninguno, yo no descuidaré de solicitarle con todo cuidado»¹⁹. Esto presagia el terreno ganado por el Cardenal al rey de Inglaterra, en aquel «pique» para «quedarse» con Van Dyck²⁰. No conocemos la respuesta de Felipe IV a las cartas de su hermano, pero no hay duda que alentaría su «batalla» con Van Dyck, que le ofrecía más obstáculos de los que tuvo en Nördlingen. Lo consigue, pero como es sabido la muerte nos llevó pronto al Cardenal Infante y a Van Dyck.

La admiración de la sociedad española por el pintor, lo prueba más que palabras, el número de militares y nobles de la monarquía de España que inmortalizó con sus pinceles. Fue un viraje del gusto a favor de Van Dyck. Importancia decisiva en la influencia de sus retratos en la pintura española fue la publicación de la *Iconografía* del flamenco donde empleó a los más hábiles grabadores de Flandes. No sólo están reproducidas las imágenes de sus hombres y mujeres sino el carácter y fuerza, ungidos de la gallardía y soberbia de su condición de dueños del mundo. No es exagerado el juicio de don Elías Tormo al reconocer en aquellos retratos «*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*»²¹.

Una quinta llamada para comprender la influencia de Van Dyck en el retrato español está en el número de pinturas que llega a la Corte de Madrid. Lo reunido por don Luis y don Gaspar de Haro y Guzmán, marqueses del Carpio y Eliche, superó en número a lo coleccionado por el rey de Inglaterra. Afirmación temeraria de no ser demostrable²². Añadimos lo adquiri-

¹⁹ ROOSES & RUELENS (1909), p. 312; BEROQUI (1917), p. 391.

²⁰ HOWARTH (2001), p. 78.

²¹ TORMO (1940), p. 245.

²² Inventario de las posesiones del marqués del Carpio en Madrid, en la residencia de San Joaquín, en la Galería Nueva Alta, 1689. AHPM, Protocolo 9. 819, ff. 1006-1067 en BURKE & CHERRY (1997), pp. 830-878; 1695, pinturas vendidas en la almoneda del marqués del Carpio [Archivo Histó-

do solapadamente por Felipe IV a la muerte del rey de Inglaterra y las donaciones de los nobles y lo reunido por los arquiducos de Flandes, Isabel Clara Eugenia, Leopoldo Guillermo y don Juan José de Austria, Spínola, el marqués de Moncada, conde de Molina, conde de Feria, duque del Arco y tantos otros.

La fama y prestigio de Van Dyck como pintor de retratos que predicen sus biógrafos no fue menor en los preceptistas españoles de la época. De interés son las líneas que le dedica Vicente Carducho (tan ciego para reconocer la grandeza de Velázquez) y pese a su formación italiana²³; También Lázaro Díaz del Valle puso en sus escritos especial atención en los retratos de Van Dyck, viendo en él «*el verdadero Fénix de nuestro siglo como se ve por todo de sus maravillas, sea retratos, o historias*»²⁴; José García Hidalgo alabó la blandura y lozanía de sus colores²⁵, justo juicio que comparte Palomino para quien Van Dyck es uno de los genios de la perfección «particularmente en el retrato» junto a Velázquez²⁶. Este comentarista español diferencia el estilo de Van Dyck del de Rubens con juicios que en nada difieren de los recientes, viendo la dulzura la categoría propia de Van Dyck frente a lo crespado del historiar en Rubens²⁷, y desde otro ángulo nos cuenta que «*una cabeza de mano de Velázquez vale mas que una de Tiziano o de Van Dyck*»²⁸. Elogios que otorga también a Carreño de Miranda que debió su fortuna —dice— al estudio de los retratos de Tiziano y Van Dyck. «*En aquel soberano gusto que le concedió el cielo premiándole con una tinta entre Tiziano y Van Dyck que igualando a los dos era superior a cada uno*»²⁹.

La sexta llamada está en los consejos de nuestros tratadistas a los jóvenes pintores a imitar sus retratos a lo que aunamos las visi-

co de Protocolos de Madrid 6239, s. f. Francisco Suarez] publicado por el MARQUÉS DEL SALTILLO (1953), pp. 234-243.

²³ SÁNCHEZ CANTÓN (1933), II, p. 81.

²⁴ DÍAZ DEL VALLE (1659), fol. 110.

²⁵ GARCÍA HIDALGO (1693). Vid. SÁNCHEZ CANTÓN (1933), III, p. 113.

²⁶ SÁNCHEZ CANTÓN (1933), III, p. 113.

²⁷ SÁNCHEZ CANTÓN (1933), III, p. 154.

²⁸ PALOMINO (1715, ed. 1947), p. 527.

²⁹ PALOMINO (1715, ed. 1947), p. 1029.

tas a las galerías de los nobles y Reales Sitios. Esto que transmite la experiencia, lo confirma la documentación literaria. Así Palomino daba instrucciones a los aprendices: «*el discípulo entrará en estampas comenzando por las medias figuras de los retratos de Van Dyck 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 figuras humanas sino de otras adherentes*»³⁰.

Es un hecho que la fama de Van Dyck como pintor de retratos está en nuestros tratadistas, igual que en los inventarios de los mecenas y los pintores³¹. Lo escrito por Palomino no ha tenido trascendencia entre los estudiosos españoles, sólo algunos tímidos ecos en eruditos extranjeros del siglo XIX y principios del XX entre líneas de Michiels³², Maeterlinck³³ y la profesora Du Gue Trapier³⁴, con la advertencia del interés por grabado a que los artistas españoles fueron proclives.

No todos los pintores españoles tuvieron ocasión de visitar los sitios reales y los palacios de la nobleza donde estaban los originales de Van Dyck. Esto exige juzgar con distinta perspectiva la influencia de Van Dyck en las escuelas españolas, pues el grabado no permite por razones obvias ver colores. De aquí que fueron sólo los más privilegiados como Velázquez, Carreño de Miranda, Alonso Cano, Coello o Murillo los que asumieron estas categorías fundamentales de la pintura. Velázquez no escapó a la influencia de Van Dyck a pesar de su poderosa personalidad, pero sólo se sirvió del esquema compositivo del grabado de P. de Balliú del príncipe Ligne para el *Conde Duque* a caballo del Museo del Prado. Luego tomó contacto directo con la realidad envolviendo las formas en el aire traslúcido de la sierra de Guadarrama.

Los pintores españoles menos dotados utilizaron los grabados sin más. Esto es tenido por servilismo y copia, lo otro, lo de Velázquez, superación de grandeza, con idea de buscar en la variedad la belleza³⁵. Palomino aconseja estos medios a los pin-

³⁰ PALOMINO (1715, ed. 1947), p. 450.

³¹ DÍAZ PADRÓN (1985), p. 316.

³² MICHIELS (1882), p. 480.

³³ MAETERLINCK (1900), pp. 1-10 (separata).

³⁴ TRAPIER (1967), p. 265.

³⁵ PALOMINO (1715, ed. 1947), p. 524.

tores para alcanzar la excelencia del arte, pero reconoce que los mediocres lo practicaron para su comodidad³⁶.

De la influencia y conexión entre Van Dyck y Velázquez ninguna noticia nos llega para corroborarlo. En parte por la pereza de estos dos maestros para escribir, como fue frecuente por el contrario en Rubens, pero pensamos que tenían que conocerse por boca de terceros. Sus clientes ingleses, flamencos y españoles concurren en los mismos ambientes cortesanos. Es el caso, entre muchos, de sir Arthur Hopton que mantenía frecuente correspondencia con el rey de Inglaterra siendo embajador en Madrid. Van Dyck y Velázquez intercambiaron retratos de sus talleres para las cortes de Madrid y Londres con desafortunados resultados, que revelaron las profesoras G. Trapier³⁷ y E. Harris³⁸ [figs. 3, 4, 5]. Años antes Velázquez retrató a Carlos I de Inglaterra siendo príncipe de Gales en su viaje a España en 1623³⁹ (quién diría que Velázquez pintó al futuro rey inglés antes que lo hiciera su pintor de cámara en Londres), nos preguntamos si Van Dyck tuvo ocasión de verlo; y Velázquez poseyó una copia del retrato de María de Médicis según Van Dyck⁴⁰. No sabemos si se trata de una copia del propio Velázquez o del taller del flamenco, o un original, puesto que copia podría equivaler entonces a réplica. También conocería nuestro Velázquez el retrato de Enriqueta María que trajo la duquesa de Chevrais a Madrid para mostrar a Isabel de Borbón⁴¹, y muchos en los palacios del rey y los nobles de España.

Velázquez sobrevivió dos décadas a su homónimo flamenco pero el número de sus retratos fue muy inferior. Velázquez se

³⁶ PALOMINO (1715, ed. 1947), p. 522.

³⁷ TRAPIER (1967), p. 62.

³⁸ HARRIS (1967), p. 414; HARRIS (2006), p. 330.

³⁹ 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» [HUXLEY (1959), p. 111].

⁴⁰ SÁNCHEZ CANTÓN (1942), p. 82; inventario descubierto por Rodríguez Marín.

⁴¹ TRAPIER (1957), p. 228.

aferró a la tradición y al realismo, mientras el flamenco lo hizo al idealismo, la distinción y el color. Pero acabó por dominar en la generación de los pintores españoles a la muerte de Velázquez. Los retratos de nobles españoles en la *Iconografía* de Van Dyck van a servir de modelo desde ahora. Palomino debió poseer un ejemplar, otro el príncipe de Ligne que nació y vivió en España, por lo que no extraña conociera Velázquez retratos suyos⁴². Otro ejemplar de la *Iconografía* poseía don Juan José de Austria⁴³, y algunos grabados sueltos adquirió Carreño de Miranda de la almoneda de Antonio Puga en 1649⁴⁴. Así explicamos la influencia en algunos retratos que reproducimos de su mano.

VELÁZQUEZ

Tuvimos ocasión de citar el retrato del *Conde Duque de Olivares a caballo*, adelantándonos a su análisis más detenido de ritmos compositivos ajenos a la pausada sensibilidad del pintor español. Aún se discute la fuente más directa de inspiración, pero reconociendo las distancias con el retrato típico velázquez.

Es el más osado retrato ecuestre de la pintura española. El caballo está dispuesto en diagonal hacia el fondo, y el rostro del jinete vuelto hacia el espectador. Fue Carl Justi a fines del siglo XIX, quien advirtió la particularidad de esta composición y pensó una fuente ajena a la sensibilidad de Velázquez. Es un caballo andaluz «que bebió del Betis no solo la ligereza con que corren sus aguas, sino la majestad con que camina»⁴⁵. Justi acertó a ver sugerencias nórdicas del retrato de *Giovanni Paolo Balbi* de Van Dyck del periodo genovés de la colección Luigi Magnani⁴⁶. E. du Gue Trapier propuso a *Thomas de Saboya-*

⁴² DEPAUW & LUIJTEN (1999), p. 10.

⁴³ GONZÁLEZ ASENJO (2005), p. 630.

⁴⁴ PÉREZ SÁNCHEZ (1986), p. 19. Sin duda el pintor español más próximo en sus retratos a Van Dyck con marcado viraje al barroco internacional de espaldas a las raíces de Velázquez.

⁴⁵ JUSTI (1953), p. 55.

⁴⁶ JUSTI (1953), p. 45.

Cariñano de la galería Sabauda de Turín⁴⁷, y Liedtke y Moffit, más recientemente, el grabado de Julio César de Tempesta del siglo XVI⁴⁸, coincidiendo con la propuesta de Martín Soria que añadió el de *Otto* de Stradanus⁴⁹. El hecho es un reconocimiento de influencias nórdicas más que un producto de la invención. No han faltado juicios que explican la forzada postura del Conde Duque en la intención de disimular la cargazón de su espalda. En nuestra opinión la fuente más directa está en el citado grabado de Pieter de Bailliu según dibujo y pintura del retrato *Alberto de Ligny* de Van Dyck, de la colección Leicester en Holkham Hall (Norfolk) [figs. 6, 7, 8, 9 y 10]⁵⁰.

La crítica tuvo dificultad siempre para encajar esta composición en la personalidad de Velázquez. La idea del caballo en corveta la puso en boga Rubens siguiendo Van Dyck y Gaspar de Crayer antes que Velázquez, con precedentes en dibujos y esculturas de Leonardo da Vinci de Francesco y Ludovico Sforza y la *batalla de Anghiari*.

El retrato del Príncipe de Ligny de Van Dyck se fecha hacia 1628-1632. Igual que éste, el Conde Duque dirige los ejércitos. El árbol del lado derecho, las hondonadas y los arbustos a la espalda los reproduce Velázquez literalmente como Van Dyck, pero atemperando la fogosa tensión del caballo. La pintura de Van Dyck es anterior a la de Velázquez. Podría pensarse que el ministro español conocía el original en Madrid, pues el príncipe de Ligne residió en esta Corte donde murió en 1674⁵¹. Es una razonable propuesta. El príncipe de Ligne estuvo al servicio de los Austrias españoles logrando el codiciado Toisón de Oro, fue comandante en jefe de los ejércitos en Bohemia, Westphalia y los Países Bajos. Lo vemos en el fragor de batallas que protago-

⁴⁷ TRAPIER (1967).

⁴⁸ LIEDTKE & MOFFITT (1981), pp. 529-537.

⁴⁹ MARTÍN SORIA (1954), p. 99.

⁵⁰ DÍAZ PADRÓN (1965), p. 297; DÍAZ PADRÓN (1981), p. 134. A propósito del grabado véase [NEW HOLLSTEIN (2002), V, núm. 364/1]; y la pintura de Van Dyck [LARSEN (1988), núm. 497]. Existe dibujo preparatorio en el British Museum, Londres. Inv. N° 1937.10.8.18 [VEY (1962), II, p. 256, núm. 186, il. 228, XII].

⁵¹ MORERI, t. I, p. 343, cit. en GACHARD (1866), vol. 1, p. 698.

nizó. Episodio real de la vida de un auténtico militar, lejos de la ficción del sedentario Conde Duque. Velázquez no tendría cómoda su conciencia por esta ficción heroica a la que transigió. Esto es ajeno a su concepción estética. No dudo fue una imposición del retratado.

Entre los retratos de cuerpo entero en interiores de Velázquez, el *Infante don Carlos* recientemente es tenido por la fuente de inspiración del príncipe⁵², *Alberto de Ligne, príncipe de Aremberg y Barbançon*, de pie en la York Art Gallery [figs. 11, 12]. Hoy lo entendemos a la inversa. Nada nuevo es reconocer en *Don Carlos* el más elegante de los retratos de la primera época de Velázquez con distancia a los rígidos y arcaicos de su hermano. También es innegable que Van Dyck adoptó por una contención inhabitual en el retrato del príncipe de Ligne, condicionado por la etiqueta española que respeta cuando sus modelos entran en este circuito.

Tradicionalmente este retrato de don Carlos de Velázquez se fecha en 1626 o antes, y el de Van Dyck en 1627-1628. En esta fecha obtenía el Toisón de Oro el príncipe de Ligne, y don Carlos nos consta que el 16 de septiembre de 1628 su hermana María de Austria le regala la cadena de oro que cruza su pecho en diagonal⁵³. Esto obliga a avanzar la fecha de su ejecución. También es posible (a tenor de esta revisión cronológica) que Velázquez conociera también este otro retrato de pie en Madrid donde vivió el príncipe como adelantamos al tratar del ecuestre.

Además de estas precisiones cronológicas, el bigote no es propio ya de un jovencito y el ritmo más refinado y la silueta está más acorde con la distinción de Van Dyck, más relajado el porte y la factura más suelta. Pero admitimos que tanto Van Dyck como Velázquez están en deuda con Antonio Moro: firmeza de las piernas en el suelo y fondo uniforme. Pero de Velázquez es el sutil mohín de indiferencia del joven infante, nota expresiva ajena a Van Dyck. Es la ventaja de Velázquez al convivir con los príncipes españoles en el viejo Alcázar. Esto hace que conozca los sentimientos más íntimos de don Carlos.

⁵² SIDEY (1981), p. 3.

⁵³ HERNÁNDEZ PEREDA (1960), p. 256.

Velázquez lo retrata como es, lo que hace que este retrato viva siempre tan intensamente en el espectador. El retrato de Van Dyck más común toma algo del idealismo de Italia. Una visión neoplatónica filtrada en la sociedad inglesa antes incluso de llegar Van Dyck.

También ecos de Van Dyck remiten los retratos de *Felipe IV* de Velázquez de la Pinacoteca de Viena y la copia de cuerpo entero del Ermitage de San Petersburgo [figs. 15, 16]. Lleva balaustrada y cortina en terrazas que dan a jardines de nobles genoveses que retrató Van Dyck. Es un retrato cortesano y decorativo al aire libre, poco frecuente en la pintura española⁵⁴. También lo están los retratos del monarca y su hermano, para la Torre de la Parada, pero esto se debe a la actividad que se practica en aquel sitio.

Hemos prestado mayor atención a las fórmulas compositivas cuando también interesa la factura, la técnica y el color. E. Trapier advierte la influencia de Van Dyck en Velázquez a tenor de los retratos que vio en los palacios genoveses. Esto dejó huella en *la infanta María* que el sevillano pintó al paso de la infanta por Nápoles, hoy en el Museo del Prado (núm. 1187). Hay mayor riqueza en los marrones y plata como más fluidez en las tintas⁵⁵. Velázquez se libra de la pesadez y dureza que arrastraba de la etapa sevillana. También sintió la atracción de la naturaleza que traslada a los retratos que pinta luego en Madrid, hasta el punto que Gue Trapier reconoce la habilidad en el género paisajístico desde entonces. Los paisajes de los retratos de Van Dyck están impregnados de un sutil sentimiento panteísta a que Velázquez había renunciado por los interiores grises de la tradición.

El viaje a Génova permitió también a Velázquez ver retratos de niños de Van Dyck. Velázquez no había intentado esto hasta entonces. Quizá sea algo más que coincidencia que la manzana del enanito que acompaña al *príncipe Baltasar Carlos* de Velázquez del museo de Boston (nº 01.104) sea la que lleva *Celia Cataneo* de Van Dyck⁵⁶.

⁵⁴ BROWN (1986), p. 81.

⁵⁵ TRAPIER (1948), p. 169 y 165; TRAPIER (1957), pp. 265-273.

⁵⁶ TRAPIER (1948), pp. 173-176.

Más notable es la influencia del retrato del *Cardenal Infante* del Museo del Prado que trajo Leganés de Flandes⁵⁷, que en el de *Felipe IV* de Velázquez de la Frick Collection de Nueva York [figs. 13, 14]. Son típicas efigies políticas en vertical, acorde con la etiqueta de los Austrias. El de Van Dyck lo motivó la victoria del Cardenal en Nördlinghen; Velázquez lo hizo con ocasión a la victoria en Fraga contra Francia (1644). Además de la actitud, el brillo de los brocados y variedad cromática, le distancian de la tradición. Mayor es la analogía con el dibujo preparatorio del retrato de Van Dyck en el British Museum.

JUAN CARREÑO MIRANDA

Marca la ruptura con Velázquez a pesar de sucederle en la cámara de los pintores del rey. Es total la adhesión al barroco de Van Dyck de quien toma la dinámica y pose del retrato del *Duque de Pastrana* del Museo del Prado (650) [fig. 18]. El noble aristócrata posa frente al espectador con gesto displicente, apoyado un brazo en el bastón y otro en la cadera, en compañía de un paje arrodillado y un palafrenero. No es difícil ver la diferencia con el retrato de Velázquez. Toma Carreño la gracia amanerada y paisajes que Van Dyck proyectó desde Italia en las cortes europeas. Viene a la mente el retrato de *Carlos I de Inglaterra de caza* del Museo del Louvre [fig. 17], que conocemos hoy su procedencia en la colección de Florencio Kelly, médico de Felipe V⁵⁸. No descartamos la posibilidad que Carreño de Miranda lo conociera en caso de estar desde fines del siglo XVII en España.

El *Retrato de Carlos II* de la colección Harrach, viste manto de la Orden del Toisón y está ungido de toda la magnificencia de la realeza igual que el retrato de *Carlos I con la Orden de la Jarretera* de Windsor Castle [figs. 19 y 20]⁵⁹. De tres cuartos de perfil apoya la mano derecha en la cadera, como es frecuente en Van Dyck, y poco común en la pintura española. No oculta

⁵⁷ Madrid, Museo del Prado (1480), DÍAZ PADRÓN (1995), I, p. 442.

⁵⁸ SANZSALAZAR, en prensa.

⁵⁹ LARSEN(1988), núm. 789; Barnes *et al*, *Van Dyck*, 2004, p. 471, IV.53.

la enfermiza condición de su rostro. Nunca Felipe IV pidió a Velázquez un retrato de tal guisa. Eran otros tiempos donde el poderío de España no tenía que recurrir a la fastuosidad de la casa de Borgoña que inauguró Carlos V. Esto ocurría paradójicamente cuando el imperio marca su declive. Las formas intentan suplir la sombría realidad. La técnica jugosa y las vibrantes pinceladas son producto del cruce de Venecia y Flandes.

El *Retrato del embajador Pedro Ivanowitz Potemkin* del Museo del Prado (645) [fig. 22] impresiona, como el mismo personaje impresionó en la corte de Madrid, por la personalidad y exotismo que recuerda al de *Martin Ryckaert* del Museo del Prado. A pesar del fondo neutro y verticalidad del cuerpo, el brazo en el costado y bastón recuerda retratos de Van Dyck. La silueta es igual a los retratos del *Príncipe Rupert* de la Galería de Baltimore, de la escuela de Van Dyck [fig. 21]⁶⁰, y *Barón Arnold Le Froyd* del Metropolitan de Nueva York⁶¹. Es oportuno señalar esta faceta orientalista de Carreño Miranda, en paralelo con otro retrato de *Sir Robert Shirley* de la colección Petworth de Van Dyck, vestidos a lo Persa⁶². También el *Retrato de Carlos II armado* [fig. 24]⁶³ de los museos de El Greco en Toledo y Guadalupe, portando una bengala y mano en la cadera, correspondiendo con retratos cortesanos de la etapa inglesa de Van Dyck. La balaustrada con fondo al aire libre, está en consonancia con los genoveses del flamenco y los de *Felipe IV* de Viena y San Petersburgo. Muy similar a los del *príncipe de Ligne* de Nueva York y *Ambrosio Spínola* de las colecciones privadas madrileña y de Ginebra [fig. 23]⁶⁴. El ostentoso cortinaje está tomado de la iconografía vandyckiana. El punto de vista bajo lo practicó Van Dyck en los retratos del *Marqués de Leganés* que regaló a su hermano y estuvo en sus casas de Madrid, donde Carreño pudo verlo⁶⁵.

⁶⁰ LARSEN(1980), núm. A3.

⁶¹ LARSEN(1980), núm. 518.

⁶² Pethworth House (Gran Bretaña); LARSEN(1980), núm. 387.

⁶³ Cáceres, Monasterio de Guadalupe; Toledo, Museo del Greco, depósito del Museo del Prado.

⁶⁴ BRUNNER (2007), p. 74.

⁶⁵ DÍAZ PADRÓN, en prensa.

En el *Retrato del Marqués de Santa Cruz*, Pérez Sánchez vio rasgos vinculables con Van Dyck⁶⁶, pero está lejos de la refinada estilización propia de sus retratos. Es efectista en exceso, pesado y falta de la esbeltez que impera en el flamenco.

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

Murillo está en la primera línea de los adictos vandyckianos registrados por Antonio Palomino, por influencia en las historias y el dulce encanto de las imágenes, pero no en esta medida en los retratos. No obstante razonables sugerencias se ha querido ver en el retrato de *Antonio Hurtado de Salcedo, marqués de Legarda* en colección privada en Vitoria [fig. 25] con fondo de paisaje como el de *Carlos I de caza* del Museo del Louvre⁶⁷ comentado. Esto no es del todo convincente para don Diego Angulo⁶⁸; pero no es fácil pensar en otra fuente mas comprometida para esta singular composición del pintor sevillano. No tanto en la distribución de las formas como en la idea del retrato al aire libre como cazador, sin precedentes especiales del retrato español, salvo los de Velázquez de la Torre de la Parada. El de Van Dyck de Carlos I y el de Murillo con indumentaria de cazador, están lejos de los retratos afines con ostentoso manto real de franceses como el *Luis XIV* de Rigaud.

El *Retrato de Josua van Belle* de la National Gallery de Irlanda⁶⁹ se ha vinculado a Bartholomeus van der Helst, al compararlo con el del *Notario* de la colección Thyssen⁷⁰, pero la influencia vandyckiana nos parece más próxima por la distinción del personaje, y la composición. La posición de las manos es la misma del *Retrato de noble* atribuido a Van Dyck en la Wallace

⁶⁶ PÉREZ SÁNCHEZ (1986), p. 213; PÉREZ SÁNCHEZ (1993), p. 143.

⁶⁷ NAVARRETE PRIETO (1996); NAVARRETE PRIETO (1998), p. 200.

⁶⁸ ANGULO (1981), I, p. 180.

⁶⁹ Firmado y fechado en 1670 [Véase ANGULO (1981), I, p. 465; II, p. 314, núm. 46].

⁷⁰ Vid. MADRID/LONDRES (1982-1983), p. 222, núm. 62; véase también PÉREZ SÁNCHEZ (SÁNCHEZ (1986), p. 180.

Collection de Londres⁷¹, que Larsen piensa es del taller genovés, y considera de un personaje español.

También *Nicolás de Omazur* del Museo del Prado⁷² de formato oval acusa influencia flamenca en línea con el de *Van Dyck* y *Sir Endimión Porter* del Museo del Prado. La calavera es similar en el *Extasis de San Francisco* del mismo museo con clara alusión a la muerte. La elegancia del porte y la penetración psicológica del personaje inclina a situarlo en paralelo al periodo inglés.

JAN VAN KESSEL II

Era hijo del pintor de flores y paisajes. Vivió en Madrid desde 1680, pintando en la Corte de Madrid, por lo que se incluye en esta escuela. Las pinturas que han llegado a nosotros son escasas, y no tan vandyckianas como ven los viejos tratadistas. Palomino, con quien tuvo buena amistad, elogia la delicadeza de sus pinceles y vincula con Van Dyck. Al tratar el cuadro de *Familia en un jardín*, hoy en el Museo del Prado, Palomino comenta que a no ser por la firma, sería «reputado por [obra] de Van Dyck»⁷³. Es posible que este tipo de retrato de grupo familiar en un amplio jardín, pueda relacionarse con algunos del maestro flamenco como el *Retrato de la familia del duque de Pembroke* de Wilton House [figs. 26 y 27]⁷⁴.

JOSÉ JIMÉNEZ DONOSO

Es sabido que retrató a *Don Juan de Austria* [fig. 28]⁷⁵ con recuerdos de *Gaston, duque de Orleáns*⁷⁶ de Van Dyck del mu-

⁷¹ Firmado y fechado en 1670. PÉREZ SÁNCHEZ (1993), p. 142 (señala la influencia vandyckiana), p. 213; PÉREZ SÁNCHEZ (1993), p. 143.

⁷² NAVARRETE PRIETO (1996); NAVARRETE PRIETO (1998), p. 200.

⁷³ ANGULO (1981).

⁷⁴ Inv. N° P53. LARSEN (1980), núm. 417; 1988, N° a64.

⁷⁵ Madrid, Museo del Prado (3060). Véase ANGULO (1981), I, pp. 468-470; II, p. 416; III, p. 464.

⁷⁶ PALOMINO (Ed. 1947), p. 1121.

seo de Condé y colección privada inglesa. Está en un fondo de columnas envueltas en cortinajes y espacio abierto, como los retratos ecuestres del flamenco. Don Juan José de Austria poseía una colección de la *Iconografía*, que debió estimar mucho, pues la distribuyó enmarcándola como cuadros en los muros de su palacio. Eran militares españoles, pero no vemos que Jiménez Donoso haya recurrido a modelos concretos sino a una trabazón ostentosa de retratos del último periodo de Van Dyck.

JUAN DE ALFARO Y GÓMEZ

Está entre los pintores elogiados por Palomino que le conoció y destacó su genio precoz y aprendizaje con Velázquez en Madrid. Aunque nacido en Córdoba, trabajó en la corte, lo que explica su inclusión en la escuela madrileña. La influencia de Van Dyck la acusa en la composición como en los retratos, *«bajo la disciplina de don Diego Velázquez ...en cuya escuela aprovechó tan superiormente, que en especial en los retratos que hizo, parecían tan buenos, como de Velázquez; y si algo degeneró [evolucionó], fue inclinándose a la manera de Van Dyck, a cuyas obras fue aficionadísimo, y copió algunas con tan superior eminencia, que desmentían los originales»*⁷⁷. Líneas adelante recuerda Palomino su admiración a Van Dyck en los retratos de *«don Pedro de Arce y Doñas Antonia de Arnolfo su esposa, extremadamente parecidos, y tan bien pintados que parecían de mano de van Dyck»*⁷⁸. Trabajó con *«Velázquez y siguió su manera en los retratos en los que alcanzó altura —sigue Palomino—, pero inclinándose a Van Dyck y copió algunas con tan superior eminencia que desmentían los originales»*⁷⁹.

Quisiéramos anotar que este don Pedro de Arce fue propietario de las Hilanderas y amigo de Velázquez, *«aficionadísimo a la pintura»*. Igual dependencia a Van Dyck le reconoce el amigo y

⁷⁷ Wilton House (Gran Bretaña), colección del duque de Pembroke.

⁷⁸ Madrid, Museo del Prado, en depósito en el Museo Balaguer de Vilanova i la Geltrú. GONZÁLEZ ASENJO (2005), p. 611.

⁷⁹ Chantilly, Museo Condé. LARSEN (1980), núm. 806, y colección privada, núm. 807.

biógrafo, tratando los retratos de obispos valiéndose de modelos antiguos, que recrea a la manera «*que seguro parecen de Van Dick*»⁸⁰. Es evidente que Alfaro conocía las colecciones reales y las del Almirante de Castilla con quien tuvo una estrecha amistad, y pinturas del maestro flamenco no faltaban en este coleccionista. Don Diego Angulo ve justos los elogios de su biógrafo a la vista del retrato de jesuita de la Biblioteca de San Isidro de Madrid⁸¹.

NICOLÁS ANTÓN DE LA CUADRA

Este modesto pintor hizo los retratos de obispos de la catedral de Burgos por encargo del prelado Navarrete y Ladrón de Guevara, utilizando, o mejor copiando, los grabados de la *Iconografía* de van Dyck para los que dibuja servilmente trastocando su contenido y significado⁸².

En fin, la influencia de Van Dyck se manifiesta mas rica en las composiciones devotas, que fue el género más fecundo en la pintura española en su Siglo de Oro como es sobradamente conocido y pretendemos su estudio⁸³. El retrato español está lejos de haber alcanzado la variedad, originalidad y calidad de cualquiera de las escuelas europeas⁸⁴. No obstante es un tópico generalizado el genio de la pintura española en esta modalidad, guiado quizá por el realismo y objetividad de su sentimiento expresivo, pero esto se concentra en la imponente capacidad de Velázquez y Goya, con los que se pretende salvar esta parcela anémica de nuestra pintura, generalizando al límite lo que es excepción⁸⁵.

⁸⁰ PALOMINO (ed. 1947), p. 999, 1000. SÁNCHEZ CANTÓN (1933), t. IV, p. 260.

⁸¹ Ibidem, 1947, p. 1001.

⁸² Ibidem, 1947, p. 999.

⁸³ Ibidem, 1947, p. 1000.

⁸⁴ ANGULO (1971), v. XV, p. 302.

⁸⁵ GUTIÉRREZ PASTOR (1995-1996), p. 112.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, Diego (1971): *Ars Hispaniae*, v. XV, p. 302.
- ANGULO, Diego (1981): *Murillo*, I.
- BEROQUI, Pedro (1917): «Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, VIII.
- BROWN, Christoffer (1982): *Van Dyck*, Oxford.
- BROWN, Jonathan (1986): *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid.
- BRUNNER, M. (2007): *Dürer Van Dyck Warhol, Das inszenierte Porträt Seit 1300*.
- BURKE, M. B. & CHERRY, P. (1997): *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*.
- CARDUCHO, Vicente (1633): *Diálogos de la pintura*, Madrid.
- CASTILLO DE LUCAS, A. (1952): «Algunos temas médicos en el Museo del Prado», *Arte Español*, vol. 36.
- DEPAUW, Carl & LUIJTEN, Ger (1999): *Antoine van Dyck et l'estampe*, Antwerpen Open/Rijksmuseum Amsterdam.
- DÍAZ DEL VALLE, Lázaro (1659): *Memoria de algunos hombres excelentes que ha habido en España en las artes del dibujo* [Manuscrito CSIC, Madrid].
- DÍAZ PADRÓN, Matías (1965): «Algunos retratos más de Gaspar de Crayer», *Archivo Español de Arte*.
- DÍAZ PADRÓN, Matías (1981): «Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austrias», *Archivo Español de Arte*.
- DÍAZ PADRÓN, Matías (1985): «L'Art des Pays-Bas méridinaux et de l'Espagne aux XVIe et XVIIe siècles Influences et relations», en *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-170*, Europalia 1985.
- DÍAZ PADRÓN, Matías (1995): *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*, t. I.
- DÍAZ PADRÓN, Matías: «Van Dyck: Infortunio y fortuna de los retratos de don Diego de Mexía, Marqués de Leganés», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, en prensa.
- DÍAZ PADRÓN, Matías (2007): «Reflexiones y precisiones del retrato de Van Dyck en la patria de Velázquez», Homenaje al profesor Julián Gállego.
- DÍAZ PADRÓN, Matías (2007): Conferencia «Rubens bajo la égida de los Austrias», *Arte, Poder y sociedad*, Congreso Internacional CSIC.
- GACHARD (1866): *Biographie Nationale*, vol. 1.
- GARCÍA HIDALGO, José (1693): *Principios para estudiar el arte de la pintura*, Madrid.
- GONZÁLEZ ASENJO, Elvira (2005): *Don Juan José de Austria*, Madrid.
- GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (1995-1996): «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.
- HARRIS, Enriqueta (1967): «Velázquez and Charles I. Antique Busts and Modern paintings from Spain for the Royal Collection», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 30, pp. 414-420.

- HARRIS, Enriqueta (2006): «Velázquez y Gran Bretaña», en *Estudios completos sobre Velázquez*.
- HERNÁNDEZ PEREDA, A. (1960): «Velázquez y las joyas», *Archivo Español de Arte*, 1960, núm. 130.
- HERVEY, Mary (1921): *The Life, Correspondence and Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*, Cambridge.
- HOWARTH, David (2001): «The Entry Books of Sir Balthasar Gerbier: Van Dyck, Charles I and the Cardinal-Infante Ferdinand», p. 82, en *Van Dyck 1599-1999 Conjectures and Refutations*. Rubenianum.
- HUXLEY, G. (1959): *Endimion Porter*.
- JUSTI, Carl (1953): *Velázquez y su siglo*, Madrid.
- LARSEN (1980): *L'Opera completa di Van Dyck*, ed. Rizzoli, Milán, II.
- LARSEN, E. (1988): *The Paintings of Anthony van Dyck*, 2 vol., Freren.
- LIEDTKE, W. A. & MOFFITT, J. F. (1981): «Velázquez, Olivares and the baroque equestrian portrait», *The Burlington Magazine*.
- MADRID/LONDRES (1982-1983): *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)*, Cat. Exp. Museo del Prado-Royal Academy of Arts.
- MAETERLINCK (1900): «Anton van Dyck, son école en Espagne», *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand* (separata).
- MARLIER, George (1934): *Anthonis Mor Van Dashort (Antonio Moro)*, Bruselas.
- MATEO, Isabel (1991): «Velázquez pintor de la comedia humana: Los Bufones», en *Velázquez y el arte de su tiempo*, V Jornadas de Arte, CSIC.
- MICHELIS, A. (1882): *Van Dyck et ses élèves*, Paris.
- MORENO VILLA, J. (1939): *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*, 1939.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (1996): «De la estampa al lienzo. Nuevas fuentes grabadas empleadas por Murillo», en *Murillo. Pinturas de la Colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*, Cat. Exp. Sevilla, Focus.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid.
- NEW HOLLSTEIN DUTCH & FLEMISH ENGRAVINGS AND WOODCUTS 1450-1700 (2002): Róterdam (Turner, Simon; Depauw, Carl).
- PALOMINO, Antonio (1715, ed. 1947): *Museo Pictórico y Escala óptica. El Parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (1986): *Carreño, Ricci, Herrera y la Pintura madrileña de su tiempo*, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (1993): *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid.
- PUYVELDE, Leo Van (1950): *Van Dyck Les peinares Flamands du XVIIe siècle*, Bruxelles-Paris.
- ROOSES, M. & RUELENS Ch. (1909): *Correspondance de Rubens et Documents Épistolaires concernat sa vie et ses oeuvres*, VI, Amberes.
- SALTILLO, MARQUÉS DEL (1953): «Artistas madrileños (1592-1850)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII.

- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1933): *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, (siglo XVII), II, Madrid.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1942): «Cómo vivía Velázquez», *AEA*, núm. 50.
- SANZSALAZAR, Jahel: «Van Dyck: *Le Roi alla Ciasse*. Noticias sobre su procedencia», *Cuadernos de Arte*, en prensa.
- SIDEY, Tessa (1981): «Van Dyck's portrait of Albert de Ligne, Prince of Arenberg and Barbançon», *York City Art Gallery Bulletin*, octubre, vol. XXXIII, núm. 124.
- SORIA, Martín (1954): «Las Lanzas y los retratos ecuestres en Velázquez», *Archivo español de Arte*.
- TORMO, Elías (1940): «Van Dyck, Ilustrador de la Historia de España», *Correo Erudito*, tomo I.
- TRAPIER, Elizabeth du Gué (1948): *Velázquez*, Nueva York.
- TRAPIER, Elizabeth du Gué (1957): «The school of Madrid and Van Dyck», *The Burlington Magazine*, vol. XCIX, núm. 653.
- TRAPIER, Elisabeth du Gué (1967): «Sir Arthur Hopton and the interchange of paintings between Spain and England in the 17th century», *The Connoisseur*, 164, pp. 239-243; 165, pp. 60-63.
- VEY, Horst (1962): *Die Zeichnungen Antón Van Dycks*, II, Bruselas.



FIG. 1.—A. Van Dyck,
Jan Malderus, colección
Santander Central Hispano,
Madrid.



FIG. 2.—D. Velázquez,
Inocencio X, Galería
Doria Pamphili, Roma.

FIG. 3.



FIG. 4.



FIG. 5.



Taller de Velázquez, *Felipe IV, Baltasar Carlos, Isabel de Borbón*,
Hompton Court, Colección Real inglesa.

FIG. 6.



FIG. 7.



FIG. 8.



FIG. 9.



A. Tempesta, *Julio César*, grabado; A. Van Dyck, *Príncipe de Ligne a caballo*, dibujo, British Museum, Londres. A. Van Dyck, *Príncipe de Ligne*, Leicester, Norfolk; P. de Bailliú, grabado según Van Dyck

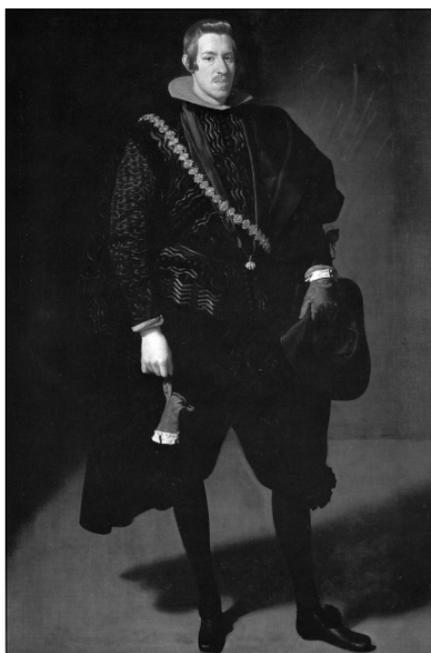


FIG. 10.—D. Velázquez,
El Conde Duque de Olivares,
Museo del Prado.

FIG. 11.



FIG. 12.



A. Van Dyck, *El príncipe de Ligne*, Galería de Arte de la Ciudad de York.
D. Velázquez, *Príncipe Carlos*, Museo del Prado.

FIG. 13.



FIG. 14.



A. Van Dyck, *Cardenal Infante*, Museo del Prado; D. Velázquez, *Felipe IV*, Flick Collection de Nueva York.

FIG. 15.



FIG. 16.



A. Van Dyck, *Caballero de la casa Spínola*, Palazzo Rosso, Génova.
D. Velázquez, *Felipe IV*, Ermitage (copia).



FIG. 17.—Van Dyck, *Carlos I de Inglaterra de caza*, Museo del Louvre.



FIG. 18.—Carreño de Miranda, *Duque de Pastrana, don Gregorio de Silva y Mendoza*, Museo del Prado

FIG. 19.—A. Van Dyck,
Carlos I con la Orden de la Jarretera, Windsor Castle.



FIG. 20.—Carreño de Miranda,
Carlos II el Hechizado,
colección Harrach,
Rohrau Austria.



FIG. 21.—Van Dyck,
Ppe Rupert,
Waters Art Museum,
Baltimore.



FIG. 22.—Carreño de Miranda,
*Retrato del embajador Pedro
Ivanowitz Potemkin*,
Museo del Prado.

FIG. 23.—A. Van Dyck, *Ambrosio Spinola*, colección privada.



FIG. 24.—Carreño, *Carlos II armado*, Toledo.

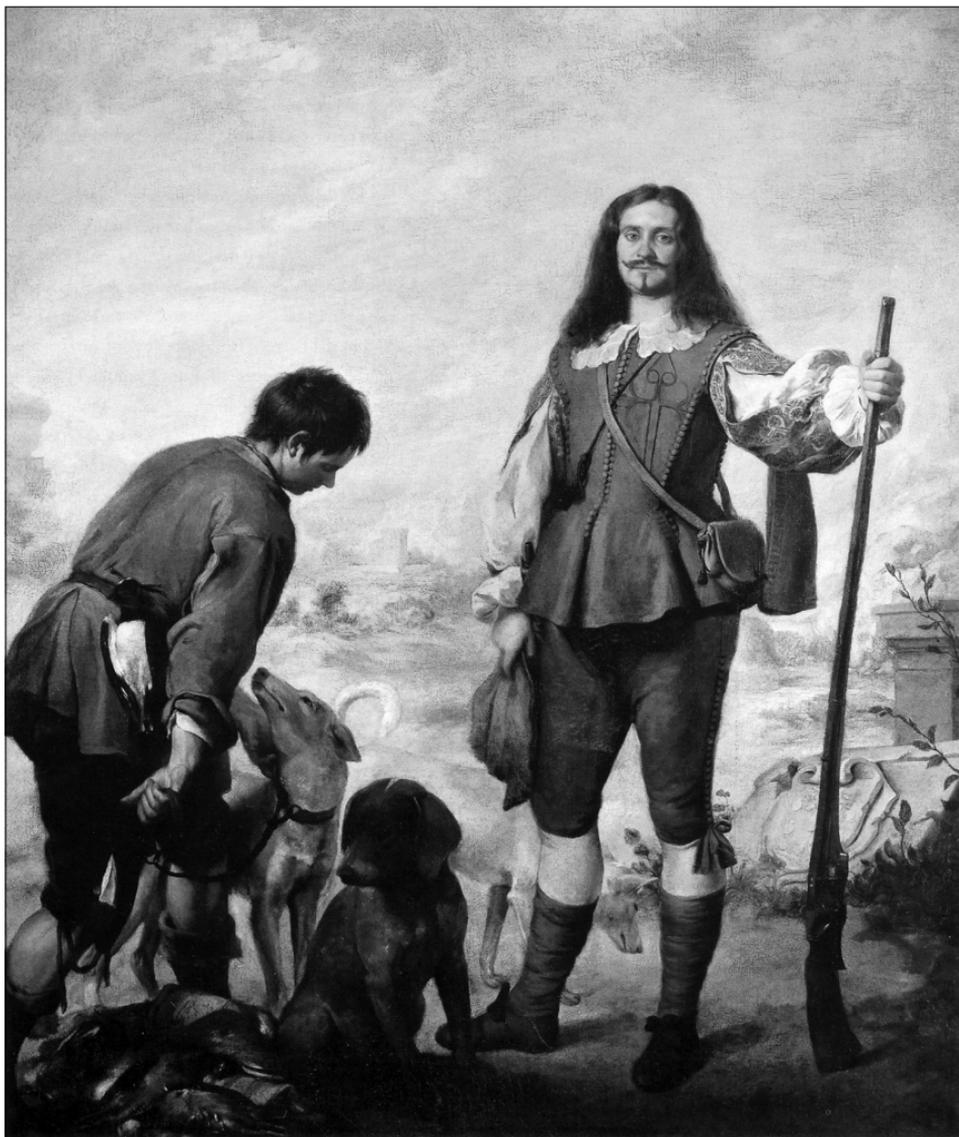


FIG. 25.—B. E. Murillo, *Antonio Hurtado de Salcedo, marqués de Legarda*, colección privada, Vitoria.



FIG. 26.—A. Van Dyck, *La familia Pembroke*, Wilton House, Salisbury.



FIG. 27.—Jan Van Kessel, *Familia en el jardín*, Museo del Prado.



FIG. 28.—José Jiménez Donoso, *Don Juan José de Austria*, Museo del Prado, depósito en el museo de Balaguer de Vilanova i la Geltrú.