

DOS OBRAS DE ANTON VAN DYCK DEL ALCÁZAR DE MADRID EN LA ALTE PINAKOTHEK DE MUNICH

La Alte Pinakothek de Munich guarda entre sus fondos dos cuadros de Anton van Dyck con Santa Rosalía de Palermo como protagonista. Uno representa a la santa siendo llevada a los cielos por una nube de angelillos [nº 7.449], y el otro a la Virgen presentando a Santa Rosalía a la Trinidad [nº 5.263] (figs. 1 y 2). Dos pinturas que se relacionan con España en fechas pasadas, respondiendo a la devoción que por esta santa se tuvo en una época donde la influencia española en Europa fue decisiva.

La advocación de Santa Rosalía alcanzó gran repercusión en el siglo XVII a raíz del descubrimiento de sus reliquias en una cueva del monte Pellegrino cercano a la ciudad de Palermo en 1624¹. La devoción hacia esta santa eremita había decaído durante la Edad Media, pero su redescubrimiento y su utilización por la Contrarreforma como intercesora y protectora contra las epidemias la convirtió en una de las santas con mayor popularidad del momento, para la que aún no se había codificado una iconografía específica².

La casualidad favorecería que la estancia de Van Dyck en la capital siciliana coincidiera con el descubrimiento de los restos de la santa³, propiciando que fuera el maestro flamenco el encargado de establecer la iconografía de Santa Rosalía que obtuvo un éxito inmediato⁴.

Van Dyck realiza varios lienzos con los episodios más carismáticos de la santa. Uno de los que tuvo mayor éxito es el que la representa como santa penitente e intercesora⁵. Para ello recurre al

¹ El 14 de julio de 1624 un cazador encuentra los restos de Santa Rosalía. Al confirmarse la autenticidad de los restos son trasladados a la catedral de Palermo, remitiendo a los pocos días la peste que asolaba la ciudad.

² L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*, P-Z, III-III, París, 1959, pp. 1.170-1.171; J.B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leiden, 1974, I, p. 140; E. Mâle, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII*. Madrid, 1984, pp. 328-329; G. A. Bailey, "Anthony van Dick, the Cult of Saint Rosalie and the 1624 Plague in Palermo" en *Hope and Healing T. Painting in Italy in a Time of Plague 1500-1800*, University Chicago, 2005, pp. 118-136.

³ Durante el viaje de Van Dyck por Italia, de 1621 a 1627, es invitado por el virrey de Sicilia a que visitase la ciudad, posiblemente para realizar su retrato. S. Barnes, *Van Dyck in Italy*, Ph.D. diss. New York University, I, 1986, pp. 44-64; Giovanni Mendola, "Van Dyck in Sicily" en *Cat. Exp. Van Dyck 1599-1641*, Amberes-Londres 1999, p. 60.

⁴ M. Vaes, "Le séjour d'Antoine van Dyck en Italie", *Bulletin de l'Institut de Histoire belge de Rome*, 1924, p. 216; Ch. Sterling, "Van Dyck's Paintings of St. Rosalie", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, February, 1939, pp. 53-63; J. R. Martin-G. Feigenbaum, *Van Dyck as Religious Artist*, Princeton University, 1979. Van Dyck realiza una serie de dibujos, de los que se conservan cuatro dibujos en el British Museum de Londres, para ilustrar con grabados una publicación sobre la vida de la santa impresa en Amberes en 1629. En el frontispicio se indica que fueron diseñados por Van Dyck y grabados por Philip de Mallery. Fue publicado por Cornelis Galle: "Vita S.Rosalie Virginis Panormitanae Pestis patronae iconibus expressa. Ant.van Dyck delin... Antuerpieae. Apud Cornlium Galle". Z. Zaremba Filipczak, "Van Dyck's Life of St. Rosalie", *The Burlington Magazine*, October 1989, pp. 693-698; New Hollstein-Antony van Dyck, VIII, Amsterdam, 2002, pp. 185-189.

⁵ Son múltiples los ejemplos que se conservan con esta iconografía como es la Santa Rosalía de la colección Wellington de Londres que también perteneció a la colección real española, o la de la Menil Foundation de Houston que estuvo en la iglesia de la Inmaculada Concepción del convento franciscano de San Pascual Bailón de Madrid procedente de la colección del Almirante de Castilla, don Gaspar Henríquez de Cabrera, pasando a la colección de Manuel Godoy. A. Ponz, *Viaje de España*, 1793, V, pp. 37-38; I. Rose Wagner, *Manuel Godoy. Patrón de las Artes y coleccionista*, I-II, Universidad Complutense, Tesis doctoral, 1983, p. 118. Otros ejemplos del tema son los del Museo de Bellas Artes de Ponce, Puerto Rico, y otras copias en diversos museos, iglesias y colecciones particulares.

⁶ Se ha señalado que la iconografía del San Francisco de Guido Reni, pintado para la iglesia de San Felipe Neri de Nápoles, que Van Dyck pudo haber visto en el taller de Reni en Bolonia en el verano de 1622 fuera también un modelo, junto con el de María Magdalena, para la codificación de la iconografía de Santa Rosalía. J. R. Martin-G. Feigenbaum, *Van*



Fig. 1. A. Van Dyck: Santa Rosalía llevada a los cielos. Munich, Alte Pinakothek.



Fig. 2. A. Van Dyck: La virgen presentando a Santa Rosalía a la Trinidad. Munich, Alte Pinakothek.

modelo de los santos penitentes⁶: aislada del mundo para vivir en soledad y meditación con los atributos de la calavera, el libro de oración y el crucifijo a los que Van Dyck añade la corona de rosas que le colocan unos ángeles, alusivo a su nombre, y el gesto de la santa señalando hacia la ciudad lejana en el horizonte que no es otra que Palermo. Como fondo dispone la cueva donde pasó su vida de recogimiento y oración, y donde fueron encontrados sus restos⁷. Las réplicas y versiones de este modelo tanto de mano del maestro como de sus seguidores fueron muy demandadas en la época⁸.

Dyck as Religious Artist, Princeton University, 1979; Christopher Brown, "Allegory and Symbol in the work of Anthony van Dyck", *Wort und Bild in the Niederländischen Kunst und Literatur des 16 und 17 Jahrhunderts*, (ed.) Herman Vekerman-Justus Müller Hofstede, 1984. p. 133.

⁷ Knipping explica como la calavera junto a Santa Rosalía es un símbolo de la plaga que asolaba a Palermo más que un signo de penitencia. J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*, Leiden, 1974, I, pp. 140-141, nota 179.

⁸ Con esta iconografía al menos se han determinado dos versiones que atienden a ciertas variaciones de los atributos, entorno y gesto de la santa, evidenciando como Van Dyck ideó varias propuestas para dicha representación. La primera es la que muestra a la santa en oración delante de la cueva donde se retiró. Mira hacia lo alto señalando con su mano derecha la ciudad de Palermo al fondo, mientras lleva su izquierda al corazón en actitud de súplica. El prototipo es el que alberga la colección Wellington de Londres [nº 246], anteriormente en la colección real española. La segunda versión es la que determina el lienzo del museo de Bellas Artes de Ponce en Puerto Rico [nº 60.0159]. En él se mantienen los elementos comunes de la cueva, la mirada hacia lo alto y los atributos de la calavera y el libro a sus pies, pero el gesto de la santa varía empleando las dos manos para señalar la ciudad. Esta tipología se enriquece con dos ángeles coronándola, como es la pintura de colección particular romana. Cat. Exp. Anton Van Dyck. *Riflessi italiani*, [coord. Maria Grazia Bernardini], Milán, 2004, p. 163, nº 12.

Otra imagen que propone Van Dyck es la de la santa siendo llevada a los cielos por ángeles, que además de la ya citada de Munich se añade otra autógrafa en el Metropolitan Museum de Nueva York⁹. Para este tema Van Dyck recurre a la fórmula de la Asunción de la Virgen¹⁰. Una nube con once angelillos eleva a la santa hacia la divinidad a la que dirige su mirada, mientras sus manos apuntan hacia el pecador en un signo de intercesión por él. Las dos notas singulares las precisan un angelillo que corona a la santa con la corona de rosas y otro que se tapa la nariz graciosamente cuando un compañero le enseña una calavera¹¹. Van Dyck muestra a la santa en contacto con la divinidad. Una unión que es mucho más patente en el siguiente lienzo de la Alte Pinakothek de Munich.

La presentación de Santa Rosalía a la Trinidad por parte de la Virgen es un tema poco habitual. Sólo hay constancia de esta pieza y otras dos: una en colección privada palermitana recientemente referenciada¹², y la otra en el mercado de Londres de un seguidor de Van Dyck¹³. La santa de rodillas humildemente es presentada por la Virgen a Cristo resucitado que se acerca a ella con gesto acogedor¹⁴. A Cristo le acompañan Dios Padre en lo alto, como un venerable anciano, y la paloma del Espíritu Santo. Al otro lado del lienzo, sobre las cabezas de las dos mujeres unos angelillos juguetones llevan la habitual corona de rosas y el lirio de pureza¹⁵. En el suelo, al lado de Santa Rosalía, la calavera situada como atril para el libro de meditación.

⁹ Este original del Metropolitan Museum lo relacionan con el que aparece inventariado en la colección Ruffo en Messina entre 1646 y 1649. W. A. Liedke: *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, I, New York, 1984, p. 43-48, [nº 71.14]; E. Larsen, *The Paintings of Anthony van Dyck*, 1988, II, p. 181; sin embargo, nuevos estudios han revelado que posiblemente, desde finales del siglo XVII a principios del XIX, la pintura formara parte de las colecciones reales españolas, inventariada en el obrador de los pintores de cámara. El estudio más detallado de este hecho en M. Díaz Padrón, *Van Dyck en España* (en prensa). Copias de este tema sobre lienzo son las del Museo del Prado (nº 2.556), y sobre cobre la del museo de Palermo (nº 1.071). En España hay constancia de otra copia por fotografía del fondo de recuperación, posterior a la guerra civil, que no permite determinar las medidas aunque se aprecia cierta calidad. M. Díaz Padrón, *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, Universidad Complutense, Madrid, (tesis doctoral inédita), 1976, II, p. 519. En el mercado artístico europeo, en 1930, se constata la venta de otra Santa Rosalía llevada a los cielos por ángeles de formato semicircular en la parte superior. Lienzo, 108 x 81 cm. Bruselas, Galería Fievez, 26 de julio de 1930, nº 39, lám X. Documentada en Italia se referencia en 1626 una copia ejecutada por el pintor Giovanni Battista Grasso: "Sancta Rosolea copiata d'Antonio Bandichi con la gloria dell'angeli conforme a quillo copiato d'Antonio Bandichi", 18 de junio de 1626. G. Mendola, "Van Dyck in Sicily"..., op.cit., p. 61, nota 32.

¹⁰ Según R.W. Lee el estudio de la iconografía de Van Dyck revela un hondo conservadurismo al igual que una debilidad a la hora de crear satisfactoriamente una composición equilibrada partiendo de un texto por lo que recurre a modelos ya establecidos. R.W. Lee, "Van Dyck, Tasso and the Antique", *Studies in Western Art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton, 1963, vol. 3, pp. 12-26. Actualmente esta afirmación debe ser revisada, pues Van Dyck, al igual que los grandes maestros de la historia del Arte, recurre a modelos conocidos para crear sus propias composiciones innovadoras pero sin perder su lectura comprensiva por parte del espectador. Algo que actualmente los artistas contemporáneos fácilmente olvidan.

¹¹ La sobredeterminación significativa que presenta este elemento supone que además de la alusión a los propios restos de la santa, es símbolo de penitencia y de la muerte generada por las epidemias, contra las que era patrona Santa Rosalía. J. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation...*, op.cit., p. 140.

¹² Giovanni Mendola, "Van Dyck in Sicily" en *Amberes-Londres 1999*, Cat. Exp. Van Dyck 1599-1641, p. 62; Luciano Arcangeli, "La pittura religiosa di Van Dyck e la conoscenza dell'arte italiana" en *Van Dyck. Riflessi italiani* [ed. Maria Grazia Bernardini], Cat. Exp. Milán, 2004, p. 36.

¹³ Christie's Londres, 7 de julio de 1999, nº 16. Lienzo, 124'5 x 96'8 cm. Atribuida erróneamente al círculo de Erasmus Quellinus II y confundiendo a la santa con Santa Dorotea.

¹⁴ No se puede negar la relación de la figura de Cristo con modelos clásicos de la escultura romana. Su torso, el manto y posición de las piernas corresponde con los modelos de Adriano como Pontifex Maximus, y por extensión con las imágenes de Zeus y Jupiter.

¹⁵ Además de ser una síntesis de su nombre: Rosa+Lilia= Rosalía. Z. Filipczak, "Van Dyck's life...", op. cit., p. 697.

En estos dos lienzos de la Alte Pinakothek de Munich Van Dyck manifiesta esta unión y cercanía de la santa con Dios¹⁶. Es probable que formasen pendant, no sólo por su vínculo temático sino también por la similitud de medidas (114 x 88 uno y 116'5 x 82'6 cm., el otro), y su inclusión conjunta en las referencias documentales que se conservan.

La procedencia más antigua de estos dos lienzos es desconocida en todos los estudios especializados realizados sobre estas obras y Van Dyck hasta este momento¹⁷. Es la razón principal de este estudio señalar a sus primeros propietarios en la Corona de España y en uno de los más fervorosos mecenas y coleccionistas de Van Dyck, don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio.

La primera mención de ambos lienzos se documenta en la colección del marqués del Carpio en 1689, colgados en la galería nueva alta del palacete que el marqués tenía en el Jardín de San Joaquín en Madrid: "290. Un quadro de Santta Rossolea Con muchos Angeles y Un Angelico Tapando Las narizes original de Vandique de mas de Vara de Caida y Una quartta de ancho Con marco negro en mill Ducados 1. 100 Anot SMg. (...) 292. Otro quadro de Santa Rosolea yncada de Rodillas yncada de nra Sra y nro Sr Jesu christo em pie Los brazos Abiertos y Dios P.e Mirando con Unos Angelicos Con Unas guirnalda de Rosas y Una Calabera y Un Libro original de Vandique del mismo tamaño q la de Arriba en diez y seis mill y quinientos Rs 16.500 Anot SMgd"¹⁸. La valoración fue realizada por los pintores Claudio Coello y José Donoso para la almoneda que de las posesiones del marqués se iba a llevar a cabo. Ambas pinturas fueron de interés del monarca que las apunta para sí: "anotado su Magestad".

La siguiente referencia de las piezas es en el inventario de las colecciones reales de 1694. En el obrador de los pintores de cámara del Alcázar: "Otras dos pinturas en lienzo, de el tamaño de cinco quartas y media de alto y quatro de ancho, originales de Bandic y la una es Santa Rosolea subida de los Angeles al Cielo y la otra de la misma santa ofreciéndola nra sra a la Santissima Trinidad= Asimismo son de dicha almoneda"¹⁹. Es esta correspondencia temática junto con la similitud entre las medidas en varas de los inventarios y las actuales en centímetros lo que contribuye a considerar este origen español para los dos lienzos de la Alte Pinakothek de Munich²⁰.

Sin embargo, queda por dilucidar el motivo de la llegada de ambas piezas a la pinacoteca de Munich. La respuesta está para nosotros en la intervención de la segunda esposa de Carlos II,

¹⁶ Los dos lienzos de Munich establecen una secuencia narrativa que no corresponde directamente con ninguno de los referidos grabados diseñados por Van Dyck y difundidos a través del libro de la Vida de Santa Rosalía de 1629. A pesar de que en espíritu alguno de los grabados parecen ser un primer esquema de los planteamientos más elaborados de los lienzos. En los grabados Van Dyck tiende a la simplicidad compositiva. Ver nota 4. A modo de hipótesis es sugerente señalar que quizá estas dos obras en su momento estuvieran completadas por una de las famosas versiones de Santa Rosalía intercediendo por la ciudad de Palermo ya comentadas.

¹⁷ E. Larsen, *The Paintings of Anthony van Dyck*, Freren, 1988, p. 181, n° 450; p. 184, n° 456. Susan Barnes en su tesis doctoral considera la obra de Santa Rosalía llevada al cielo por ángeles de Munich como copia. S. Barnes, *Van Dyck in Italy...*, op.cit., I, p. 172. Los últimos catálogos de la pinacoteca de Munich y últimas monografías del autor ni siquiera los citan. A. Burmester-L. Raffelt-K. Renger-G. Robinson-S. Wagini, *Flämische Barockmalerei Meisterwerke der Alten Pinakothek München*, Munich, 1996; K. Renger-C. Denk, *Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek*, Munich, 2002; S. Barnes, N. De Poorter, O. Millar, H. Vey, *Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings*, Yale, 2004, pp. 159-160, n° II. 14.

¹⁸ 31 de octubre de 1689. AHPM, Protocolo 9.819, ff. 1006-1067, cit. M. Burke-P. Cherry, *Spanish Inventories. Collections of Paintings in Madrid*, Los Ángeles, 1997, p. 846, n° 276 y 278.

¹⁹ Biblioteca del Museo del Prado, Madrid. *Inventarios Reales III*, n° 5207. (Transcripción del original en el archivo del Palacio Real de Madrid).

²⁰ Una vara son unos 84 cms., y una cuarta 21 cms. Siempre hay que tener en cuenta la relatividad de las medidas en varas del siglo XVII. Las cinco cuartas y media de alto por cuatro cuartas de ancho del inventario real equivalen a 116 x 84 cm. Sin embargo, la escasa diferencia entre ellas, de unos dos centímetros más o menos, avalan el hecho de que estamos tratando de las mismas pinturas.

Mariana de Neoburgo, hija del conde elector palatino del Rhin, que se casa con el rey español en 1689. Era conocida la estrechez económica de la familia del palatinado y por ello todos sus hijos intentaban contribuir al sostén financiero de la misma²¹. La relación directa de Mariana de Neoburgo con el palatinado favoreció los numerosos envíos de dinero, joyas y obras de arte procedentes de España para su familia alemana. Entre los presentes se encontraban pinturas pertenecientes a la colección real española²². Estos envíos, más o menos consentidos por el monarca, suscitaron críticas hacia la reina por parte de la corte y del pueblo²³, pues los intereses domésticos de la reina parecían estar más cercanos a su familia alemana que al pueblo del que era soberana²⁴. El propio elector Juan Guillermo, hermano de la reina, llegó a solicitar en sus misivas cuadros precisos de la colección real, “un cuadro bastante grande de Pablo Veronés, que representa a Ntro. Sr. Disputando en el templo con los doctores”²⁵. Con estos antecedentes es más que probable que entre los envíos realizados por Mariana de Neoburgo hacia Alemania remitiera estas dos obras de Van Dyck que estaban en el obrador de los pintores de cámara del palacio²⁶, lugar que la reina frecuentaba²⁷. Estas dos obras de Santa Rosalía de Van Dyck debieron correr la misma suerte que el resto de pinturas referidas líneas atrás, y pasaron a engrosar la colección del elector en Düsseldorf, donde son inventariadas a partir de 1719²⁸, pasando, con el resto de la colección a la pinacoteca de Munich en 1777.

²¹ M. Ríos Mazcarelle, Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, Madrid, 1999, p. 28.

²² Entre la correspondencia que se ha conservado entre la reina y su hermano el príncipe elector del palatinado, Juan Guillermo, hay referencias a la importancia que éste último daba a las obras de arte de grandes pintores. En una de las cartas que le envía Mariana de Neoburgo se dice: “Además de los platos y tres cuadros de Jordan, te envío uno de Rubens, que estaba en el cuarto del rey y en el que no había reparado hasta ahora. Cuando tenía dispuesto el envío y no imaginaba posible añadir nada más me fijé en ese Rubens, lo descolgué y no paré hasta conseguir del Rey licencia para regalárselo”, Duque de Maura, Vida y Reinado de Carlos II, Madrid, 1990, p. 430; M. Ríos Mazcarelle, Mariana..., op.cit., p. 88.

²³ Príncipe Adalberto de Baviera, Mariana de Neoburgo. Reina de España, Madrid, 1938, p. 107.

²⁴ M. Ríos Mazcarelle, Mariana..., op.cit., 1999, pp. 28, 54, 88-89, 110; Príncipe Adalberto de Baviera, Mariana..., op.cit., 1938; Duque de Maura, Vida y Reinado..., op.cit.

²⁵ Carta de Juan Guillermo al padre Gabriel Chiusa, confesor de la reina, en alemán, 14 de octubre de 1696. (St. A.K. bl. 55/14). En la que continúa diciendo: “(...) Mi suegro, el Gran Duque de Toscana, desea vivamente poseer esa obra de arte y fía conseguirlo de la intervención angelical de Mariana. Se facilitará el intento, bien encargando a Jordán que haga una copia exacta, para colocarla donde está el original, bien convenciendo la Reina al Rey de que el propio Jordán puede pintar otro cuadro del mismo tamaño seguramente más bonito.” Príncipe Adalberto de Baviera-Gabriel Maura Gamazo, “Documentos referentes a las postrimerías de la casa de Austria en España”, Boletín de la Real Academia de la Historia, XCV, 1929, pp. 719-720. El padre Gabriel le contesta en carta del 22 de noviembre de 1696, en alemán, (St. A. K. bl. 55/14).

²⁶ En una carta del mes de mayo de 1693, la reina indica que mandaba doce obras de los más importantes pintores, sin especificar los nombres, por lo que pudieran estar en este lote estas dos obras de Munich. “Wiser debía coleccionar cuadros para el museo de Düsseldorf. La Reina le envió por de pronto doce lienzos grandes, “de los pintores más renombrados y tres de Lucca Giordano, los mejores que había pintado”, Carta de Mariana a Juan Guillermo, 21 y 27 de mayo de 1693. Príncipe Adalberto de Baviera, Mariana de..., op.cit., p. 107.

²⁷ Carta de Mariana de Neoburgo al elector palatino, en alemán, 12 de noviembre de 1694. (St. A.K. bl. 46/14 d), “Giordano está ocupado por algunos encargos de la Reina viuda, pero terminará en pocos días y empezará enseguida a trabajar para él. Los cuadros serán, sin duda, los más bonitos que han salido de su mano, le visito todos los días para verle trabajar y animarle (...)”. Carta de Düsseldorf del 11 de diciembre de 1694, el elector palatino a Mariana de Neoburgo, en alemán, (St. A.K. bl. 46/14), “Le agradece mucho el interés que pone en lo de Giordano animándole con su presencia (...)”. Príncipe Adalberto de Baviera-Gabriel Maura Gamazo, “Documentos referentes a las postrimerías “..., op.cit., pp. 632 y 642.

²⁸ Karsch, Specification derer... Gemälde... in der Galerie der Churfürstl. Residentz zu Düsseldorf, Düsseldorf, 1719, p. 51; J. van Gool, De Nieuwe Schouburg..., The Hague, 1751, II, p. 557; Chrétien de Mechen, La Galerie Electorale de Düsseldorf, Basel, 1778, nº 84, lám. VIII.

Estilísticamente las obras se fechan a final del periodo italiano (1624-1627) y principios del segundo periodo de Amberes (1628-1632), en relación con el momento en que Van Dyck realiza los prototipos de la nueva iconografía de Santa Rosalía²⁹.

Estas aportaciones documentales, cercanas en el tiempo al momento de ejecución y valoradas por conocedores de primera mano de la obra de Van Dyck como son el VII Marqués del Carpio y el pintor del rey, Claudio Coello³⁰, deberían ser consideradas a la hora de revisar la catalogación de estas dos pinturas dentro de la pinacoteca de Munich³¹, que los últimos estudios sobre Van Dyck han desestimado como autógrafas del pintor quizá por el penoso estado de conservación en que se hallan.

ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ

²⁹ E. Larsen, *The Paintings of Anthony van Dyck*, Freren 1988, I, p. 233; S. Barnes, N. De Poorter, O. Millar, H. Vey, *Van Dyck.....*, op. cit., pp. 159-160, nº II. 14; para un análisis más concreto de estas dos pinturas de Munich y su cronología: M. Díaz Padrón, *Van Dyck en España* (en prensa).

³⁰ La influencia de Van Dyck en la obra de Claudio Coello es conocida. El pintor copió varias obras del maestro flamenco y dos se inventarían en la tasación de sus bienes realizada en 1675 por Teodoro Árdemans y Manuel de Castro: "nº 176. Van Dyck: Copia de unos perfiles de manos, sesenta reales; nº 177. un borroncito de la mujer adúltera de una vara de ancho y tres de alto, sesenta reales", Marqués del Saltillo, "Artistas madrileños", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII, 1953, pp. 194-201. Para una mayor comprensión de la influencia de Van Dyck en Claudio Coello: M. Díaz Padrón, *Van Dyck en España* (en prensa).

³¹ Ver nota 17.