

Recibido en: 09/07/2010

Aceptado para revisión en: 31/05/2010

EL MARTIRIO DE SAN SEBASTIÁN DE VAN DYCK EN EL MUSEO DEL LOUVRE, IDENTIFICADO EN EL COLECCIONISMO ESPAÑOL DE LA GALERÍA STANLEY

THE MARTYRDOM OF SAINT SEBASTIAN OF VAN DYCK IN THE LOUVRE MUSEUM, IDENTIFIED IN THE SPANISH COLLECTION OF THE STANLEY GALLERY

MATÍAS DÍAZ PADRÓN
Museo Nacional del Prado. Madrid

Resumen

Se argumenta la procedencia de una colección española para el *Martirio de San Sebastián*, obra de Van Dyck, que se conserva en el Museo del Louvre. Se valora la prioridad de esta pintura en la variada galería que el pintor consagra al santo en su producción. El autor estudia y analiza la pintura en el contexto de la obra juvenil del pintor, además de aportar las fuentes de inspiración y los ensayos del propio artista, en forma de dibujos y bocetos, en relación con Rubens y otros pintores, así como de la escultura clásica.

Palabras clave

Pintura flamenca. Siglo XVII. Van Dyck. *San Sebastián*. Coleccionismo. Museo del Louvre

Abstract

Here is being argued the provenance from the Spanish collectionism of the *Martyrdom of San Sebastian*, in the Louvre Museum. The painting is priority in the varied gallery devoted to the saint in the Van Dyck's production. The author studies the painting and analyses it in the context of the painter's early work. He provides also the basis of inspiration and trials through drawings and sketches in connection with Rubens and another painters, as well as with the classical Sculpture.

Key words

Flemish Painting. 16th Century. Van Dyck. *Saint Sebastian*. Collectionism. Louvre Museum.

Al estudiar las pinturas de juventud de Van Dyck (1599-1641) que estuvieron en España y al seguir el rastro de su dispersión por Europa, fruto del devenir de la historia, localizamos, no sin sorpresa, que *El Martirio de San Sebastián* del Museo del Louvre¹ se encontraba a mediados del siglo XVIII en el coleccionismo español próximo a la dispersión del sólido patrimonio que se había reunido durante sus siglos de hegemonía política y militar. Se trata de una obra dotada de toda la precoz personalidad, energía y expresividad que alimenta la producción de Van Dyck en sus años de juventud, cuando se encuentra en contacto, aprendizaje y colaboración con Rubens. Pero también es cierto que, además de esta dependencia, no le faltaron al discípulo imperativos estéticos que sobrepasaron la línea clásica del maestro durante la segunda década del siglo.

La composición del *Martirio* del Museo del Louvre es única por ahora y una de las más inquietantes en la producción juvenil del pintor. Son imponentes su construcción formal y su fuerza emocional. La ejecución, la textura y la técnica que demuestra el joven pintor la sitúan entre los años de 1618-1619. Aunque la datación más generalizada la retrotrae a la edad de 15 y 16 años del pintor. Con fundamentos más críticos el profesor Foucart se inclina a 1620², cuando Van Dyck ronda los 19 o 20 años.

Este *Martirio* ha sido estudiado con atención en las exposiciones conmemorativas de Van Dyck³ y más recientemente en la monografía de Susan J. Barnes, Nora De Poorter, Oliver Millar y Horst Vey⁴. Pero la referencia más antigua de esta soberbia pintura no rebasaba la mitad del siglo XIX, pues según se precisa en este último *Corpus*, su primera procedencia documentada la localizaba en propiedad del miniaturista Daniel Saint en 1847 Parte desde aquí su historia externa, hasta ingresar en la colección del Museo del Louvre en 1869. Hoy creemos poder rellenar un siglo de vacío al vincular este cuadro con el coleccionismo español.

La tabla con el *Martirio de San Sebastián* del Louvre (fig. 1) es una variante iconográfica que adelanta unos instantes la secuencia de los preparativos del dramático final. En esta versión el santo inclina la cabeza en semipenumbra, mientras que en las otras suplica con los ojos en alto la ayuda de los cielos.

¹ INV 918. Óleo sobre tabla. 144 x 117 cm.

² FOU CART, J., *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, (en prensa).

³ WHEELLOCK, A. K., BARNES, S. J. Y HELD, J. S., *Van Dyck paintings. Catalogue of the exhibition Anthony van Dyck*, Washington, National Gallery of Art, 1990, p. 85; VV. AA. *Van Dyck and his Age. Catalogue of the exhibition*, Tel Aviv, 1995, nº 3.

⁴ BARNES, S. J., *et al.*, *Van Dyck. A complet Catalogue of the Paintings*, New Haven, 2004, p. 61, nº I. 44.



Fig. 1. *Martirio de San Sebastián*. Anton Van Dyck. Hacia 1619-1620. Museo del Louvre. París.

Van Dyck respondía en estas tempranas fechas a un revivido fervor por los santos medievales, motivada por análogos reclamos a pesar del tiempo y de la distancia⁵; a ello se añadía la vivencia devota de la sociedad flamenca bajo los Austrias⁶, en parte motivada por la peste que assolaba Europa por aquellas fechas⁷. El árbol donde el santo apoya su espalda evoca la columna del martirio y la cruz de Cristo. Las flechas en manos de uno de los verdugos es el atributo del santo. El foco de luz glorifica el cuerpo desnudo en medida que sería censurable por J. Interián de Ayala, censor a las condescendencias paganas del Renacimiento italiano⁸. A pesar del ficticio pudor de la clientela española, las sugerentes y bellas imágenes del santo estaban en posesión de los coleccionistas españoles. A las fuentes compositivas Van Dyck añade los sentimientos del texto literario de Santiago de La Vorágine que alimenta la imaginación de los artistas del siglo XVII con igual fuerza de convicción⁹.

No es sorprendente que muchas de las versiones del *Martirio de San Sebastián* que salen de los pinceles de Van Dyck tuvieran como destino al coleccionismo más prestigioso de España, a cuya monarquía pertenecían los estados de Flandes¹⁰. Están en colecciones de nobles mecenas en estrecho contacto con el rey, a quien deben mucho de su pasión por la pintura. Pero esto es otra cuestión a considerar.

Es difícil seguir el recorrido de la tabla del Museo del Louvre, aunque pensamos que el *San Sebastián* del Louvre es el citado sin detallar ni medir en la Galería Stanley de Londres (1827): “*El Martirio de San Sebastián. El artista introduce su retrato*”¹¹. No es fácil asociar esta referencia al lienzo de Van

⁵ MÂLE, E., *El Barroco, Arte religioso del siglo XVII Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, 1985, p. 328.

⁶ KNIPPING, J. B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, Leiden, I-II, 1974, II, p. 128.

⁷ REAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, París, 1955-1959, p. 1142.

⁸ *Id.*, p. 1193

⁹ San Sebastián ayudó a los cristianos y fue denunciado ante Diocleciano: “De nada sirvieron los razonamientos del acusado. El emperador mandó que lo sacaran al campo, que lo ataran a un árbol y que un pelotón de soldados disparan sus arcos contra él y lo mataran a flechazos”, VORÁGINE, S. de, *La leyenda dorada*, t. I, Madrid, 1982, p. 115.

¹⁰ DÍAZ PADRÓN, M., “Van Dyck: El *Martirio de San Sebastián* de El Escorial, localizado en la colección Hall & Knight de Nueva York”, *Goya*, 316-317 (2007), pp. 85-94; ID., “Un nuevo Van Dyck identificado en la Casa Consistorial de Palma de Mallorca: El *Martirio de San Sebastián* del Conde de Monterrey” (en prensa); ID., “Van Dyck: El *Martirio de San Sebastián* de don Diego de Mexía en la Scotland Gallery de Edimburgo” (en prensa); ID., “Van Dyck: *San Sebastián asistido por los ángeles* del marqués de Ensenada identificado en el Ermitage de San Petersburgo” (en prensa)

¹¹ *Pictures from Spain. A catalogue magnificent collection of pictures, by the most distinguished Italian, Spanish, and Flemish painters, being a considerable portion of the gallery of count Altamira, a descendent of the marquis Leganes, the patron of Rubens, and the present heir of that house; consigned direct from Madrid; comprising Several of those were sent to the Louvre, at the Same time Spain was occupied by the French Troops, and restore to the Noble Proprietor by the Allies; Among them are*

Dyck que nos ocupa. Otra dificultad viene motivada por la escasa claridad de la documentación llegada a nosotros, de similar contenido y composición en los registros, inventarios y catálogos de la obra vandyckiana¹².

La prestigiosa galería londinense exhibía un lote de pinturas procedentes de la colección del conde de Altamira, posiblemente por el prestigio de las obras de este coleccionista. Muchas de las pinturas tienen efectivamente este origen y así está confirmado, mientras que advertimos que otras tienen distintas procedencias del coleccionismo español y se omite el nombre de sus propietarios. Es el caso de la tabla del *San Sebastián* que nos ocupa, justificado, a nuestro modo de ver, por el prurito de los descendientes inmediatos de los antiguos propietarios, lo que también es habitual en nuestros días.

Las pinturas de la colección de Altamira proceden de la del Marqués de Leganés, lo que da pie a pensar en el *Martirio de San Sebastián* documentado en el inventario de su colección. Sin embargo, la versión del Marqués está localizada en la Galería Nacional de Escocia en Edimburgo (fig. 2), mientras que la de la Galería Weiss de Londres (recuperada por el Patrimonio Nacional) la poseyó el marqués del Carpio, quien se la regaló a Felipe IV para la decoración de El Escorial¹³. En la última monografía del pintor se tuvo a este *San Sebastián* erróneamente por la versión de la Galería Weiss de Londres, pero lo hemos identificado en El Escorial¹⁴.

Desde aquí es más factible seguir la historia externa de la pintura del *San Sebastián* del Louvre, que cuenta con una extensa bibliografía¹⁵. De la venta de

Grand Gallery of Pictures, by Rubens, Snyders, Vandyck, de Creyer; Murillo, Velazquez, Zurbarán, Ribalta, Mateo Cerezo; Titian, Paul Veronese, Tintoretto, Guido, Fra Bartolomeo, Garofalo, Giordano, Caravaggio, Spagnoletto; And an early Specimen of Antonio Correggio; all in a genuine State: which will be sold by Mr. Stanley, all the Great Room in Maddox Street, on Friday the First of June, 1827, at 12 o'Clock, 1827, p. 5, nº41.

¹² Agradezco al profesor Foucart que me advirtiera de la referencia errónea de la pintura del Louvre en el catálogo de Smith (SMITH III, J., *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters*, 1831, nº 148) que registra N. De Porter en la monografía citada (BARNES, S. J., *et al.*, *ob. cit.*, p. 61).

¹³ Es oportuno advertir del error en la historia externa del lienzo de Hall & Knight de Nueva York en el incurrir S. J. Barnes en la monografía citada (BARNES, S. J., *et al.*, *ob. cit.*, p.163, nº II.17) al proponer la procedencia de este lienzo de la colección del conde de Altamira, lo que en última instancia es el de Leganés, DÍAZ PADRÓN, M., "Van Dyck: El *Martirio*...", pp. 45-50.

¹⁴ DÍAZ PADRÓN, M., "Van Dyck: El *Martirio*...", pp. 45-50. Hoy adquirido por el Patrimonio Nacional.

¹⁵ Véase BARNES, S. J., *et al.*, *ob. cit.*, p. 61, nº I.44 (con más bibliografía); GUIFFREY, J., *Antoine van Dyck: sa vie et son oeuvre*, París, 1882, p. 81, 252, nº 215C; GLÜCK, G., "Van Dyck's Anfänge: der Heilige Sebastian im Louvre zu Paris", *Zeitschrift für bildende Kunst*, 59 (1925-1926), pp. 260-264; ROSEMBAUM, H., *Der junge van Dyck (1615-21)*, Ludwig-Maximilian University, Munich, 1928, p. 61; GLÜCK, G., *Van Dyck, des Meisters Gemälde, Klassiker der Kunst*, 13, Stuttgart-New York-London, 1931, p. 5; DELACRE, M., *Le dessin dans l'oeuvre de Van Dyck*, Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, Bruxelles 1934, p. 45; GLÜCK, G., *Rubens, Van Dyck*

Stanley pasó al pintor Daniel Saint, que la puso en venta en 1846. La adquirió Luis de La Caze, quien la donó al Louvre en 1869¹⁶. La noticia de la procedencia en la colección de Daniel Saint (1846-1847) es la referencia más antigua en la catalogación de esta pintura que se recoge en la monografía citada de 2004, sin vincularla con la venta de la Galería Stanley en 1827, referida líneas atrás.



Fig. 2.
Martirio de San Sebastián.
 Van Dyck.
 Galería Nacional de Escocia.
 Edimburgo.

und ihr Kreis, Viena, 1933, pp. 278-281, 286-287 y 409; PUYVELDE, L. van, "The Young Van Dyck", *The Burlington Magazine*, LXXIX (1941), p. 182; VV. AA. *Flemish Art 1500-1900. Catalogue of the exhibition*, Royal Academy, London, 1953, n° 221; THOMPSON, C., "Van Dyck: Variations on the Theme of St. Sebastian", *National Galleries of Scotland Bulletin*, 2 (1975), n° 2; VV. AA., *Le Siècle de Rubens dans les collections publiques françaises*, Paris, 1977-1978, n° 159; FOUcart, J. et al., *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. I: Écoles flamande et hollandaise*, 1979, p. 53; MCNAIRN, A., *The Young Van Dyck*, Ottawa, 1980, n° 14; MARTIN, J. R., "Van Dyck's Early Paintings of St. Sebastian", en *Art, the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson*, New York, 1981, pp. 393-400; ROLAND, M., "Van Dyck's Early Workshop, the *Apostoles Series*, and the *Drunken Silenus*", *The Art Bulletin*, 66 (1984), p. 220; LARSEN, E. *The Paintings of Anthony van Dyck*, 2 vols., Freren, 1988, n° 239.

¹⁶ Venta en París, Daniel Saint, 6-V-1846, n° 232; Dr. Louis La Caze en su colección en 1865, n° 242, señalando la venta Saint; REISER, F., *Notices des tableaux légués au Musée impérial du Louvre par M. Louis La Caze*, París, 1870, n° 57; detallada bibliografía y exposiciones más recientes en BARNES, S. J. et al., *ob. cit.*, p. 61, n° 144.

La escueta descripción del cuadro, junto a su formato y la naturaleza de su soporte, concuerda con el atinado comentario: “el artista introdujo en él su retrato”. Es una pista afortunada para nosotros, porque lo vincula al coleccionismo español extramuros. Es posible que en aquellas fechas el rostro triste con amplios cabellos del santo recordara a los autorretratos de halo romántico de Van Dyck joven, conocidos en ciertas colecciones del siglo XIX, como los que hoy están en la Academia de Viena, la Pinacoteca de Munich y el *Metropolitan Museum* de Nueva York. La similitud es mayor por el diseño del cabello que por el rústico rostro del santo, más duro en el contraluz en el *Martirio*.

Como se dicho más arriba, es razonable la fecha propuesta hacia 1619-1620. Es soberbia la exhibición del estilo más vigoroso, emotivo y contenido de Van Dyck en esta pintura. La monumentalidad de las formas ha sido aprendida de Rubens, pero la factura más osada e individual está en consonancia con la concepción plástica de su colega Jacob Jordaens. No convence que se trate de una obra inconclusa como piensan algunos estudiosos, como Gustav Glück¹⁷. Es frecuente confundir lo inacabado con los barridos de la superficie. Es admirable el tratamiento con colores primarios y la factura sólida, correspondiente a lo que Glück define como “estilo rugoso”. Esto no impide sutilezas, como la distinta captación de los tonos de las manos y brazos bronceados por el sol, en contraste con la blancura del resto del cuerpo.

Van Dyck eligió el instante anterior a la ejecución del martirio. De hecho son los preparativos para la dramática consigna. Evita la sangre y los desgarros tan frecuentes, a lo que pocos artistas se resisten. Van Dyck no renuncia al sentimiento apolíneo de la estética clásica. La fuente de inspiración está en la versión de Wencelas Cobergher (1557-1634), actualmente en el Museo de Bellas Artes de Nancy, que él vería en la Catedral de Amberes¹⁸, y en el dibujo del museo de Besançon¹⁹. Técnicamente está más próximo a la perdida pintura de los *Santos Juanes*, del *Kaiser Friedrich Museum* (hoy Museo Bode) de Berlín.

El pintor repite algunos modelos habituales en las obras de estos momentos, antes de partir para Italia, como el verdugo que revive en *San Judas apóstol* del mismo Museo del Louvre (fig. 3)²⁰, y que repite en el *Prendimiento*

¹⁷ Véase nota 15.

¹⁸ VLIËGHE, H., “Het Altaar van de Jonge Handboog in de Onze-Lieve Vrowkerk te Antwerpen”, en *Album Amicorum J. G. van Gelder*, La Haya, 1973, pp. 342-346; FREEDBERG, D., “The representation of Martyrdoms during the Early Counter-Reformation in Antwerp”, *Burlington Magazine*, CXVIII (1976), p. 135; MARTIN, J. R., *ob. cit.*, p. 399.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ París, Musée du Louvre (en depósito en el Museo la Cour d’Or, Metz). Véase LARSEN, E., *ob. cit.*, nº 174; BARNES, S. J., *et al.*, *ob. cit.*, p. 76, nº 1.68.

del Museo Nacional del Prado y en otras versiones del mismo. Igual sucede con el otro verdugo con la antorcha, de sonrisa inoportuna, situado a la izquierda, también en el *Prendimiento* citado. Este modelo es el mismo que el *Hombre barbudo* de la *Rockoxhuis* de Amberes (fig. 4)²¹. La pose está en relación con el *Sileno* de la *Gemäldegalerie Alte Meister* de Dresde, y recuerda el modelo de sileno de Rubens en la *Bacanal* de la Pinacoteca Antigua de Munich²².

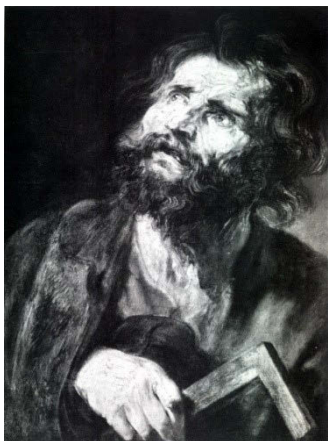


Fig. 3. *San Judas apóstol*.
Van Dyck.
Museo del Louvre. París.

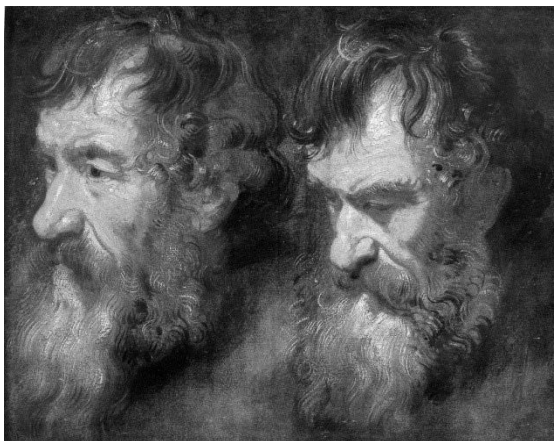


Fig. 4. *Hombre barbudo*.
Van Dyck.
Rockoxhuis. Amberes

El caballo con jinete que asoma en el borde a la izquierda del santo se encuentra en el de la *Christ Church Picture Gallery* de Oxford boceto (fig. 5)²³ y recuerda un dibujo atribuido a Leonardo da Vinci (fig. 6)²⁴.

El perrito con el rabo entre las patas con acusado terror ante el drama aparece de nuevo en el *San Ambrosio y el emperador* de la *National Gallery* de Londres²⁵. No he visto que haya sido advertida hasta ahora la idea de la relación de esta pintura de Van Dyck con el martirio del santo que pinta Rubens en Roma, conservado en la Colección Harry Litwin, en Wichita (Kansas, EE.UU) (fig. 7), y que Van Dyck pudo conocer por bocetos como el de la Galería Corsini de Roma.

²¹ Amberes, Rockoxhuis (KBC Bank N.V., nº77.111). Véase LARSEN, E., *ob. cit.*, nº 144; BARNES, S. J. *et al.*, *ob. cit.*, p. 90, nº I.92.

²² ROLAND, M., *ob. cit.*, p. 220.

²³ Oxford, Christ Church Picture Gallery (nº 246); Véase LARSEN, E., *ob. cit.*, nº 316; KIRBY, J., "The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice", *National Gallery Technical Bulletin*, 20 (1999), p. 13 (datado hacia 1615); BARNES, S. J. *et al.*, *ob. cit.*, p. 62, nº I.45.

²⁴ Pluma sobre papel, 120 x 78 mm. Londres, Christie's, 11-VII-2001, nº 30.

²⁵ Lienzo, 149 x 113 cm. Londres, National Gallery (nº 50). Véase LARSEN, E., *ob. cit.*, nº 253; BARNES, S. J. *et al.*, *ob. cit.*, p. 87, nº I.87.



Fig. 5. *Soldado a caballo.*
Van Dyck.
Christ Church.
Oxford



Fig. 6.
Hombre a caballo.
Leonardo da Vinci (atr.).
Colección privada.

El *Martirio de San Sebastián* del Museo del Louvre difiere de los conservados hoy en los museos de Munich y Edimburgo, ya mencionados, por el cuerpo en desmayo del santo, apoyado en el tronco del árbol, sin asomo de súplica ni en sus ojos ni en sus brazos. Aquí hunde la cabeza en el pecho, abandonado a su destino.

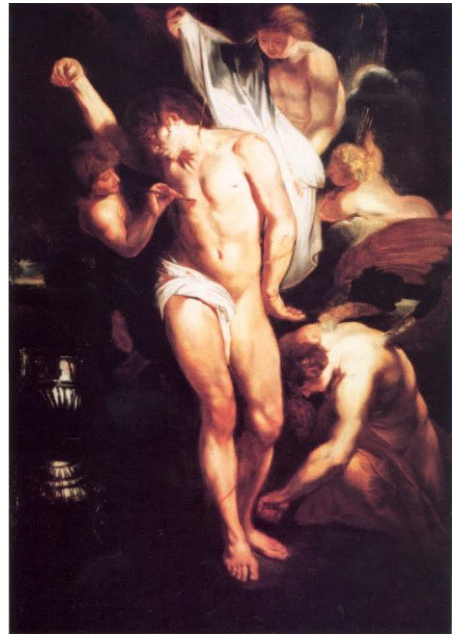


Fig. 7. *San Sebastián.* Rubens. Colección
Harry Litwin. Wichita (Kansas, EE.UU).

Es extraña la falta de réplicas de esta composición, cuando fue tan frecuente en aquellos años en ésta y en la otra versión. Pero la radiografía del *San Sebastián* de la Galería Nacional de Escocia en Edimburgo²⁶, reveló un ensayo previo igual al diseño del Louvre bajo la capa del color definitivo. Esto prueba que intentó una réplica y que la desechó por otra composición más apasionada y con más fortuna, a juzgar por lo repetida y divulgada que fue (fig. 8). También demuestra la primacía en fechas del lienzo del Museo del Louvre con respecto a las versiones de los museos de Edimburgo, de Munich y de la Casa Consistorial de Palma de Mallorca, más acordes con la distinción y la belleza de su sensibilidad y la escultura clásica del periodo sublime.

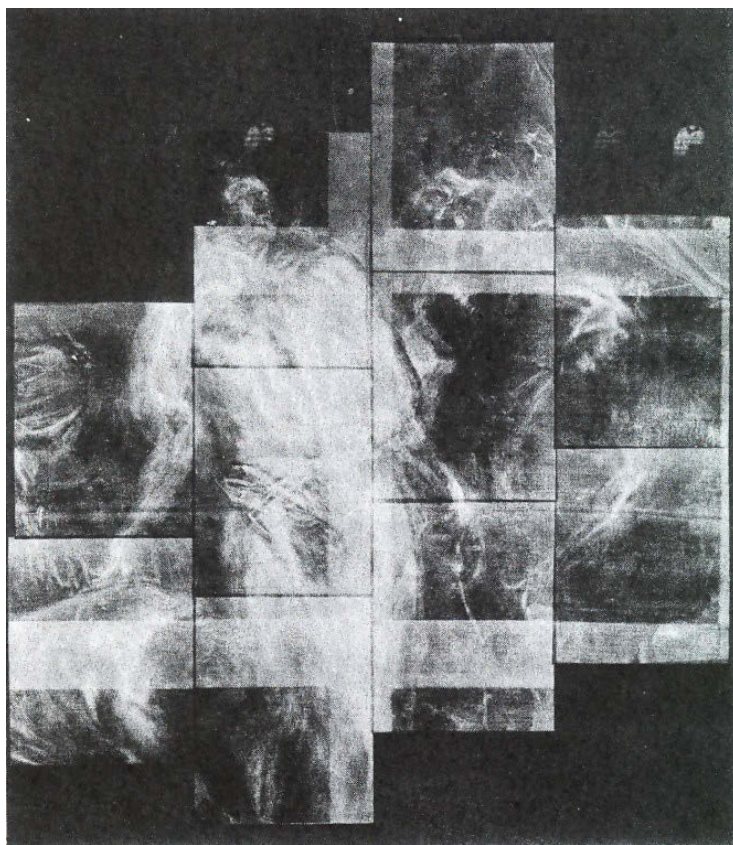


Fig. 8. Radiografía. *San Sebastián*. Van Dyck. Galería Nacional de Escocia. Edimburgo (Reino Unido).

²⁶ THOMPSON, C., "X-Rays of a Van Dyck 'St Sebastian'", *Burlington Magazine*, 103, (1961), p. 318.