

Los retratos de Van Dyck en el Prado: las conexiones españolas y flamencas

David Freedberg

Van Dyck fue uno de los grandes retratistas. Sus obras no son tan poderosas como las de Velázquez y Rembrandt, ni su capacidad de penetración en el carácter humano fue tan profunda como la de ellos. No entraremos aquí en sus numerosas diferencias, pero cabe sostener que su radio prosopográfico fue mayor. Pintó en los Países Bajos, Italia e Inglaterra. La multiplicidad de figuras políticas a las que retrató fue más extensa que la de ninguno de sus colegas. Fue el retratista predilecto de la alta burguesía flamenca, de la aristocracia genovesa y de la nobleza inglesa, pero también pintó a muchos otros personajes eminentes de la política y de la Iglesia. Aunque nunca estuvo en España, las obras que hoy vamos a estudiar ofrecen un reflejo notable no sólo de las relaciones de España con los Países Bajos en el siglo XVII, sino también de las ramificaciones internacionales de la política española. Con la posible excepción de Rubens, fue el mejor de los muchos y excelentes retratistas flamencos. Pero en general es cuestión de gusto que uno prefiera el *Retrato de Ludovico Nonnius* de Rubens al *Frans Snyders* de Van Dyck, por ejemplo. Como retratista de niños casi igualó a Rubens. En el retrato de mujeres, en cambio, Van Dyck fue sensiblemente inferior, salvo en sus cuadros de Génova; basta comparar el *Retrato de Susanna Lunden (Le Chapeau de Paille)* de Rubens con prácticamente cualquiera de sus modelos femeninos para ver las considerables deficiencias de su pintura en ese terreno, incluso en sus mejores trabajos. Pero quizá no sea justo establecer estas comparaciones; tratemos de tomar la medida de su grandeza en sí misma.

A primera vista los rostros de Van Dyck pueden parecer insípidos, sobre todo en su época inglesa. Pero si consideramos obras como el gran *Bentivoglio*, o *Elena Grimaldi*, o incluso las conmovedoras imágenes de *Jerome Carchopin* o *Virginio Cesarini*, veremos que fue un retratista de gran fuerza, penetración y sensibilidad. Es indiscutible que, entre todos los retratistas del norte, quizá entre todos los de Europa —es decir, entre todos aquellos pintores que se dedicaron al retrato como principal medio de sustento—, fue el que en su tiempo gozó de mayor prestigio. Pero vale la pena recordar que, aunque los pintores más eminentes hicieran bellos retratos (basta pensar en Rafael) hasta el siglo XVII, el retrato en sí tenía un rango relativamente bajo entre los géneros pictóricos. La pintura de historia, esto es, la pintura religiosa y mitológica, era infinitamente más valorada y se pagaba mucho mejor.

Pero esa situación dio un vuelco dramático. Las razones tienen mucho que ver con la historia de los Países Bajos en el siglo XVI, y más específicamente con las relaciones de los Países Bajos con España. Esa historia, enteramente política, está entretrejida con la historia del arte de maneras que todavía no se han reconocido debidamente, y que proyectan una luz importante sobre Van Dyck, su pintura y su estatus.

De modo que, antes de llegar a las espléndidas pinturas del Prado, permítanme darles una idea de por qué fue así.

A pesar de la modesta consideración —y cotización en el mercado— de la retratística, los pintores norteños siempre habían desollado en ese terreno. De hecho, los verdaderos predecesores de Van Dyck eran los pintores flamencos del siglo XV, tanto al menos como los italianos a los que más tarde admiró. Pintores como Jan van Eyck y Roger van der Weyden, pintores ante todo religiosos, hicieron obras maestras del género como el *Autorretrato* de Van Eyck en la National Gallery de Londres, o el maravilloso *Retrato de una joven* de Roger van der Weyden en la National Gallery de Washington, por citar sólo dos entre incontables ejemplos de ellos y sus colegas.

En una era anterior a la fotografía el retrato cumplía muchas de las funciones de las que ésta se ocupa ahora, como prenda de amistad y recuerdo e instrumento de la política. Tal vez el mejor ejemplo de esos usos lo den los incomparables retratos de Holbein: los de *Erasmus* y *Tomás Moro*, y el de *Cristina de Dinamarca*, enviado a

Enrique VIII de Inglaterra para mostrarle qué aspecto podía tener una esposa en potencia. ¡Qué fácil parece ahora comprender, si se juzga a partir de esta obra hermosa pero relativamente inmisericorde, que Enrique no se enamorase de ella, si esto era lo único con que contaba! ¡Y qué suerte para Cristina, dada la historia matrimonial del rey! En efecto, se dice que fue un retrato de Felipe II de España de Tiziano lo que hizo que María Tudor se enamorase de él, y ya sabemos lo mal que acabó ese matrimonio.

De los pintores universales del siglo XVI que cultivaron el retrato junto a otros géneros, Tiziano fue, por supuesto, el mejor; y la suya fue la influencia más poderosa sobre la obra de los dos grandes flamencos del siglo XVII, Rubens y Van Dyck, si se exceptúa la de la gran tradición nacional. Sin embargo, entre los *especialistas* en el retrato del siglo XVI el más importante para nuestro tema fue sin lugar a dudas Anthonis Mor, o Antonio Moro, como se le conoció en Italia y España, nacido hacia 1520 y muerto hacia 1576. Desde las primeras obras de Moro, la retratística española y la de los Países Bajos siempre iban a estar unidas, por ser inseparables de la historia, compleja y a menudo torturada, de los dominios españoles en Flandes.

Entre los retratos que ofrecen las señales más claras de esa conexión, se puede empezar simplemente por los más conocidos debido a la identidad del representado. Un ejemplo es el retrato de *María Tudor* pintado por Moro en 1554, el año de su matrimonio con Felipe II. Es la severa efigie de estado de una mujer dura, con sólo un atisbo de aquella humanidad que ella misma procuraba disimular; pero hay otros más favorecedores, como el bellamente ejecutado de aquel sofisticado y elegante favorito de Felipe II: *Antoine Perrenot de Granvela*; muy distinto, en su suavidad, de la tensa imagen de la medio hermana de Felipe, *Margarita de Parma*, que por la firmeza de los contornos y la apretada factura encaja más directamente en la tradición local de la época.

Con esos retratos entramos en la historia de la relación entre España y los Países Bajos. Lo que voy a contar parecerá a veces alejarse mucho de la historia del arte, pero la realidad es que el arte está en el centro de los acontecimientos que forman el telón de fondo esencial para nuestro tema.

En la persona de Carlos V, hijo de Felipe y Juana de Castilla y nieto del emperador Maximiliano y María de Borgoña, los antiguos

dominios borgoñones y austriacos en los Países Bajos quedaron unidos bajo la Corona española. El propio Carlos había nacido en Gante, y habló en flamenco durante toda su infancia. Lo que ahora llamamos Holanda y Bélgica no se habían separado aún, y toda la región era, al menos nominalmente, católica. Pero el protestantismo fue una amenaza desde el primer momento del reinado, y Carlos tuvo que promulgar sus famosos edictos contra toda forma de resistencia a la Iglesia oficial, por ejemplo los dramas anticlericales y las biblias en lengua vernácula.

Sin embargo, el movimiento protestante era imparable, y cuando Carlos abdicó en 1555 legó los problemas a su hijo Felipe, que al año siguiente de su fracasado matrimonio con María Tudor se vio obligado a imponer un control todavía más estricto sobre los Países Bajos. En 1559 los encomendó a la regencia de Margarita de Parma, hija ilegítima de Carlos, y Granvela. La conexión hispanoflamenca en el ámbito del retrato no podría ser más manifiesta que en estas dos obras, pero aún hay mucho más.

El propio Granvela, al iniciar una tradición de patrocinio que continuaría hasta mucho después de muertos Rubens y Van Dyck, poseyó al menos dos obras de Pieter Brueghel el Viejo, una de ellas la encantadora *Huida a Egipto* de 1564. De esa forma radical e inteligente de patrocinio local, así como del penetrante retrato de Moro, mucho más benigno que el de Margarita de Parma, sacamos cierta impresión del carácter de Granvela. Pero tampoco eso, robustecido en el campo de la política con rigor y disciplina –por ejemplo en el endurecimiento del control católico sobre un país cada día más agitado y entregado a predicadores protestantes y otros elementos subversivos– bastó para impedir el estallido de la rebelión en 1566 y los desórdenes que marcaron el comienzo de la sublevación de los Países Bajos contra España.

Y esa sublevación, como muchos historiadores y yo mismo hemos señalado repetidamente, no fue sólo una sublevación contra España, contra un régimen crecientemente represivo que en los cuarenta años siguientes y más allá sería visto como un régimen de ocupación hostil. Fue también una sublevación contra las imágenes. Porque la revuelta de los Países Bajos, que al final se prolongó durante ochenta largos años, se inició con una serie de ataques contra las imágenes.

Empezando por la parte sudoccidental de Flandes, en zonas próximas al Gante natal de Carlos V, los rebeldes protestantes se congregaban en las iglesias, que a veces asaltaban violentamente, y echaban abajo toda imagen que encontraran; no sólo pinturas, sino esculturas, vidrieras, objetos de culto y hasta vestiduras litúrgicas tejidas y bordadas. Todo lo que tuviera figuras había que derribarlo, borrarlo, tirarlo a la basura. Se atacaba hasta a las imágenes vivientes de Dios, a los hombres que representaban a la religión católica, desde obispos y curas hasta sacristanes y acólitos. Los disturbios, generalmente organizados pero a veces espontáneos, se extendieron como un reguero de pólvora: en la noche del 22 de agosto llegaron a la propia Amberes, y de allí siguieron hasta los confines del norte, antes de apagarse, al menos por un tiempo, en la remota Frisia del extremo septentrional del país.

Era una guerra contra las imágenes, pero no sólo por ser símbolos de un régimen odiado, como durante mucho tiempo pensaron los historiadores, no, era la expresión pública de un conjunto de profundas reservas teológicas hacia las imágenes. A veces los especialistas han afirmado que la teología no afecta a la historia del arte, pero el caso de los Países Bajos a mediados del siglo XVI —como el de Alemania en los años veinte del mismo siglo— demuestra lo equivocados que están. Por ejemplo: el uso de imágenes estaba expresamente prohibido en el segundo mandamiento, «No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra»; muchos miembros de la religión reformada, la mayoría de hecho, insistían en que, ya que Dios era inabarcable, ¿cómo podía ser representado en forma material y limitada? Naturalmente, la respuesta católica era que, ya que Cristo se había hecho hombre, también podía ser representado en forma material. Los protestantes insistían en que las imágenes no podían ser intermediarias entre el ser humano y Dios; demasiadas personas pensaban que los representados en ellas estaban realmente presentes en la imagen. La respuesta católica, articulada en la última sesión del Concilio de Trento, sólo tres años antes de la iconoclastia neerlandesa, no fue abordar los principios básicos de las objeciones protestantes, sino tratar de suprimir los abusos. En este sentido se indicó que era un error rendir culto al santo en la imagen, ya que la reverencia prestada a una imagen se transmitía a su prototipo (la tesis clásica de la teología bizantina), y que las imágenes no debían ser centro de comporta-

mientos extravagantes y licenciosos en las festividades. Asimismo se insistió en que no debían ilustrar asuntos apócrifos, sino ceñirse a los textos sagrados. Se anunció terminantemente que se inspeccionarían las iglesias para comprobar que se cumplían las normas, y que no se tolerarían imágenes de iconografía dudosa o novedosa. El control sobre la producción de imágenes nuevas se hizo sofocante, y hubo autores que escribieron largos tratados contra las imágenes (del lado protestante) o sobre lo que era legítimo pintar (del lado católico).

Quizá se pregunten ustedes cómo pudo todo esto encender una revuelta; pero hacer esa pregunta sería subestimar la importancia que las imágenes de todo tipo tenían para las gentes de la época, y hasta qué punto aquello que estas imágenes simbolizaban había calado hondo hasta llegar a formar parte de la vida cotidiana de estas gentes. Además, todo lo referente a las imágenes era munición para los predicadores protestantes a los que Margarita de Parma trató tan desesperadamente de sujetar en las tensas vísperas de los estallidos de agosto de 1566. En ellas vino a concentrarse el resentimiento popular, y nada más fácil que señalar, como a menudo había hecho Martín Lutero, que el dinero que los ricos se gastaban en decorar las iglesias con imágenes muertas estaría mejor gastado en los pobres, en los pobres seres humanos, que al fin y al cabo eran imágenes vivas de Dios.

¿Qué tiene esto que ver con el retrato? La respuesta no es tan obvia como parece. En primer lugar, por supuesto, el protestantismo había cuestionado la validez de las imágenes como elemento del culto. ¿Cómo podía un pedazo de madera o un bloque de piedra representar adecuadamente a un santo? Lo peor, se aducía, era que la gente, en especial la gente sencilla, muchas veces creía que los santos estaban presentes en sus imágenes, o incluso que eran una cosa con ellas. Pero las propias autoridades católicas ya se daban cuenta de que eso era un error, e insistían en que las imágenes religiosas sólo servían como intermediarias entre el hombre y Dios. De todos modos, los protestantes y sus simpatizantes sabían lo que decían; al fin y al cabo la línea de demarcación era sutil. Todas esas objeciones bastaron para socavar la autoridad de las pinturas como auxilio de la religión y libro de los indoctos, como afirmaba el viejo adagio. El estatus de la pintura religiosa declinó rápidamente.

Pero a un nivel todavía más práctico, los iconoclastas habían destruido un número ingente de pinturas religiosas. ¿Quién podía

decir, qué pintor podía estar seguro, de que en semejante clima sus propias obras no iban a correr la misma suerte? No era un temor infundado, pues incluso después de que Felipe II enviara al implacable duque de Alba para reemplazar a Granvela y Margarita y reforzar el control de los Países Bajos hubo nuevos estallidos esporádicos de iconoclastia, sobre todo en Amberes. Allí un severo consejo municipal calvinista tomó las riendas del poder entre 1580 y 1585, y de nuevo procedió a desnudar sistemáticamente los templos.

Se comprende que en esa atmósfera la pintura religiosa, que era el principal medio de vida de todos los pintores, peligrase. La gran escuela de pintura flamenca prácticamente dejó de hacer cuadros de altar en aquellos años, el número de pinturas devocionales decreció, y la antigua habilidad de los pintores floreció en el ámbito mucho menos polémico del retrato. Aun después de restaurado el orden, la pintura religiosa siguió estando débil, como un género agotado, mientras que la posición del retrato, en un país con una tradición retratística tan arraigada, se mantenía pujante. Y de ese modo, en la estela de Antonio Moro, pintores distinguidos pero hoy poco conocidos, como Adriaen Thomas Key, continuaron produciendo obras de la mayor calidad. Hasta artistas famosos como Floris acabaron haciendo pinturas posiblemente mejores en el campo del retrato que en temas religiosos.

Ésos eran los tipos de pintura en circulación al nacer Rubens en 1577 y Van Dyck en 1599, cuando la guerra con España era un componente central de la vida en los Países Bajos. El padre de Rubens tuvo un idilio con la neurótica esposa del príncipe de Orange, líder de la resistencia y el hombre a quien más que a ningún otro se debe la creación de la Holanda moderna. Se puede decir que las nuevas e independientes Provincias Unidas, por dar su nombre correcto al nuevo estado, nacieron con la firma de la tregua de los Doce Años en 1609, que determinó las líneas divisorias entre el sur oficialmente católico y el norte oficialmente protestante, aunque claro está que siguió habiendo reductos de protestantes clandestinos en el sur y una mayoría de católicos en el norte. Pero la pintura ya nunca volvería a ser la misma. Surgieron nuevos géneros, especialmente en el norte, y la estima del retrato creció aún más. El propio Rembrandt nació sólo tres años antes de la firma de la tregua, la cual inauguró un periodo de prosperidad económica, de inventiva y de seguridad artística en algunos sectores de la pintura totalmente independientes de la vieja tradición.

Y fue sólo unos meses antes de la tregua de 1609 cuando Rubens regresó de Roma a Amberes. Desde entonces dominó la escuela de pintura antuerpiense hasta su muerte en 1640. Fue también en 1609 cuando Van Dyck ingresó, a la edad habitual de diez años, en el taller de Hendrik van Balen. Pero en unos pocos años ya trabajaba para Rubens y hacía pinturas que, como no debería sorprender a nadie, caían de lleno bajo la influencia poderosa e ineluctable del maestro de más edad. Por aquellas fechas se empezaba a reconstruir y redecorar las iglesias, particularmente bajo la mirada benéfica y el patrocinio a veces generoso de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II. En los templos nuevos y restaurados surgieron muchas oportunidades inesperadas para la pintura religiosa; un ejemplo nada sorprendente es la nueva iglesia de los jesuitas en Amberes, donde es famoso el trabajo de Van Dyck junto a su maestro Rubens. Pero, con unos cuantas excepciones, no se puede decir que los esfuerzos iniciales de Van Dyck en esta dirección estuvieran a la altura de su retratística.

El caso es que el Prado posee cuatro de aquellas obras religiosas juveniles, tres de las cuales se cuentan entre sus mejores y encierran el máximo interés. La primera de ellas versa, de hecho, sobre un tema que no podía ser más significativo en el contexto de la reparación de los terribles estragos de los iconoclastas durante el medio siglo anterior: Moisés y la serpiente de bronce. Era el asunto arquetípico del Antiguo Testamento que siempre se citaba en defensa del uso católico de imágenes frente a las críticas de luteranos y calvinistas por igual. En *Números* 21, 5-9 se refiere cómo Dios castigó a los israelitas en el desierto con una plaga de serpientes, por murmurar contra Él y quejarse de su suerte. Dios dijo entonces a Moisés que hiciera una serpiente de bronce y la izara sobre un asta, y declaró que cuantos mirasen aquella imagen se salvarían de la plaga. En la tradición cristiana, la imagen salvífica de la serpiente izada en un asta se interpretó a lo largo de los siglos como símbolo de Cristo en la cruz y su redención del pecado. Huelga decir que ese ejemplo sirvió de justificación para los defensores católicos de las imágenes durante la crisis iconoclasta. Era la imagen arquetípica *operante*, en una época en que se atacaba a las imágenes por ser inútiles, por no ser otra cosa que figuras *muertas* de madera y piedra. De ese modo, una de las primeras pinturas de Van Dyck enlaza directa-

mente con la gran controversia de la que pronto iban a surgir obras suyas mucho mayores.

A decir verdad, es todavía una pintura relativamente desmañada, aunque no tanto como algunas otras de la época. Es un claro derivado de la composición de Rubens sobre el mismo tema, pese a lo cual presenta cierta originalidad e independencia muy trabajadas, como testifican los numerosos dibujos que han llegado hasta nosotros.

La siguiente pintura importante religiosa de Van Dyck en el Prado, la *Coronación de espinas*, es una obra más concentrada y lograda, sobre todo si se piensa que Van Dyck no podía tener más de dieciocho años cuando la pintó. En este caso es igualmente clara la deuda no sólo con la correspondiente composición de Rubens —y posiblemente en alguna medida también con la de Tiziano—, sino con el magnífico tratamiento del cuerpo masculino en el maestro, su musculatura y sus carnes poderosamente modeladas y coloreadas. También los colores ricos y resonantes deben mucho a Rubens. Una vez más, el elevado número de dibujos preparatorios (así como para otra obra muy próxima que antiguamente estuvo en Berlín), revela que Van Dyck luchó a brazo partido tanto con la composición en conjunto como con las distintas figuras: unas muestran relación con Rubens, otras más claramente con Tiziano. Al final Van Dyck llegó a la que podría haber sido la mejor obra religiosa de su juventud, si no fuera porque la tercera de este grupo del Prado que deseo comentar, el gran *Prendimiento de Cristo*, constituye sin lugar a dudas su obra maestra en este género.

En el *Prendimiento* Van Dyck es amo y señor; no debe prácticamente nada a Rubens ni a ningún otro maestro. Es una composición de excepcional independencia, y la mayor de sus años juveniles. En realidad yo no sé de ningún tratamiento similar del tema, salvo quizá en grabados que el pintor pudo conocer. Los efectos de luz son de un dramatismo incomparable, desde la forma en que la espectacular antorcha arroja su luz intensa sobre la masa agitada de perseguidores hasta cómo rebota en la frondosidad de arriba e ilumina el rostro bello y sereno de Cristo, ese rostro que parece tan apacible junto a las manos terroríficamente amenazantes que se alzan sobre él. Desde la expresión de sus captores hasta el aullido de dolor de Malco cuando Pedro le corta la oreja, desde las manos que sostienen la antorcha hasta las que van a abatirse sobre Cristo, como refleja el gesto atemo-

rizado del apóstol del extremo derecho, esta obra se cuenta entre las más grandes representaciones que jamás se hayan hecho del asunto. No es extraño que exista en tantas versiones, ni que el propio Rubens la comprara para su pinacoteca, ni que fuera una de las muchas que Felipe IV adquirió para la colección real española a la muerte de Rubens en 1640, por la nada despreciable suma de 1200 florines. Debo añadir que también compró la *Coronación de espinas* a los herederos de Rubens por mil florines, y que la *Serpiente de metal* ya estaba en el Alcázar en 1666, aunque no sabemos de quién la adquirió Felipe.

A lo largo de todos los periodos de tensión, España y Flandes siguieron unidas por el amor a la pintura.

Las obras religiosas que acabo de citar son todas fruto de un dominio absoluto de la técnica pictórica, y con demasiada frecuencia se olvida lo joven que era su autor, que no había cumplido aún los veintiún años; pero es en sus sensibles retratos –siempre ejecutados con una fluidez en la pincelada que está muy lejos de la rotunda firmeza con que Rubens trataba las carnaciones y el contorno– donde por primera vez emerge el verdadero talento de Van Dyck. Basta mirar ejemplos como el de la cuñada de Rubens, *Susanna Fourment y su hija*, para calibrar la sensibilidad de su respuesta a la fisonomía del modelo, la elegancia de las posturas y la deslumbrante ejecución de los paños. La misma sensibilidad se hace notar en la líquida mirada del gran burgomaestre de Amberes y coleccionista y mecenas de Rubens, *Cornelis van der Geest*, mientras que en los resplandecientes retratos de su colega pintor *Frans Snyders* y de su esposa *Margareta Snyders* se anuncia la elegancia aristocrática que Van Dyck iba a saber comunicar a sus personajes. Yo creo que hasta a Rafael le habría impresionado la *sprezzatura*, la distinguida desenvoltura y la mirada fría de Snyders.

No es extraño, pues, que Van Dyck conquistara inmediatamente a la aristocracia de Génova cuando llegó a esa ciudad en 1621. El terreno había sido preparado por Rubens, cuyo gran libro sobre los palacios de Génova, propiedad de los mismos que ahora posaban para Van Dyck, apareció en 1622. Una vez más, incluso en el campo del retrato, Rubens había alcanzado ya grandes cotas en sus retratos de nobles genoveses, y en especial de sus esposas; quizá el ejemplo más famoso sea el de la *Marquesa Brígida Spínola Doria* en la National Gallery de Washington. Brígida encarnaba la unión de las dos fami-

lias más poderosas de Génova, y obras como ésta espolearon a Van Dyck incluso más allá de lo que se esperaba de un pintor joven tan prometedor. Este retrato de Rubens, ahora desdichadamente recordado, tuvo una clara influencia en el magnífico *Marquesa Elena Grimaldi Cattaneo* de Van Dyck, obra quizá superior; le siguen unos cuantos lienzos donde Van Dyck debe poco a Rubens pero más a su otro gran ídolo del momento, Tiziano. Los retratos de *Filippo* y *Madalena Cattaneo* en cierto modo rinden homenaje a la maravillosa *Clarissa Strozzi* del veneciano, y durante todo su periodo italiano y hasta muchos años después Van Dyck mantuvo una constante emulación pictórica con Tiziano, en algunos aspectos aún más intensa que con su ineludible compatriota flamenco.

De todas las conexiones genovesas de Van Dyck, acaso la más importante en este contexto sea la de la familia Spínola. Es un apellido que apenas es preciso mencionar en el Prado: Ambrosio Spínola es, por supuesto, la personalidad central de la más magna pintura nacida de la relación de los Países Bajos con España. Ya en 1603 había llevado su propio ejército a levantar el sitio de Ostende, y enseguida fue nombrado comandante en jefe de las tropas españolas en los Países Bajos contra el príncipe de Orange; pero la más famosa de todas sus victorias fue, claro está, la toma de Breda en 1625. Como la mayoría de ustedes saben, es a él a quien vemos en el exacto centro de *Las lanzas*, recibiendo las llaves de la ciudad de manos de Justino de Nassau, hijo bastardo de Guillermo de Orange. El cuadro de Velázquez muestra al ya viejo comandante, con la bengala y el fajín de su autoridad, tomando las llaves del príncipe Justino con una suerte de gentil magnanimidad que representa el epítome de la penetración psicológica de Velázquez, muy distinta del brillante retrato de Rubens, que consideraríamos uno de los mejores retratos de un jefe militar del siglo XVII si no fuera por la incomparable cabeza que aquí pintó el maestro sevillano.

Desgraciadamente el original del retrato del comandante que pintó Van Dyck se ha perdido, aunque el Prado sí posee el de su hija Policena, que dista mucho de encontrarse entre sus mejores. Por la razón que fuera, no le inspiró ni la majestuosidad ni la hondura que acreditan tantos otros de sus retratos genoveses.

Al grupo de los retratos que dan toda la medida de Van Dyck en este género hay que añadir, junto a los antes citados, retratos so-

berbios como los de *Teresia lady Shirley*, una noble circasiana casada con un aventurero inglés a la que Van Dyck pintó en Roma aproximadamente por las mismas fechas en que realizó su *Guido Bentivoglio*, ex nuncio papal en Flandes, historiador de la guerra entre los Países Bajos y España y derrotado por estrecho margen para el solio pontificio por Urbano VIII, en la época en que probablemente se pintó el lienzo. Comparar la brillantez colorista del retrato de lady Shirley con la paleta restringida del Bentivoglio es captar con la mayor claridad posible la inventiva cromática de Van Dyck, pero los dos cuadros ofrecen un diáfano testimonio no sólo de su sensibilidad al carácter sino también, por su esplendor superficial, de su asombroso virtuosismo con el pincel.

Entre 1627 y 1632 Van Dyck estuvo nuevamente en Amberes, pintando en un periodo crítico para las relaciones entre España y los Países Bajos (de hecho Rubens pasó la mayor parte de ese tiempo ausente en misiones diplomáticas para los regentes españoles, quizá ofreciendo así a Van Dyck un incentivo adicional).

Fue poco después de regresar a Amberes cuando pintó uno de los mejores y más incisivos de sus retratos en el Prado. A primera vista puede no parecerlo; puede pasar por un despliegue relativamente rutinario de sus ya considerables poderes como pintor no sólo de cabezas enérgicas, sino de arreos de la guerra y el poder como la armadura de brillante ejecución, el fino bordado de la camisa y el espléndido brazal, que junto con la bengala y el gesto de mando da una sensación de la autoridad militar del modelo. El rostro es fuerte, de mirada viva pero preocupada. Es uno de esos cuadros que alientan la curiosidad de saber qué era lo que tanto preocupaba a alguien investido de tales prendas de poder y carácter. Hasta el paisaje nublado y pedregoso parece transmitir algo del estado de ánimo del modelo.

Por el buril contemporáneo que hizo de esta obra, Paulus Pontius, sabemos que retrata al *Conde Enrique de Bergh*, cuyo papel en las relaciones entre los Países Bajos y España fue tan complicado que nos vuelve a llevar a la historia con que inicié mi exposición. Es tan complejo, y de hecho tan emblemático, como el que más en las tirantes relaciones políticas y personales entre la gran potencia vieja, España, y la nueva ascendente, no los Países Bajos del sur sino los Países Bajos del norte, el territorio que ahora llamamos Holanda, dominado por los príncipes de Orange.

Enrique de Bergh había nacido en 1573 en el Güeldres superior, en el este, cuando aquella zona aún luchaba por independizarse de España. Era primo del príncipe Federico Enrique, hijo de Guillermo el Taciturno y estatúder de las Provincias Unidas, a quien también retrataría Van Dyck. Por sus antecedentes, Bergh debería haber militado en la resistencia protestante a España; pero en el cambio de siglo se convirtió al catolicismo, y pronto estaba combatiendo en el Palatinado a las órdenes de Spínola. En vísperas de que se ejecutara este retrato en Amberes tomó parte en la toma de Breda, y enseguida ascendió a miembro del Consejo de Estado de Bruselas. Cuando Spínola abandonó finalmente los Países Bajos en 1628, dejó a Bergh al mando de las fuerzas terrestres españolas. Pero tras dos derrotas graves cerca de su lugar natal cayó bajo sospecha de traición, quizá con cierta lógica pero sin duda injustamente, y pronto fue sustituido por el marqués de Santa Cruz. ¿Fue eso lo que le indujo a unirse a la conspiración de nobles flamencos que entabló negociaciones con las Provincias Unidas para conseguir el apoyo de Francia y liberar al país del dominio español? Ese levantamiento no llegó a producirse, y Enrique de Bergh huyó de los Países Bajos españoles en 1632.

Nunca se pueden conocer todos los factores que hacen que un hombre fuerte se cambie de chaqueta, en este caso se podría decir que más de una vez; pero es absolutamente característico de Van Dyck que supiera transmitir, en lo que de otro modo habría podido ser un retrato relativamente sencillo del poder seguro de sí mismo, una impresión de la personalidad dividida de la persona, tan sensible a las angustias que ya entonces debía de estar atravesando.

Es la misma impresión de sentimiento dividido, pero con una intensidad todavía mayor y más oscura, lo que ensombrece la frente de uno de los mejores retratos tardíos de Van Dyck, pintado más de una década después, el de *Thomas Wentworth, I conde de Strafford*. También aquí vemos a un jefe que cambió de bando, en este caso del Parlamento inglés a su rey, pero que pagó muy cara la larga lealtad a un monarca que al final le desamparó y le dejó morir en el cadalso. En este rostro vemos todas las premoniciones de la suerte del poder durante la guerra civil inglesa, que había de culminar en la ejecución del propio rey. Como estampa de una reflexión melancólica sobre el poder, o sobre las dudas acerca del papel del jefe, es aún más evocador que el retrato de Enrique de Bergh.

Pero permítaseme continuar por un instante con las relaciones entre España y los Países Bajos. Es probable que Van Dyck pintase también un retrato del sucesor de Bergh al frente de las tropas españolas en los Países Bajos, el marqués de Santa Cruz, pero es demasiado aburrido para detenerse en él. Estamos hablando de un pintor que necesitaba conocer a sus modelos y hacerse idea de la complejidad de su carácter para sacar lo mejor de sí mismo. Cuando llegamos, por ejemplo, a su retrato del siguiente comandante en jefe español en los Países Bajos, *Francisco de Moncada, marqués de Aytón*, que asumió el mando en 1633, los resultados son mucho menos interesantes que la sombría efigie de Hendrick de Bergh. En comparación con la figura de Bergh, aquí Moncada aparece vestido de paisano, obeso, rebosante de seguridad, se podría decir que autocomplacido. Ni una sola arruga cruza su frente reluciente. No hay rastro de la duda que parece surcar las facciones del conde de Bergh.

Comparada con el retrato de Moncada, hasta una obra que para mí siempre ha sido insulsa, la del mismísimo *Cardenal-infante don Fernando de Austria*, parece interesante. Tenemos muchos retratos de él, algunos de la mano de Rubens. Ambos pintores hicieron muchas versiones y muy copiadas de sus resplandecientes retratos del más distinguido representante de España en los Países Bajos durante los años en que Van Dyck residió de nuevo en Amberes. Distinguido y prometedor pudo serlo, habiendo sucedido a su tía Isabel en 1631, a la edad de veintidós años; pero ¡con qué brillantez consigue Van Dyck transmitir la tímida y blanda inmadurez del joven, su aspecto levemente afeminado! Aspecto desmentido por su subsiguiente victoria militar en la batalla de Nordlingen, donde venció al ejército sueco antes de hacer una entrada triunfal en Bruselas en 1634. Un año después Rubens preparó las decoraciones para la entrada solemne del cardenal-infante en Amberes, uno de sus más grandes logros tardíos en el ámbito de la pintura como propaganda.

Así, como siempre, Rubens está ahí, desde el principio hasta el final. El maestro de más edad quiso al más joven desde el primer momento, y el respeto de Van Dyck hacia él no cesó nunca. Recordemos que la relación de Rubens con España databa de 1602, cuando Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua, le envió en misión diplomática ante Felipe III. Por primera vez pero no por última ni mucho menos, el trabajo de Rubens como artista se vio íntimamente ligado a la po-

lítica y la diplomacia. Viajó con pinturas nuevas y viejas para Felipe, y sobre todo para su favorito, el duque de Lerma. Ya en esa ocasión copió el gran retrato del *Emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg* de Tiziano, y después, para ganarse el favor de Lerma, pintó también un retrato ecuestre de él, a modo de respuesta artística a la obra de Tiziano. Está también en el Prado y es la primera obra maestra de Rubens, el primer gran retrato ecuestre del siglo XVII, de hecho uno de los grandes retratos ecuestres de todos los tiempos. No es extraño que influyera en Van Dyck una y otra vez. Lo recordó en su retrato genovés de *Antonio Giulio Brignole-Sale a caballo* a los veintiún años, y después para su *Retrato ecuestre de Francisco de Moncada*, que aquí al menos le presenta en su condición de general en jefe de las tropas españolas en los Países Bajos. Pero aún no había acabado Van Dyck con este tipo, pues lo utilizó una vez más, en el que quizá sea el mejor de sus retratos ecuestres, el de *Carlos I, rey de Inglaterra*, pintado en el momento en que España y Gran Bretaña, irónicamente, pasaban por su peor enemidad.

Es también en ese contexto donde se enmarca el último gran esfuerzo diplomático de Rubens. En términos políticos fue un fracaso; en términos pictóricos dio nueva vida al envejecido pintor. Porque Rubens fue en persona a España en 1628, para ver si podía allanar el camino para la paz que él mismo soñaba entre el sur católico, donde residía, y el norte protestante. En Madrid volvió a sumergirse en la pintura de Tiziano y copió algunas de sus mayores obras. Desde entonces su estilo tardío daría prueba de las lecciones aprendidas del último estilo del maestro veneciano, que durante incontables horas había estudiado en el Alcázar madrileño y en El Escorial. De Madrid marchó a Inglaterra, con la esperanza de persuadir a Carlos a concertar una alianza primero con Holanda y después con España. Allí pintó su última gran obra política, el techo de Whitehall, encargado por Carlos I para conmemorar la prudencia salomónica y pacificadora de su padre Jacobo. Pero la anhelada alianza se frustró, y Rubens se retiró a su finca en el campo, contrajo un feliz matrimonio con la joven de dieciséis años Hélène Fourment y siguió pintando con las mismas energías de siempre. Fue desde allí, por cierto, desde donde dirigió la ejecución de los cuadros destinados a la Torre de la Parada de Felipe IV, que todavía hoy se pueden admirar en el Prado.

Aunque la expedición a Inglaterra fuera un fracaso, una vez

más Rubens preparó el camino para Van Dyck. Apenas había salido de Inglaterra cuando llegó Van Dyck, en abril de 1632. Con él llevaba retratos de la regente de Francia, María de Médicis, y de la archiduquesa Isabel; obviamente esperaba que enseguida se le pidiera retratar a los reyes. Es interesante observar que llevaba consigo retratos femeninos –de tal vez dos de las regentes menos agraciadas del siglo XVII–, porque está claro que en Inglaterra su fuerte no iba a ser el retrato de mujeres. Tal vez las modas inglesas no le inspiraban, tal vez fuera que las damas eran demasiado estiradas; o tal vez nuestro gusto es excesivamente distinto del de entonces. Tenemos cuadros como el de *Diana Cecil, condesa de Oxford* (aunque era de origen holandés), que se cuenta entre sus mejores retratos femeninos ingleses. Rápidamente contrajo matrimonio con una joven local, María Ruthven, que según todos los testimonios no era fea; de hecho ya en 1658 uno de los primeros escritores ingleses sobre pintura, William Sanderson, la califica de muy alegre cortesana. Cuesta un poco de trabajo creerlo, pero quizá también en eso haya cambiado el gusto. Nótese, sin embargo –también Sanderson lo notó–, que sostiene un rosario hacia el espectador, como para disuadirle de creerla *demasiado* alegre; dicho de otro modo, para desmentir su presunta sensualidad. «A fin de cuentas», dice Sanderson que parece estar diciendo María, «ponga usted los ojos en esto, caballero, y no pecará nunca».

Todo esto pudo ser un poco demasiado para Van Dyck, por lo que quizá no haya que sorprenderse de que optase por pecar con una joven que según todas las apariencias era más seductora que su desabrida esposa: la bella Margaret Lemon, que según el grabador contemporáneo Wenceslaus Hollar era proclive a violentos ataques de celos cada vez que en el estudio del pintor había damas de sociedad, cosa que debía de ser bastante frecuente. Tal vez bastó eso para evitar que Van Dyck dedicara más allá de una atención superficial a la mayoría de sus modelos femeninos, tal vez sea sólo por eso por lo que con tanta frecuencia parecen carentes de atractivo carnal. Pero es una pura especulación, y seguramente infundada.

Lo que sí sabemos es que Margaret Lemon debía de tener doble vara de medir, porque al parecer Van Dyck la compartió con su mejor amigo, Endymion Porter, con quien aparece en el encantador retrato oval del Prado (*Endymion Porter y Van Dyck*), los dos asidos a la roca de la amistad en el primer término. No es, en mi opinión, una

de sus obras más convincentes, y Porter, todo abotonado en ese traje de seda blanca, parece un poco pagado de sí mismo, como quizá lo fuera. Los dos son la viva estampa del petimetre atildado. Porter era un buen servidor del rey, al cual había acompañado a Madrid en 1623, cuando Carlos tenía esperanzas de casarse con una hermana de Felipe IV antes de decidirse finalmente por Enriqueta María de Francia. Sin duda aquel otro enlace habría cambiado la balanza del poder, y acaso habría traído la paz que eludió a Rubens. No nos sorprende saber que Porter fue uno de los principales agentes de Carlos en sus tratos con artistas. Él abonó a Rubens sus honorarios por el techo de la Banqueting House, y fue el primero en adquirir una pintura de historia de Van Dyck para el monarca.

Si Porter parece en el retrato del Prado un poco estirado y vanidoso, en su retrato de familia pintado por las mismas fechas, tal vez un poco antes, le vemos todavía más a sus anchas, enternecido incluso (el original está en una colección particular). A pesar de su supuesta relación con Margaret Lemon, también se nos dice que amaba con pasión a su mujer y a su prole (cinco de sus doce hijos murieron en la infancia). Es muy interesante ver con cuánta mayor sensibilidad están retratados él y los niños mayores que ella. No todos estos niños tuvieron un futuro limpio, pero el propio Porter parece un buen hombre. Al menos eso es lo que se desprende de su fisonomía.

Esas obras, sin embargo, dan sólo una idea limitada de la espléndida carrera de Van Dyck en Inglaterra. Sus retratos de mujeres, aunque algunos son realmente grandes, resultan a menudo rutinarios (quizá también por la cantidad de veces que se ven sus muchas copias en circulación, prueba de la popularidad que tuvo en la época), pero Van Dyck escaló nuevas alturas en su capacidad de comunicar el contexto neurasténico de la corte inglesa. Los hijos de Porter cumplen hasta cierto punto lo que prometían los niños Cattaneo de Génova; pero en el Prado no hay nada, salvo quizá el retrato del *Conde Enrique de Bergh* y alguno más, y con el que concluiré, que realmente se pueda comparar con la fuerza, la jactancia o la melancolía de *Henry Danvers, conde de Danby*, de *Algernon Percy, X conde de Northumberland* o del retrato doble de *Killigrew y Crofts*, el mejor de sus retratos dobles, por no citar la más grande de sus pocas pinturas mitológicas, el *Cupido y Psique* hecho para Carlos I.

Tal vez lo que le inspiró a esas cimas fueran las renombradas co-

lecciones de Carlos I, de donde el mayor coleccionista de obras flamencas que hubo en España aparte del propio rey (que iba a comprar tantas en la testamentaría de Rubens en 1640), el marqués de Leganés, obtendría algunos de sus cuadros más importantes. Según el inventario de su testamentaría en 1655, poseyó nada menos que 1333 pinturas, entre ellas varios grandes Tizianos y Rubens, y no menos de once cuadros de Van Dyck, incluidos el retrato del marqués de Aytona y, naturalmente, el suyo propio y el de su esposa Polixena Spínola. Su proximidad a Spínola venía de lejos, pues había combatido a sus órdenes en Jülich, en el Palatinado y en Breda, y en 1634 junto al cardenal-infante en Nordlingen (tras de lo cual, por cierto, obsequió a Felipe IV con el retrato del cardenal-infante de Van Dyck). Fue consejero de Estado, Gran Maestre de la Orden de Santiago y presidente del Consejo de Flandes. Favorito desde muy pronto del propio conde-duque de Olivares, adoptó su apellido en 1627, uniéndolo al nombre del rey para llamarse Felípez de Guzmán. En el retrato de hacia 1630 parece cansado, y la obra no tiene la penetración del dibujo de Rubens ni el evidente brío marcial del espléndido buril de Pontius según Van Dyck, anterior en unos pocos años.

Entre los restantes retratos del Prado que aún no he citado están el jactancioso y algo malhumorado de un hombre joven al que antaño se identificó con el grabador de Rubens, Paulus Pontius (*El grabador Paul du Pont*), pero que claramente es un dirigente, ataviado con el tipo de galas de supermoda que tan bien se le daban a Van Dyck, y la bella y vivaz efigie de un hombre con un archilaúd (*Un músico. Jacobo Gaultier*). Ésta es una lograda sinfonía en negro, como podría haber dicho Whistler, que habría que incluir en la pequeña pero interesantísima compañía de muy variados músicos a los que Van Dyck pintó. A ella pertenecen el organista de la catedral de Amberes, *El músico Enrique Liberti* —la autoría real de este cuadro del Prado se discute, aunque ciertamente es de extraordinaria calidad—, la espléndida imagen del maestro de música de la corte inglesa *Nicholas Lanier*, que también jugó un papel principal en la formación de las colecciones de Carlos, y, en fin, el retrato prodigiosamente robusto del marchante de grabados y músico *François Langlois*, presentado como un gaitero saboyano.

Quiero terminar con el que me parece el más conmovedor de los retratos de Van Dyck en el Prado, el de *El pintor Martin Ryckaert*,

de Amberes. Es una obra sombría de la que se ha hablado poco, a pesar de ser una de las mejores del artista. A su lado las del propio Ryckaert parecen de poca monta. Pero si miramos con atención esta imagen de un oscuro pintor antuerpiense, a pesar de su oscuridad, tiene la magnificencia de un potentado: su actitud frontal, su abrigo forrado de piel, su túnica roja lo atestiguan. No sabemos por qué parece estar vestido a la usanza polaca. Se cubre con una gorra verde ribeteada de piel que se funde con la negrura de atrás. El rojo y la piel parecen irrumpir desde el oscuro lienzo con una brillantez inesperada, lo mismo que la barba bien recortada pero masculina, más sustancial que la perilla del propio Van Dyck. A primera vista la mirada de esos ojos caídos parece triste, pero es aguda y sensible. En la representación de todas esas cualidades, pero sobre todo de una expresión de melancolía modulada por la sensibilidad y la perspicacia, Van Dyck fue insuperable, y –significativamente– nunca en mayor medida que en sus retratos de otros pintores, no sólo en la pintura al óleo sino también en los famosos aguafuertes de su *Iconographia*.

Yo me pregunto, sin embargo, cuántos de ustedes se habrán fijado en lo que falta en esta sensible imagen de un pintor; porque lo que le falta es una mano. Ryckaert no podía sostener, como todos los pintores de aquella época, el pincel en una mano y la paleta o el lienzo en la otra. Sin embargo, a pesar de su minusvalía, como tan bien supo expresarlo Hans Vlieghe en el más reciente catálogo razonado de las obras de Van Dyck, «está entronizado a escala grandiosa, mirando directamente a los ojos del espectador, diríase que con toda la confianza en sí mismo de un magnate de la Europa oriental. Su biografía no revela ninguna razón para que vista ese atuendo».

No se ha señalado nunca la estrecha semejanza que ostenta este profundo lienzo con el de otro pintor al que también le encantaba disfrazarse, y que se presentó vestido de gran potentado precisamente en un momento de extrema tribulación personal y financiera. Me refiero, naturalmente, al *Autorretrato* de Rembrandt de 1658 que se conserva en la colección Frick de Nueva York, una de las grandes obras maestras de la historia del retrato. Yo creo que la imagen de Ryckaert no tiene nada que envidiar a la de Rembrandt. Pero es sencillo pensar en el Rembrandt como, de algún modo, un homenaje al retrato de Van Dyck. Porque en esa mano enorme con la que Rembrandt testifica de la tactilidad de su pintura, en esa mano que

ocupa el mismo lugar donde debería estar la del pobre Ryckaert, coloca un tiento, el instrumento que apoyaba a la otra mano para aplicar el tipo de pintura que el propio Van Dyck rehuyó durante toda su vida. Y ese tiento, en Rembrandt, es a la vez un cetro imperial, un gran bastón de mando, que habla de su orgullo de ser pintor y sobre todo de su conciencia del poder de la pintura por encima de todo poder terrenal y político. Es eso lo que parece querer devolver al oscuro pintor manco de Amberes. Si mi hipótesis es correcta, la mayor obra de la madurez de Rembrandt, pintada como una especie de consolación frente a los golpes de la fortuna, sirve como tributo a la más orgullosa de las obras de Van Dyck en el Prado.