

UN VAN DYCK DE ESPAÑA EN LA CORONA DE INGLATERRA: ADICIONES Y PRECISIONES A *SAN MARTÍN PARTIENDO SU CAPA* DEL PALACIO DE WINDSOR

MATÍAS DÍAZ PADRÓN

Real Academia de Arqueología e Historia del Arte de Bélgica

Resumen

Este artículo estudia una de las obras más admiradas de Van Dyck de juventud con un vacío discutido en cuanto a origen y autoría. Lo omite Gaya Nuño en su estudio *Pintura Europea perdida por España*, y lo menciona Millar, con reservas acerca de su origen, al estudiar la Colección Real inglesa. Hoy existen motivos para probar su adquisición por la nobleza española de la época. Procede de la colección privada de Rubens, de donde varias pinturas de Van Dyck pasaron a la corona de España. El San Martín de Windsor estaba en España desde el siglo XVII hasta el siglo XIX con atribución ocasional a Rubens lo que dificultó el correcto seguimiento de su historia externa. Su pérdida se debe al desinterés de la nobleza española en el siglo XIX. La ocasión invita a una revisión más detenida de las fuentes y el estilo de esta pintura con reflexiones a su dependencia de Rubens y la genialidad precoz de su estilo no justamente valorada por la sombra del maestro. Comparada con la réplica de Záventem, ésta procedente de la colección de Rubens, muestra la reflexión y captación de valores en busca de una mayor perfección con la posible complicidad del maestro. Se reúnen y clasifican los dibujos, grabados (algunos sin alusión en los estudios del artista) y copias, útiles para el conocimiento de las intervenciones en la pintura quizá después de su conclusión al adquirirla Rubens y que el destino hizo perder al patrimonio español.

Abstract

This article studies one of the most admired paintings by the young Van Dyck, with a controversial blank about its provenance. It is not included in Gaya Nuño's study *Pintura Europea perdida por España* and it is mentioned by Millar in his work about the English Royal Collection. The St. Martin at Windsor was in Spain from the 17th to the 19th Centuries. The present research proves its purchase by the Spanish nobility at that time from Rubens' Collection, as many other works by Van Dyck in Spanish collections. This study also reviews the sources of inspiration and style dependence on Rubens within his brilliant genius many times shadowed by the master. Compared

with Zaventem's version, this painting shows the reflections in search of perfection probably with the complicity of Rubens. There have been compiled and classified the drawings, etchings and copies useful to know the changes done on the finished painting after the purchase by Rubens.

Del lienzo de Van Dyck de *San Martín partiendo su capa* (l. 257,8 x 242,6 cm) en el pórtico de una ciudad, que posee el Palacio de Windsor (fig.1) es poco conocido su origen en el coleccionismo español del siglo XVII. Nada dicen los estudios que de alguna manera han tratado del mecenazgo español. En el afortunado libro, fundamental sobre este tema, de Gaya Nuño consagrado a la pintura extranjera perdida por España¹, ninguna alusión hace a la pintura de Van Dyck citada, esto y las reservas de Millar en el catálogo de la colección real inglesa, nos invita al estudio atento en estas páginas. Entrado el siglo XVIII y XIX, las generaciones herederas del siglo anterior, fueron poco proclives al buen gusto, mantenimiento y conservación del Patrimonio de sus antepasados. Muchas pinturas de menos interés han tenido más eco en el recuerdo que este espléndido lienzo de Van Dyck, que consta bien documentado en la residencia de Rubens a su muerte². Es sabido que Felipe IV (a través de su hermano el Cardenal Infante) encontró allí un filón de obras del maestro y del discípulo de gran calidad, que adquirió y hoy conserva en su mayor parte el Museo del Prado³.

Interés de estas páginas es recuperar el recuerdo de este lienzo de *San Martín*, sin duda una de las más bellas obras del discípulo de Rubens que posee la casa real inglesa, de un periodo anterior a su establecimiento definitivo en la corte, llenando un espacio poco representado de su obra en Inglaterra, donde la ingente galería de sus retratos dio derecho a tenerle por pionero de la escuela inglesa del género. De otra parte, es posible enriquecer esta pintura con más precisiones y aglutinar sus fuentes de inspiración e influencia.

Es admirable ver el camino del joven pintor en busca de la composición correcta. La insatisfacción de su sentimiento estético está en esta incesante formulación.

Fue con ocasión al centenario de 1940, cuando don Elías Tormo en conferencia que consagra al pintor, no olvida el lienzo el *San Martín partiendo su capa a los pobres* de Windsor. Recuerda su origen y en venta a Inglaterra en el siglo XVIII como tantas que atesoró España en su siglo de Oro. También

¹ *Pintura Europea perdida por España*, Madrid, 1964.

² MULLER, J. M., *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton, New Jersey, 1989, p.135, cat. I, nº 234.

³ Éstas fueron *el Prendimiento* y *la Coronación de Espinas* del Museo del Prado y el San Jerónimo que salió de España y hoy esta en Róterdam, todas estas pinturas poseyó su maestro.

asoció la réplica de Zaventem, que encargó Fernando Van Boisschot, casado con una española⁴, hoy en la iglesia de San Martín de Zaventem (fig. 2). La existencia en España del duplicado del palacio de Windsor, la explica don Elías Tormo por el lazo matrimonial de una española con el barón de Zaventem. Esto carece de fundamento al conocer la procedencia directa del *San Martín* de Windsor en la residencia de Rubens⁵. No sabemos quién lo adquirió en la almoneda, pero sí que consta en España a principios del siglo XVIII. El lienzo lo adquirió en España Sir Daniel Arthur, pues el conde de Egmont lo vio el 3 de febrero de 1729 en la colección de Bagnal, casado con la viuda de sir Daniel Arthur, pero atribuido a Rubens, lo que ha llevado a confusión. El texto, para nosotros de gran utilidad, dice:

“.. *This morning Mr. Bagnal Shewed me a great number of very fine original paintings, Vich he got by marriage with the Lady Arthur, widow of Sir Daniel Arthur, a rich Irish Merchant who died in Spain....There are two large pieces of Rubens, one of the legend of St Martin cutting off a piece of his cloth to relieve the beggar, there are several figures in ti as big as the life*”⁶.

A pesar de esto, Millar, conservador relevante de las colecciones reales inglesas, duda del origen del *San Martín* en España, reserva que no encontramos razonable⁷, como tampoco otras propuestas últimas⁸.

Difícilmente podemos pasar indiferentes frente a este lienzo. Al margen de su origen demostrado aquí, es una de las más bellas pinturas de la producción del joven Van Dyck, y merecedora de la crítica más apasionada del siglo XIX. A la composición y técnica une la concordancia más armónica de ritmos en movimiento frontal, del caballo en marcha acompasada hacia el espectador, que siente su dominio al borde del escenario. Hay un sentimiento estético que linda con las corrientes más señeras del modernismo europeo del siglo XIX.

⁴ TORMO, E., “El centenario de Van Dyck en la patria de Velázquez”, *Boletín de la Sociedad Española de excursiones*, 1940, p.163

⁵ MULLER, Jeffrey, *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton, New Jersey, 1989, p. 135, nº 234.

⁶ Historical Mss. Comisión. MSS of the Earl of Egmont. Diary of the first Earl of Egmont, Viscount Percival, Vol. III, 1923, p. 344. cit. MILLAR, O., *The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the collection of H.M. the Queen*, I-II, Londres, 1963, p. 104. Comprada a Bagnall por Federico Príncipe de Gales antes de septiembre de 1747 cuando John Anderson recibe un pago por su restauración, en octubre de 1748 Paul Petit recibió un pago por el cuadro de San Martín en Lester House. Estuvo después en el palacio de Buckingham y pasó a St. James en 1824, enviado a Windsor el 10 de septiembre de 1835.

⁷ DÍAZ PADRÓN, M., *La Pintura Flamenca del siglo XVII en España*, Ms. Universidad Complutense, 1976, fol. 454.

⁸ BROWN, Ch. & VLIEGHE, H., *Cat. Exp.*, 1999, Amberes-Londres, p. 129, nº 19.

Técnicamente Van Dyck atempera la pincelada pastosa de su época temprana, para asumir la apretada y lisa del maestro en el periodo clásico (1614-1616). Esta pintura de *San Martín* se fecha hacia 1619-1620 cuando Van Dyck trabaja en proyectos muy directos con Rubens. Esto explica la técnica más apurada y tradicional. Esto precisa una reflexión. Parece que Van Dyck asumió circunstancialmente la manera de su maestro en trabajos realizados conjuntamente, como la serie de Decio Mus.

Julius Held pensó que esta pintura de San Martín fue primeramente encargada a Rubens que delegó en su discípulo. Hipótesis que toma cuerpo conociendo el boceto de Rubens (aunque el maestro distribuyó la composición en horizontal) marchando de izquierda a derecha (fig. 3)⁹. Christopher Brown piensa contrariamente que el encargo fue hecho directamente a Van Dyck, contando con la ayuda del antiguo boceto de su maestro¹⁰; pero H. Vlieghe lo descarta a favor de la propuesta del profesor Held, viendo razonable la renuncia de Rubens a favor de su discípulo por el abrumador trabajo que le agobia en aquellos años¹¹. La técnica más esmaltada es razonable al adaptarse a un encargo del maestro. De hecho Van Dyck jugaba a contrapunto con técnicas contradictorias en aquellos años.

Fue así atinado el juicio de J. Waagen en el siglo XIX, viendo en este *San Martín* de Windsor una composición de Rubens con ejecución de Van Dyck¹². Fue un giro a favor de la autoría del discípulo con reparos a Rubens¹³; frente a la opinión más generalizada¹⁴, Michiels debió ser el primero en reconocer la autoría total de Van Dyck¹⁵, que siguió Rooses en el siglo XIX¹⁶.

La arquitectura del fondo es un homenaje a Rubens reproduciendo las columnas anilladas de su mansión en Amberes, igual que en los *Santos Juanes*

⁹ HELD, Julius S., *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: A Critical Catalogue*, Princeton, I, 1980, p.575, nº 418.

¹⁰ BROWN, Ch., *Van Dyck*, 1982, p. 41-43 y 126, nº 18.

¹¹ VLIEGHE, 1973, 2, *Corpus Rubenianum*, tomo VIII, p.123; Ibidem, *Cat Exp.* Amberes 1999, p. 128.

¹² WAAGEN, G.F., *Künstler und Kunstwerke in England*, t. I, p. 193 y ed. inglesa, *Works of Art and Artists in England*, Londres, 1838.

¹³ DÍAZ PADRÓN, M., “Dos pinturas inéditas de Van Dyck en colecciones madrileñas: ‘La Santa Cena’ y ‘La mujer adúltera’”, *A.E.A.*, 1967, nº 159, tomo XL, pp. 215.

¹⁴ WALPOLE, H., *Anecdotes of Painting in England with some account of the principal artists*, red. J. Dalloway, revue par R. Wornum, 3 vol., Londres, 1888, 1762, vol. I, p. 321, vol. II, pp. 78-87, 184 (como Rubens); British Institution, 1821, nº 840 (como Rubens); SMITH, J., *A Catalogue Raisonné of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters*, Londres, 1830, nº 822 (como Rubens y Van Dyck); British Institution, 1832, nº 151 (como Rubens); GUIFFREY, Jules, *Antoine van Dyck: sa vie et son oeuvre*, París, 1882, p. 24; VERTUE, G., *Notebooks*, Walpole Society, 1930-1955, vol. I, p. II, vol. V, pp. 78, 126 (como Rubens).

¹⁵ MICHIELS, A., *Van Dyck et ses élèves*, 1882, p. 41.

¹⁶ ROOSES, Maz, *L'oeuvre de P.P. Rubens*, Amberes, 1886-1892, vol. II, pp. 327-328.

del Kaiser Frederich Museum, perdido en la segunda guerra. En la versión de Zaventem las columnas están a la derecha, y detrás del capitán de guardia a la izquierda en la versión de Windsor Castle, para dejar sitio a la mujer suplicante. Impresiona su rostro triste y demacrado con el brazo extendido y llevando un niño en el regazo y otro al lado junto a un perro. El perfil de esta mujer estaba paralelo al de un hombre ahora oculto, pero su silueta trepa por “pentimenti” bajo la capa azul superpuesta. Esta figura debió corregirse pronto, pues es visible en las copias reunidas por Millar y Brown¹⁷. Tenemos ocasión de reproducir en Ohio¹⁸, Pommersfelden¹⁹ y Mossel²⁰. Repetimos que fue en fechas muy tempranas puesto que en el grabado Chambers de 1766 ya no existe (fig 5). Estéticamente restaba protagonismo a la mujer y lectura del asunto. Fue una corrección afortunada. Da motivo a pensar en la intervención de alguien con superior visión a Van Dyck. Recordamos que Rubens retocó las pinturas de su propiedad²¹. Cambios beneficiosos respecto a la réplica de Zaventem, hizo Van Dyck en la de Windsor al donarla a su maestro, desplazando un poco la espada para cortar la capa y algún pormenor más. En la de Zaventem la dirección de la espada podría parecer agresiva. Hay sutiles cambios, producto de una meditación más cuidada que Van Dyck puso en práctica en las réplicas que pasaron a manos de su maestro.

Esta segunda versión de *San Martín* está más próxima a la idea diseñada en el boceto de Rubens: la espada está más baja y la mujer con el niño en brazos completa la franja de tela añadida al borde derecho. Nos preguntamos si ésto fue inducido por el propio maestro para la versión proyectada para su residencia.

En la historia y en la composición nada obstaculiza la marcha del corcel y San Martín en el escenario. Esta unidad no diluye el impacto protagonista del santo a ritmo más directo que en el boceto de Rubens. Van Dyck busca

¹⁷ MILLAR, O., *The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the collection of H.M. the Queen*, I-II, Londres, 1963, p. 104; BROWN, Ch. & VLIEGHE, H., *Van Dyck 1599-1641*, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 15, mayo-15, agosto/ Londres, Royal Academy of Arts, 11 septiembre-10 diciembre, 1999, p. 129. La unión del paño de lienzo a la derecha indica un añadido para la figura de la mujer y los niños. En estadio posterior y técnica diferente. Otro mendigo y un arco está en las copias antiguas (cf. BROWN, *Antón Van Dyck*, Cat. Exp., Londres, 1999, p. 129).

¹⁸ LARSEN 1988, tomo II, p.102. Antigua colección M.Ch. L. Cardon, Les Arts Octubre 1909, nº 94; Ohio, Cat. Exp. 1939.

¹⁹ En la colección desde 1719 como Van Dyck, nº 124, Schlob Weissenstein der Grafen von Schönborn; LARSEN, 1988, tomo II, p. 102, nº 236; Cat. 1894, nº 161.

²⁰ Colección Winters, M. Mossel Ámsterdam, 11/18-III-1952, nº 682.

²¹ Nos consta que Rubens retocó dibujos que adquirió de otros maestros y también dos pinturas de Ribera que desgraciadamente no han llegado a nosotros. *El banquete del rey Baltasar y El Prendimiento de Cristo*, Vid. MULLER, J. M., *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton, New Jersey, 1989, p. 100, cat. I, nº 27 y 28.

distanciarse de su maestro. Los cascos del corcel suenan al paso en el pavimento de tierra. El caballo parece desviar la mirada de la miseria humana que tiene ante sus ojos, al mismo tiempo que San Martín corta su capa en consonancia con el texto de la Leyenda Dorada que tuvo por fuente de inspiración: “*Un día de invierno, estando Martín en Amiens, vio junto a una de las puertas de la ciudad un hombre casi desnudo, pidiendo limosna. Como observara que ninguno de los muchos transeúntes que pasaban por delante del mendigo le socorrieran, dedujo que Dios le había reservado aquel pobre para él, a fin de que tuviera ocasión de ejercitar su caridad; y hecha esta deducción, sin dudarle un momento, inmediatamente desenvainó con ella su propia capa, dividió con ella su propia capa en dos mitades, entregó una al menesteroso y con la otra se cubrió él. Aquella misma noche se le apareció Cristo vestido con la media capa que le había dado al mendigo*”²².

Van Dyck revive sentimientos del pasado medieval de la vida del santo que luchó por Roma y por la virtud, como narra su discípulo Sulpicio²³. Estuvo en el ejército imperial en tiempos de Constantino y Juliano. San Martín nació en Pannonia (Hungría) hacia el 317. La historia ilustra la misión del santo en Amiens, cuando encuentra en las puertas de la ciudad un pobre rogando piedad a los viajeros. El santo cortó su “paladamentum” para ofrecer la mitad al pobre²⁴.

El personaje que forma aspa con San Martín es el criado que llega consigo al reemplazar a su padre en la milicia. Van Dyck no pasó por alto la narración de Vorágine que sigue “Al incorporarse a su destino no llevó consigo más que a un solo siervo, al cual trató en todo momento no como a criado sino como a un señor, prodigándole multitud de atenciones”²⁵.

El análisis atento de la pintura nos lleva a pensar en la intervención de ideas propias en la composición de Van Dyck. Quizá el encuentro anterior del santo con un leproso²⁶ explique la venda en la frente del mendigo y el tumbado en tierra sobre un cúmulo de paja, más propio en un enfermo. También está implicada la historia de Jesús disfrazado de mendigo por el bastón de madera en cruz como signo de Cristo²⁷. La figura del mendigo está tomada del tapiz de Rafael con la cura del parálítico, cuyos cartones eran conocido en Bruselas en 1619, hoy en el museo Victoria & Albert.

²² VORÁGINE, Santiago de la, *Leyenda Dorada*, Traducción del latín de Fray José Manuel Macías, 1982, tomo II, p. 719.

²³ VORAGINE, *idem*, t. II, p. 718-719.

²⁴ REAU, L., *Iconographie de l'Art Chrétien. Saints*, t. III, vol. 2, p. 900.

²⁵ VORÁGINE, tomo II, p. 719.

²⁶ REAU, tomo III, vol. 2, p. 901.

²⁷ REAU, tomo III, vol. 2, p. 907.

Esta pintura es producto de la vida del santo que potencia el patronazgo de caballeros y mendigos. El blanco era el color de los caballos sagrados en la antigüedad clásica (Herodoto VII, 40).

Tampoco extraña la venida a España del lienzo de este santo que tuvo aquí una devota clientela con santuarios repartidos en todas sus tierras²⁸.

Van Dyck tomó la figura del santo a caballo del grabado de Domenico Della Gracia con la *Caída del faraón con su ejército en el Mar Rojo*, según Tiziano, que Van Dyck había dibujado en Italia, dibujo conservado en la colección Devonshire desde el siglo XVIII (fig. 4)²⁹. Van Dyck introduce cambios en la cabeza inclinada del caballo, según Tiziano en la *Adoración de los Magos* del Escorial y versiones del Cleveland Museum y Pinacoteca de Milán. Inclinación que utiliza para los grabados de Cornelis Vischer, según P. Soutman³⁰ y copia anónima³¹ (figs. 6 y 7).

Desde el siglo XIX se tiene la versión de Windsor posterior a la Zaventem, sin rebasar el periodo de Amberes del pintor. Pero Michiels propuso los primeros años italianos al ver influencia de Caravaggio³², poniendo en crítica la atribución a Rubens y notificando la adquisición por la corona inglesa del cuadro en una colección española, noticia después olvidada.

Al cruce de influencias apuntadas añadimos la escultura clásica que inspiró el torso del mendigo de espaldas en el que está presente el torso Belvedere que Rubens dibujó y otros del siglo anterior como Henry Goltzius y Martín Hemskerck, éste último en un osado escorzo como lo hace Van Dyck. Van Dyck lo toma desde la misma perspectiva aunque luego usa un modelo humano como prueba el dibujo preparatorio del Museo Boimans-van Beuningen (fig. 9)³³. El esquema es el mismo del boceto de Rubens citado³⁴. Del otro men-

²⁸ REAU, tomo III, vol, 2, p. 903

²⁹ JAFFE, M., 2002, *The Devonshire Collection*, p.98, nº 1053.

³⁰ San Martín partiendo la capa, grabado por Cornelis Vischer, 1650, 44, 2 x 31, 3 cm “P. Soutmanno Dirigente Corn. Visscher/Sculptebat. Cum Privilegio. P Soutmannus Inveniebat/et Excudebat Harlem 1650 New Hollstein, Van Dyck, tomo VIII, p. 97, 98, nº 603. DEPAUW & G. LUIJTEN, *Antoine van Dyck et l'estampe*, 1999, p.257, nota 11.

³¹ Grabado anónimo, “S. Martines Episcop: Patronus Ultrajecti/ 1 Deel 123 Amsterdam” New Hollstein, *Van Dyck*, tomo VIII, p. 97, 99.

³² MICHIELS, A., *Van Dyck et ses Élèves*, 1882?, p. 40, 41.

³³ Róterdam, Boimans- van Beuningen (nº Van Dyck 11). Vey 1962, nº 16, C. Brown 1991, p.74, nº 10.

³⁴ Cf. Nota 9.

digo existen dibujos en la colección Devonshire³⁵ (fig. 10) sin ceñir la venda sobre la oreja (fig. 11)³⁶.

La misma colección posee la cabeza del caballo (fig. 8), sin acusar la inclinación que impone en la pintura³⁷. La mujer con el niño nos recuerda el rostro de la *Magdalena penitente* de la colección Goudstikker con mayor angustia en sus rasgos.

El éxito de la composición motivó repeticiones de taller y copias tanto de la de Zaventem como de la de Windsor. Son de interés por representar la marcha del santo bajo arco y arquitectura que debió suprimirse como se anunció líneas atrás por intervención posterior: Pommersfelden³⁸ (fig. 13); en el museo de arte de Toledo, Ohio³⁹ (fig. 14); palacio de Postdam⁴⁰; colección Winters⁴¹ (fig. 15); Kunsthistorisches Museum de Viena. Una cabeza existe en la colección Bulevioshi⁴² (fig. 16).

Como prueba del éxito además de las copias conocemos un dibujo de juventud de Theodoro Van Thulden⁴³ (fig. 17); Simon de Vos copió los acompañantes del santo en 1648⁴⁴ y Gericault un dibujo en el Museo de Bellas Artes de Bruselas⁴⁵.

El bello grabado de Th. Chambers⁴⁶ literal a la obra original, tal como está en la actualidad, y fechado en 1766, permite precisar las intervenciones posteriores apuntadas (fig. 5). Es interesante y poco conocido el grabado de Cornelis Vischer según P. Soutman⁴⁷, con la cabeza del caballo inclinada como Rubens en el boceto.

³⁵ Vey 1962, nº 17; Jaffe 2002, vol. I, p. 58, nº 976 (678b). Devonshire Collection.

³⁶ Jaffe 2002, vol. I, p. 49 nº 968 (678a), Vey 1962, nº 17, la considera copia preparatoria para el grabado de Abraham Blooteling. Jaffe no ve motivos para considerarla de una mano inferior a Van Dyck.

³⁷ Vey 1962 nº 18; Jaffe 2002, vol I, p. 53, nº 972 (1009).

³⁸ En la colección desde 1719 como Van Dyck nº 124, Schlob Weissenstein der Grafen von Schönborn; Larsen, 1988, tomo II, p.102, nº 236. Cat. 1894, nº 161.

³⁹ Larsen, 1988, tomo II, p.102. Antigua colección M.Ch. L. Cardon, Les Arts, Octubre 1909, nº 94 en Ohio es cat. 1939, p.80.

⁴⁰ Nuevo Palacio, Postdam, Cat. 5121.

⁴¹ M.Mossel Ámsterdam, 11/18- III- 1952, nº 682.

⁴² Estocolmo, cat. 193, Falk Simona como original de Van Dyck.

⁴³ París, F. Lugt. Mutilada en su lado derecho. VAN THULDEN, Theodor, *Un peintre baroque du cercle de Rubens*, Cat. Exp. 1992, p.51, fig. 34.

⁴⁴ (Christies' Londres, 27-I-1956, nº 58).

⁴⁵ Vid. Amberes, Cat. Exp. 1999, p.129 (inv. 482); JONSON, L., "A Copy alter Van Dyck by Géricault", *Burlington Magazine*, 1970, CXII, nº 808, p. 794.

⁴⁶ St. Martin dividing his cloak, 1766, Albertina de Viena

⁴⁷ The New Hollstein, 2002, VIII, p. 97, nº 603.

Sobre la versión del museo de Washington (nº 237), no es aceptable la atribución a Van Dyck⁴⁸. Está mas próxima al estilo de Jan Boeckhorst que ha sido propuesto en estos últimos años.

Es interesante considerar, por la relación con Van Dyck y presencia de la misma composición del santo en España, el lienzo del retablo mayor de la parroquia de San Martín en Bachicabo (Álava)⁴⁹.

⁴⁸ LARSEN, 1988, tomo I, p. 159; como BOECKHORST, WHEELOCK, Jr., ARTHUR, K., *Flemish Paintings of the Seventeenth Century*, The Collections of the Nacional Gallery of Art Systematic Catalogue, Washington, DC, 2005, 5-9.

⁴⁹ ECHEVARRÍA GOÑI, P. L. y VELEZ CHAURI, J. J., “Un conjunto inédito de lienzos barrocos en Bachicabo. El retrato ecuestre en Alava”, *Kultura, Ciencias Historia Pensamiento*, Diputación foral de Álava, 1990, p. 28.



Fig. 1. Antonio Van Dyck. *San Martín partiendo su capa*. Palacio de Windsor, Colección Real.



Fig. 2. Antonio Van Dyck. *San Martín*. Zaventem. Iglesia de San Martín.



Fig. 3. Rubens. *San Martín partiendo su capa*. Colección particular.



Fig. 4. Van Dyck. *La caída del faraón en el mar Rojo*. Devonshire collection.



Fig. 5. Grabado de Chambers según Van Dyck. *San Martín partiendo su capa*. 1766. Viena. Albertina.



Fig. 6. C. Visscher. *San Martín*. 1650.



Fig. 7. Anónimo. Copia. *San Martín*.



Fig. 8. Van Dyck. *Dibujo*. Devonshire, Chatsworth.

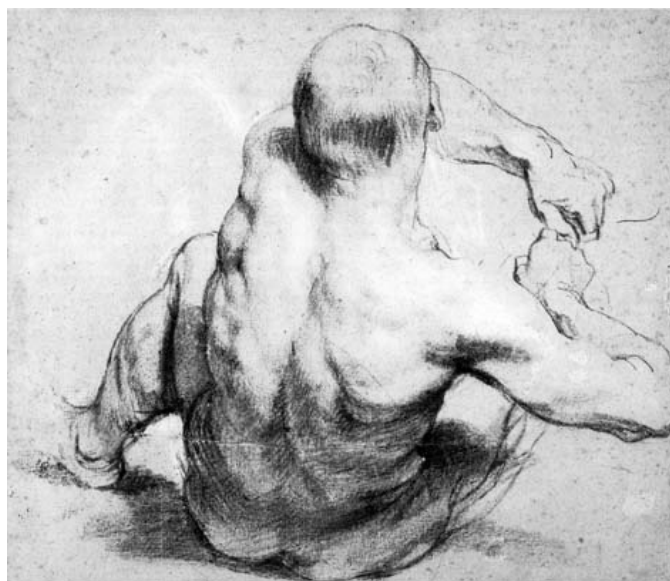


Fig. 9. Van Dyck. *Dibujo*. Rotterdam. Boymans-Van Beuningen.



Fig. 10. Van Dyck. *Dibujo*. Devonshire Collection, Chatsworth.



Fig. 11. Van Dyck. *Dibujo*. Devonshire Collection, Chatsworth.



Fig. 12. A. Blootelings según Van Dyck. Col. Privada.



Fig. 14. Copia. *San Martín*. Ohio, Toledo, Estados Unidos.



Fig. 13. Copia. *San Martín*. Pommersfelden.



Fig. 16. Cabeza de San Martín, según Van Dyck.



Fig. 15. Copia. San Martín. Mossel, Ámsterdam.



Fig. 17. Th. v. Thulden. *San Martín*. París. Instituto Neerlandais.