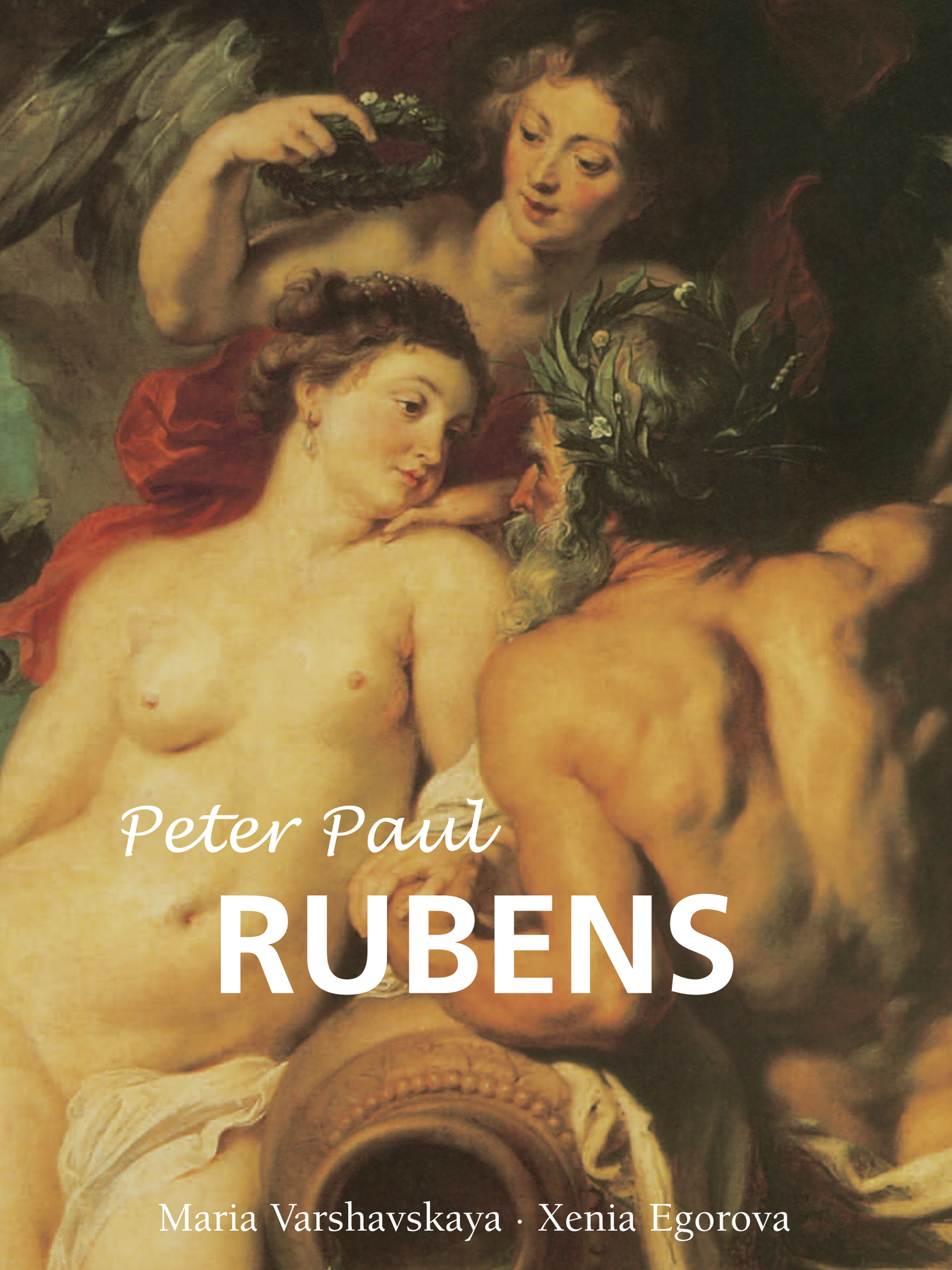


Peter Paul

RUBENS

Maria Varshavskaya · Xenia Egorova

página 1
Pedro Pablo Rubens

página 2
Carátula:
Rubens. *La unión de la tierra y el agua* (detalle).
Museo del Ermitage, San Petersburgo.

Contracarátula, de izquierda a derecha:
Rubens. *Venus y Adonis.*
Museo del Ermitage, San Petersburgo.

Rubens. *Retrato de un anciano.*
Museo del Ermitage, San Petersburgo.

Rubens. *Retrato de dama de honor de la infanta Isabel.*
Museo del Ermitage, San Petersburgo.

Página 4:
Rubens. *Convite en casa de Simón el Fariseo* (detalle).
Museo del Ermitage, San Petersburgo.

Texto: Maria Varshavskaya, Xenia Yegorova

Traducción : Héctor Daniel Suárez Relaiza
Revisión versión en español: Jaime Valencia Villa

Diseñado por:
Baseline Co Ltd
127-129A Nguyen Hue Boulevard
Fiditourist Building, 3rd Floor
District 1, Ho Chi Minh
Vietnam

© Confidential Concepts, Worldwide, USA
© Sirrocco, Londres, Reino Unido
(edición en español)

ISBN : 978-1-78042-255-8

Ninguna fracción de esta publicación puede ser reproducida o adaptada sin permiso del propietario de los derechos de autor, a lo largo del mundo. A menos que se especifique de manera contraria, los derechos de reproducción sobre los trabajos reproducidos permanecen con los respectivos fotógrafos.

Maria Varshavskaya
Xenia Yegorova

Pedro Pablo Rubens

El orgullo de la vida

PARKSTONE
INTERNATIONAL



Vida y obra de Pedro Pablo Rubens 7
Colecciones de los museos rusos 22
1 La adoración de los pastores 22
2 Cabeza de un anciano 25
3 La coronación de la Virgen 28
4 Caridad romana (Cimón y Pero) 32
5 La corona de espinas (Ecce Homo) 36
6 El descendimiento de la cruz 38
7 Venus y Adonis 40
8 Estatua de Ceres 42
9 Bacanales 48
10 Agar abandona la casa de Abraham 52
11 Retrato de un fraile franciscano 54
12 Retrato de un joven 55
13 El descendimiento de la cruz 56
14 La unión de la tierra y el agua (El Escalda y Amberes) 62
15 Banquete en casa de Simón el Fariseo 66
16 Los carreteros 72
17 Caza del león 76
18 Retrato de Carlos de Longueval 80
19 Perseo y Andrómeda 84
20 María de Médicis disfrazada de Palas Atenea 92
21 Encuentro en Lyon 94
22 El nacimiento de Luis XIII 96
23 La coronación de María de Médicis 98
24 La apoteosis de Enrique IV 102
25 Retrato de una dama de honor de la infanta Isabel 106
26 La visión de San Ildefonso 110
27 La última cena 114
28 La unión de las dos coronas 118
29 La apoteosis de Jacobo I 122
30 Paisaje con un arco iris 124
31 Felicitaciones por la llegada del infante Fernando a Amberes 130
32 Estatuas de los emperadores de la Casa de Habsburgo 132
33 La apoteosis de la infanta Isabel 136
34 El arco de Fernando 138
35 El templo de Jano 140
36 Mercurio abandona Amberes 144
37 El arco de Hércules 148
38 Baco 150
39 Escena pastoril 152
40 Paisaje con Cimón e Ifigenia 154
Biografía 156



El nombre del gran pintor flamenco del siglo XVII, Pedro Pablo Rubens, es conocido en todo el mundo y su importante contribución al desarrollo de la cultura europea goza de un reconocimiento general. La percepción de la vida que reveló en sus pinturas es tan vívida, y los valores humanos fundamentales se afirman en ellas con tal fuerza, que consideramos la obra de Rubens como una realidad estética viva, aún presente en nuestra época. Los museos de Rusia cuentan con una magnífica colección de las grandes obras del pintor flamenco, las cuales se concentran, en su mayoría, en el Museo del Ermitage de San Petersburgo, que posee una de las mejores colecciones de Rubens en el mundo. Tres obras, anteriormente parte de la colección del Ermitage, ahora pertenecen al Museo Pushkin de Bellas Artes de Moscú: *Bacanales* (núm. 9) y *La apoteosis de la infanta Isabel* (núm. 33) fueron adquiridas para el Ermitage en 1779, junto con la colección Walpole (de Houghton Hall en Inglaterra); *La Última Cena* (núm. 27) llegó al Ermitage en 1768 de la colección Cobenzl (Bruselas). Estas tres pinturas luego fueron trasladadas a Moscú entre 1924 y 1930.

La colección de los museos rusos es extraordinaria no sólo porque contiene varias obras originales de Rubens, muchas de ellas auténticas obras maestras, sino por la gran variedad. Los diversos aspectos de las actividades del pintor, los diferentes géneros de expresión artística y todos los períodos de su trayectoria creativa están presentes aquí. Hay pinturas sobre temas religiosos, mitológicos, alegóricos e históricos; paisajes, retratos y monumentales retablos que fueron finalizados gracias al esfuerzo de todo su taller, y bocetos que presentan las primeras concepciones o estadios individuales iniciales en el desarrollo del pensamiento creativo del artista. Existen estudios y planos originales para conjuntos decorativos armados, encargos oficiales de la Corte y retratos personales de amigos íntimos –sus primeras obras–, que siguen los pasos de sus predecesores y se constituyen en el epítome de la obra de toda su vida. El mundo creativo del gran artista se revela tanto en sus logros como en su desarrollo.

Las obras de Rubens ocuparon un importante lugar en las principales colecciones europeas, cuyas adquisiciones en 1764 fueron el punto de partida del Ermitage. En 1768 se obtuvieron cuatro de las pinturas que se reproducen en este libro, como parte de la colección de Bruselas del conde Carl de Cobenzl, virrey austriaco de Bélgica, y otras tres se sumaron en 1769 con la colección del conde Heinrich Brühl, ministro del rey de Sajonia en Dresde. En 1772 se adquirieron ocho pinturas de la colección del banquero francés Pierre Crozat en París, mientras que otras nueve ingresaron al Ermitage en 1779 con la colección del ex primer ministro británico Robert Walpole. Una de las pinturas de Rubens llegó en 1781 con la colección de París del conde de Baudouin, y otra fue comprada en Amsterdam en 1770, en la subasta de la colección Dufferin. La procedencia de algunas otras pinturas no se ha determinado con exactitud, pero se sabe que ingresaron a la colección del Ermitage antes de 1783.

El Ermitage también les debe mucho a los coleccionistas del siglo XVIII por dos adiciones más a su colección: una pintura adquirida antes de 1800 y otra que se unió a las obras existentes de Rubens en 1814, como parte de la colección de la emperatriz Josefina, que aparentemente la tuvo en su poder desde finales del siglo anterior. De igual manera, es probable que las pinturas de las colecciones Shuvalov y Kushelev-Bezborodko, incorporadas al Ermitage después de 1917, ya pertenecían a esos coleccionistas en el siglo XVIII, y sólo hay dos que fueron tomadas de colecciones privadas de San Petersburgo y que no es posible fechar.

Las colecciones de las cuales todas estas pinturas pasaron a integrar el Ermitage se formaron en el siglo XVIII. En la mayoría de los casos, es casi imposible determinar el pasado de las pinturas, de modo que sólo conocemos el contexto y los dueños iniciales de algunas de estas obras. La obra de Rubens tenía varios objetivos: en general, sus composiciones a gran escala eran concebidas para entornos arquitectónicos y pintadas de manera que combinaran con la estructura interna de edificios específicos, ya fueran eclesiásticos o seculares; las obras de tamaño pequeño y mediano por lo regular las pintaba al caballete, pensadas para coleccionistas privados ("gabinetes", como se denominaban entonces) o expertos y amantes del arte, que en el siglo XVII comenzaron a incluir pinturas en sus colecciones. De este modo, *El descendimiento de la cruz* (núm. 13) colgaba en la iglesia Capuchina de la ciudad de Lierre; *Los carreteros* (núm. 16), al parecer, pertenecía al cardenal Mazarino, ministro de Luis XIV, mientras que un boceto para *La apoteosis de Jacobo I* (núm. 29) se encontraba en la colección del artista inglés Godfrey Kneller.

Cinco bocetos de ornamentaciones decorativas para la ciudad de Amberes, con ocasión de la llegada del nuevo gobernador, formaban parte de la colección de Prosper Henry Lankrink, otro coleccionista inglés. De cuando en cuando el nombre del dueño aparece en los títulos de los grabados copiados por artistas contemporáneos a la manera de Rubens. Por ejemplo, en los grabados de Cornelis van Caukercken, tomados de *Caridad romana (Cimón y Pero)* (num. 4), obra que pertenece al Ermitage, hay una dedicatoria a Carl van den Bosch, el noveno obispo de Brujas, quien al parecer la tuvo en su colección antes de 1860, año en que murió el grabador. De otras tres pinturas, *Paisaje con un arco iris* (núm. 30), *Convite en casa de Simón el Fariseo* (num. 15) y *Baco* (núm. 38), sabemos que conformaron la colección del sobrino del cardenal Richelieu.

Retrato de Pedro Pablo Rubens.
Grabado por Paul Pontius (al estilo de Antony van Dyck).



Rubens. *Paisaje con un arco iris* (detalle).
El Ermitage, San Petersburg.

Parece ser que en el siglo XVII Rubens no acaparaba tanta atención como lo hizo más tarde, algo que puede parecer extraño, pues sus contemporáneos lo aclamaban como "el Apeles de nuestra época". No obstante, en los años inmediatos a la muerte del artista, en 1640, se eclipsó la reputación que se había granjeado en toda Europa, por motivos que pueden atribuirse a la cambiante situación histórica en el continente durante la segunda mitad del siglo.

Durante las primeras décadas de ese siglo, las naciones y los estados absolutistas europeos estaban en rápido crecimiento, y el nuevo enfoque de Rubens hacia el arte no podía servir sino como espejo para los más diversos estratos sociales en varios países que mostraban interés por afirmar su identidad nacional y que habían seguido el mismo camino de desarrollo. Este objetivo se inspiró en la idea de Rubens de que el mundo material, percibido sensualmente, tenía valor en sí mismo: la elevada concepción que tenía del hombre y su lugar en el universo, y su énfasis en la tensión sublime entre los poderes físicos e imaginativos del ser humano, nacida en condiciones de conflicto social más extremado, se convirtió en un tipo de estandarte en su lucha y suministró un ideal por el cual valía la pena pujar.

La situación política en Europa fue diferente en la segunda mitad del siglo XVII: en Alemania, tras culminar la Guerra de los Treinta Años, en Francia, después de la Fronda, y en Inglaterra, como resultado de la Restauración, triunfó el régimen absolutista. Hubo una creciente disparidad en la sociedad entre las fuerzas conservadoras y progresistas, lo cual llevó a una "revalorización" entre los privilegiados –reaccionarios por inclinación–, y al surgimiento de una actitud ambigua y contradictoria hacia Rubens.

Esta actitud cruzó las fronteras y la fama del artista se elevó a lo largo de toda su vida, lo que hace perder el rastro de muchas de sus obras en la segunda mitad del siglo XVII, cuando dejaron de pertenecer a los primeros dueños. Las obras de Rubens volvieron a ser foco de atención sólo en el siglo XVIII. Tres siglos después de la muerte de Rubens, su legado artístico continúa sin perder el valor estético inmediato, aunque ha tenido diversas interpretaciones. La opinión estética vigente nunca ha podido ignorar su

influencia, pero en cada momento histórico específico ha buscado encauzar esta influencia en una dirección particular. En ocasiones, la percepción y la interpretación del legado del artista se han determinado por dos características que las personas deseaban ver en sus obras, o que dudaban de encontrar allí. Las actividades creativas de Rubens se entrelazaban tan estrechamente con el mundo en que vivía, que el distanciamiento necesario para realizar una evaluación general de su papel e importancia no fue posible de lograr durante su vida.

Sus contemporáneos no suministraban literatura sobre su arte. Sólo algunas revisiones breves o versos dedicados a sus obras confirman su amplio reconocimiento[1]. La opinión declarada en una carta de Vincenzo Giustiniani, el famoso mecenas y patrocinador italiano de Caravaggio, puede considerarse uno de los primeros intentos por definir la naturaleza de la obra del artista.

Giustiniani, escritor de la época de Rubens, abordó el desarrollo del arte contemporáneo y consideró posible colocar a Caravaggio y a Guido Reni en un grupo, e incluyó a Rubens, junto con Ribera, Terbrugghen y Honthorst, en el grupo de "naturalistas"[2]. Las críticas hacia Rubens comenzaron a aparecer cuando se aplacó el entusiasmo por él y cuando comenzó a imponerse la estética de lo "grande", uno de cuyos principales impulsores fue Giovanni Pietro Bellori, director de la Academia de San Lucas en Roma. Sus teorías clásicas tuvieron una influencia decisiva en la formación del gusto artístico en toda Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII.

De acuerdo con sus principios estéticos, el principal requisito del arte era que debía personificar "el ideal de belleza"; además, todo lo individual, parcial, accidental o transitorio debía elevarse al plano de lo universal, eterno e inmutable. Rubens, con su observación concreta de la vida y su enfoque sensual, era visto como alguien que debilitaba esas doctrinas y como transgresor del decoro social, a pesar de que impresionaba a Bellori en diversos sentidos[3].

A finales del siglo XVII, sin embargo, Roger de Piles, un reconocido especialista de arte y líder de los 'rubensistas' (nueva tendencia en la pintura francesa y en la teoría del arte), elogió a Rubens como un brillante maestro del color. Al igual que los partidarios de la estética hedonista en el siglo XVIII, Roger de Piles consideraba el color como el "espíritu de la pintura" y "la satisfacción de los ojos", como el propósito básico del arte[4].

No obstante, con la aproximación de la Revolución Francesa en 1789, crecieron nuevos movimientos de teorías artísticas y empezó a formarse el Neoclasicismo. Su teórico, Johann Joachim Winckelmann[5], lo promovió para contrarrestar la cultura "contaminada" del salón aristocrático. La estética racionalista de su ideal, "la noble simplicidad y la tranquila majestad de la Grecia libre", naturalmente rechazaba a Rubens como era entendido entonces. Además, era de esperar que el supuesto hedonismo del artista fuera completamente inaceptable frente a la rigurosa mentalidad cívica del Clasicismo jacobino revolucionario de Jacques-Louis David.

En la Alemania del siglo XVIII, los protagonistas del período "Sturm und Drang" ya habían avanzado en los conceptos dirigidos contra el *ancien régime,* que también se oponía al Clasicismo. Habían declarado que el desarrollo libre de la personalidad era la única fuente de creatividad artística y acogieron a Rubens con alegría[6]. Goethe, hasta el final de sus días, consideró a Rubens poseedor de grandes virtudes[7], ideas que se oponían a la intolerante tendencia nacionalista del Romanticismo alemán, que consideraba su ideal el mundo espiritual de la Edad Media y el estilo gótico como expresión del sentimiento religioso abstracto. Para Friedrich Schlegel, Rubens era "un talento sumamente extraviado y un falso innovador artístico"[8].

Los románticos franceses de principios del siglo XIX adoptaron una postura típicamente distinta hacia Rubens. Delacroix realizó una auténtica apoteosis de Rubens en su *Journal*[9]. El artista Eugène Fromentin, seguidor de Delacroix y ferviente admirador de la pintura flamenca, comparó las obras de Rubens con la poesía heroica y escribió con entusiasmo acerca de la "luz radiante de sus ideas"[10].

Durante el siglo XIX, en Bélgica, que acababa de ganar la independencia, hubo una actitud ambigua hacia Rubens. El movimiento democrático progresista fijó el nombre del artista en su bandera, en tanto que el poeta y publicista André van Hasselt vio en Rubens al fundador de la escuela nacional de pintura y reveló la importancia de éste al establecer una conciencia nacional propia, que a su vez les había demostrado a los flamencos la posibilidad real de un mayor progreso[11].

Sin embargo, Van den Branden, el guardián de los archivos de la ciudad de Amberes, expresó la visión de los círculos oficiales: se quejó de que el artista había "dotado a sus figuras de una movilidad y vivacidad heroica que era impropia para su contexto en los pacíficos templos de Dios". Van den Branden desaprobó a Rubens y lo acusó de traicionar el carácter nacional; para él, sólo los maestros del siglo XV y Quentin Massys eran los verdaderos exponentes[12].

Max Rooses, biógrafo belga del artista, dedicó toda su vida a la colección de material relacionado con Rubens. Realizó la importante labor de publicar la correspondencia que el artista había iniciado con Charles Ruellens, la cual comprendía seis tomos e incluía cartas de Rubens y dirigidas a él, en las que trataban asuntos concernientes al pintor[13]. Hasta ahora, la publicación sigue siendo única en su tipo, y sólo se han descubierto unas pocas cartas de Rubens desde que Rooses finalizó su obra. La única publicación exhaustiva de las obras de Rubens sigue siendo el catálogo fundamental que compiló Rooses, que incluye todas las pinturas y dibujos del maestro conocidos en esa época[14]. Al recopilar el legado de Rubens, Rooses sólo continuaba el trabajo que había empezado en 1830 el anticuario inglés

John Smith, quien había producido un catálogo de varios tomos dedicado a los más renombrados artistas holandeses, flamencos y franceses[15]. El segundo tomo del catálogo de Smith trata sobre Rubens y expone todo lo que el autor inglés vio o escuchó acerca del pintor a lo largo de su vida. Otro libro, publicado en 1873, constituye, junto con el catálogo de Smith, el registro más antiguo de su tipo; se trata de la lista de grabados realizados según las pinturas de Rubens, de C. G. Voorhelm-Schneevoogt [16].

A finales del siglo XIX, la historia del arte como campo de investigación independiente había comenzado a diferenciarse del estudio más amplio de la cultura en general. Fue la publicación del libro *Memorias de Rubens* (1898)[17], de Jakob Burckhardt, lo que dio inicio al enfoque histórico-cultural hacia el estudio del arte. En el libro, el erudito alemán, que había trabajado en Suiza, reconoció y definió la aspiración de Rubens por el "ensalzamiento del hombre en todas sus capacidades y aspiraciones". Burckhardt insistía en que, en contraposición a la teatralidad y retórica de los italianos, las figuras de Rubens eran fieles a la realidad, y puso de manifiesto no sólo sus características formales (de color y claroscuro), sino también la importancia de sus valores morales y espirituales.

Burckhardt también presentó evidencia significativa de los estrechos lazos entre Rubens y Amberes, y demostró que la esencia de sus representaciones tenían mucho en común con el enfoque de quienes fueron sus más importantes y frecuentes patrocinadores: los influyentes gremios de la ciudad y las fraternidades eclesiásticas. El erudito observó, con cierto placer, que "no había ningún trono real en las inmediaciones de Rubens" y que "Amberes no era una residencia papal". Para Burckhardt, Rubens era el portaestandarte del nuevo florecimiento universal del arte, el cual nació en los Países Bajos y en la Italia del norte, para continuar la labor que se había iniciado durante el Renacimiento.

A finales de siglo se desarrolló una opinión más parcial acerca de que Rubens era un profeta de sensualidad pasiva y nada más. Sin embargo, tanto los estéticos del "arte por amor al arte" como la crítica formal reconocieron una vez más a Rubens, pues vislumbraron en su trabajo cierto grado de la primacía de forma que ellos habían proclamado. En lo que a esto respecta, era típica la interpretación del enfoque artístico de Rubens por parte del erudito alemán Rudolf Oldenbourg[18]. A pesar de que la escuela formalista era incapaz de comprender la compleja variedad de fenómenos artísticos, ésta desempeñó un papel importante en la historia de la crítica del arte. El análisis real de las obras de Rubens en particular y de sus específicas "formas de expresión" asentaron las bases de los estudios contemporáneos acerca del artista. Al poner de relieve los rasgos distintivos del estilo artístico de Rubens fue posible diferenciar no sólo las propias obras del maestro de la enorme cantidad de otras producidas bajo su dirección, sino determinar quién lo había influenciado y definir las etapas a través de las cuales habían evolucionado. En pocas palabras, fue posible esclarecer las características de la creatividad individual de Rubens. En el período intermedio de las dos guerras mundiales cada vez más se consideraba la obra de Rubens como una expresión directa de las tendencias antimaterialistas y antirrealistas identificadas con la Contrarreforma feudal y absolutista de Europa en el siglo XVII.

El historiador francés Gabriel Hanotaux[19] le dio mayor importancia a la sensualidad hedonista y al esplendor externo del arte de Rubens, teniendo en cuenta que, por su misma naturaleza, a este artista de elaborado espectáculo sólo le era apropiado alabar a la monarquía y a la Iglesia. Leo van Puyvelde, crítico de arte belga, le imputó a Rubens la ambición de transformar la imagen artística en un mundo subjetivo separado de la realidad. "Estas creaciones ascienden a un nivel tan alto", escribió Puyvelde en 1943, "que todos los sonidos del mundo han enmudecido"[20].

Después de la Segunda Guerra Mundial hubo una notable valoración de los materiales primarios y a las circunstancias verdaderas del arte de Rubens. En este sentido se ha logrado mucho. Ante todo, creció el número de obras conocidas como auténticas de Rubens, gracias a la inclusión de las que se habían atribuido a otros pintores, de composiciones totalmente desconocidas, variantes de pinturas ya familiares y obras, dibujos y bocetos preliminares. Esto ha implicado una revalorización de algunas nociones anteriores acerca del desarrollo de Rubens como artista y ajustes de las fechas. Ahora se ven con otros ojos períodos completos y aspectos de sus actividades artísticas, y las brechas en la historia de su trayectoria artística son cada vez más cerradas.

Para dar algunos ejemplos: poseemos una impresión totalmente diferente de Rubens como dibujante; su primeras obras preitalianas se ubican con mayor precisión; tenemos un conocimiento más profundo de las relaciones con sus predecesores y sucesores y la forma como se organizaba su taller, y se ha arrojado luz sobre varios problemas iconográficos acerca de la verdadera manera en que trabajaba y el proceso por el cual daba a luz a sus ideas.

Los siguientes eruditos han hecho grandes contribuciones a este desarrollo: G. Glück, W. R. Valentiner, L. Burchard, O. Benes, F. Lucht, J. S. Held, H. Gerson, M. Jaffé, R. A. d'Hulst, J. Millar, E. Haverkamp-Begemann, F. Baudouin y O. Millar. Rubens, el hombre y su arte, reveló ser más complejo de lo que se pensaba en un principio. Hoy día tenemos una visión incomparablemente más amplia de las capacidades del artista y conocemos más fuentes en las cuales se inspiró y sus diversos gustos artísticos.

Mientras Rubens heredaba las tradiciones realistas flamencas del arte de Van Eyck y Brueghel, al mismo tiempo era un estudiante aventajado de los maestros pintores romanistas: los italianizadores de Amberes que habían acogido como ideal los logros del Renacimiento





Arriba: Rubens. *Autorretrato*.
Museo Kunsthistorisches, Viena.

Abajo: Rubens. *Retrato de Helena Fourment*.
Antigua pinacoteca, Munich.

italiano. Siguiendo el ejemplo de sus maestros, viajó a Italia en 1600, cuando era un joven de veintitrés años, para estar en comunión directa con los tesoros de las culturas antiguas e italianas. Sin embargo, lo que había visto en Italia lo abordó con ojo crítico, y podemos juzgar sus verdaderas aspiraciones a partir de lo que lo atrajo verdaderamente allí.

No fueron tanto los modelos de belleza formalmente estricta e ideal de la Antigüedad lo que inspiró a Rubens, sino que prefería las reliquias del período clásico tardío y la escultura de la Roma helenística, donde "la noble simplicidad y la tranquila majestad" eran atenuadas por la evocación de la carne viva: *Sátiro en reposo*, el *Laocoonte*, *Hércules Farnesio* de Praxiteles y pequeñas obras de fuentes decorativas. Rubens habría de regresar a las grandes obras de arte y monumentos que había visto en Italia más de una vez en su carrera artística. Entre los maestros italianos de la época anterior, eligió a los venecianos por su adhesión al color como medio básico de expresión en la pintura, y a Correggio, por su sensualidad y mágico claroscuro. Quedó cautivado por el dinamismo de la *Batalla de Anghiari* de Leonardo da Vinci y el poder titánico de los héroes de Miguel Ángel, y también se interesó en la expresividad de las imágenes en las obras de Pordenone, un maestro original pero en ningún sentido "grande", atraído por sus intentos de reconciliar el mundo ideal del arte con la vida real.

Durante la estancia de Rubens en Italia, Annibale Carracci, director de la escuela académica, se encontraba en el pináculo de su reputación. Sus esfuerzos por revivir la objetividad del Renacimiento, su armonía de visión artística y por prestar mayor atención al modelo vivo después de los "excesos" del enfoque manierista, impresionaron a Rubens, quien quedó embelesado por los brillantes murales de Carracci en el palacio Farnesio, aunque en sus obras decorativas posteriores apenas siguió este ejemplo. Por otro lado, los pequeños paisajes de Elsheimer (un alemán establecido en Italia), que rebosaban de emoción lírica, permanecieron en la memoria de Rubens durante mucho tiempo. El enfoque innovador del rebelde Caravaggio significaba mucho para Rubens, pues el italiano había echado abajo el carácter abstracto de la pintura religiosa al tratar las imágenes convencionales y las escenas de la doctrina eclesiástica como acontecimientos terrenales, que tienen lugar entre los seres vivos con verdaderas preocupaciones humanas. El estudio de sus contemporáneos italianos y la experiencia de todo el pasado del arte ítalo ayudaron a Rubens a encontrar su propio idioma artístico, con el cual se dirigió a sus compatriotas flamencos al regresar en 1609. Todas las obras que produjo aquí en los primeros años, entre ellas *La adoración de los Magos* (Prado, Madrid), *La erección de la cruz* y *El descendimiento de la Cruz* (catedral de Amberes), llevadas a cabo con una ferviente y apasionada afirmación de la vida e impregnadas de abundante energía liberada, se dirigían al espectador con tanta autoridad que terminaron por eclipsar todos los logros de sus predecesores flamencos. Jóvenes artistas de todos los rincones del país comenzaron a llegar en tropel al taller de Rubens, lo que hizo evidente que dio expresión a un sentimiento que había estado madurando durante mucho tiempo: su arte desembocó en la corriente de los intereses y pasiones comunes de sus compatriotas. Se había convertido en parte de la afirmación y la preservación de una identidad común y distintiva que Flandes tuvo que crear al sentirse una vez más parte del Imperio español de Habsburgo, luego de un período tormentoso de lucha revolucionaria. Además, la división política de los Países Bajos, producto de la revolución del siglo XVI, estimuló una nueva necesidad de conceder la separación de la vecina Holanda, una expresión espiritual y estética.

En estas circunstancias, la propaganda de la Contrarreforma católica en Flandes adoptó una forma característica: mientras acentuaban su catolicismo como contraofensiva al protestantismo de los holandeses, los flamencos intentaron asegurar su propio lugar en el mundo moderno y, en cierto grado, oponerse al enfoque oficial del Vaticano. No debe olvidarse que los encargos de las iglesias, llevados a cabo en el taller de Rubens, no iban dirigidos hacia la Europa de la Contrarreforma, sino que eran destinados a las iglesias flamencas. Incluso los encargos individuales de fuera de Flandes entraban en los límites de la influencia cultural de esa región: pinturas para el duque de Neuburg, quien dependía íntegramente de la corte virreinal en Bruselas, así como para Génova y Colonia, que formaban parte de la esfera económica y cultural de influencia de Amberes.

De Rubens no puede decirse que era un hombre no creyente, pues él era un hombre de su época. Pese a eso, en sus pinturas religiosas no había contradicción entre los valores divinos eternos y los transitorios y terrenales. Rubens tradujo los dogmas abstractos de la Iglesia al idioma de imágenes vivas concretas; comparó el significado místico del banquete inmolatorio de Cristo con las virtudes humanas, como la fortaleza inquebrantable y el egoísmo insensato (*El descendimiento de la cruz,* núm. 13; *La corona de espinas,* núm. 5). El artista buscaba ejemplos de coraje personal elevado en la historia antigua, la literatura clásica y la mitología: podía ser el valor solidario de los romanos Mucius Scaevola y Decius Mus, el amor abnegado de las hijas (*Caridad romana,* núm. 4) o el desafío audaz al monstruo que amenazaba con violar la juventud y la belleza (*Perseo y Andrómeda,* núm. 19). Incluso las alegorías abstractas tradicionales se convertían en brillantes encarnaciones de las fuerzas vitales y activas de la naturaleza y el espíritu humano (*La unión de la tierra y el agua,* núm. 14; *Estatua de Ceres,* núm. 8).

Pese a haber aceptado el legado del arte italiano, Rubens siguió siendo un artista flamenco en cuanto a las características más específicas de su obra. Una atención minuciosa al detalle y la patente calidad material de sus imágenes fueron el gran legado de sus ancestros. La emoción

inspirada de sus obras fue la voz de la realidad flamenca o neerlandesa contemporánea. Rubens demostró su predilección por las tradiciones nativas en el hecho de haber dejado de lado las técnicas que había adquirido en Italia después de regresar a Flandes. Dejó de pintar sobre lienzo con bases de pintura oscura y comenzó a cultivar el viejo "estilo flamenco": pintó sobre madera, contra fondos claros y, al perfeccionar estos métodos, alcanzó la vibrante brillantez de color por la cual es famoso. Son reconocidos sus logros como maestro colorista y creador de imágenes de belleza sensual. Sin embargo, no debemos olvidar que es precisamente a Rubens a quien le debemos una nueva interpretación íntegra de la imagen del hombre. Rubens se negó a adoptar las nociones manieristas convencionales y abstractas de la forma humana y su movimiento: por ejemplo, cuando empleaba recursos como el *contrapposto* (juego contrastante de reposo y movimiento) o representaba la *figura serpentinata* (figura serpentina), no sólo procuraba capturar los movimientos externos -expresión facial, pose y gesticulación corporal–, sino que también pretendía hacerlos concordar con los internos. Esa armónica condición psicológica de los movimientos de la figura era una elaboración directa de los logros del Renacimiento. Y fueron precisamente los logros de Rubens los que hicieron posible los posteriores triunfos de la pintura de retratos de Van Dyck e incluso las innovaciones de Rembrandt y Velázquez.

Tras los arrebatos creativos de los primeros años, luego de su regreso de Italia, Rubens tuvo que encarar la tarea de organizar su taller y disponer los principios de su visión artística en un sistema coherente para reducirlos a formas y tipos básicos. Emprendió la escritura del alfabeto de un nuevo idioma y comenzó a recopilar los elementos a partir de los cuales construiría su universo. La resolución de este problema yacía oculta en las obras que llevó a cabo durante su denominado período de "Clasicismo", entre 1611 y 1615.

Paso a paso, estudió el dinamismo animado del cuerpo humano, prestando atención tanto a los movimientos de las figuras individuales como a sus interrelaciones. Tenaz y paulatinamente, perfeccionó la capacidad para transmitir el dramatismo oculto y la tensión interna que guiaba cualquier interacción entre las figuras humanas. Quería comunicar el equilibrio inestable, volátil y móvil de las fuerzas o, para ser más precisos, el equilibrio efímero de las voliciones independientes, que en ese entonces estaban simplemente yuxtapuestas en vez de opuestas al conflicto (*Caridad romana,* núm. 4). No fue sino que resolviera esta tarea a principios de la década de 1620 para que Rubens se volcara a la interacción dinámica de las multitudes humanas y creara potentes imágenes realizadas con el sentido de autoafirmación del hombre en su lucha frenética contra las fuerzas hostiles. Entonces aparecieron sus famosas pinturas de batallas, de luchas con animales salvajes o de bacanales, espectáculos de las triunfales fuerzas vitales inherentes a la naturaleza humana. A pesar de eso, la figura humana no se pierde ni se fusiona en estas composiciones dinámicas y turbulentas. En las obras de Rubens, la figura humana tiene un significado independiente: siempre es el móvil de la acción, el centro que atrae energía hacia sí mismo y el punto de encuentro en una unidad general desgarrada por las contradicciones.

El contenido real de las pinturas del artista, ya sean religiosas o seculares, es la resuelta voluntad humana que se abre su propio camino a través de un combate solitario con el universo. Rubens da vida a todo lo que está a su alrededor y subordina todas las partes de sus obras a la expresión de esta idea básica. La fuerza de la pasión del héroe, mientras lucha en pos de su objetivo, es personificada en los pliegues de su capa, que flota detrás de sus hombros (*Perseo y Andrómeda,* núm. 19). Los penosos esfuerzos de los carreteros que con trabajo empujan sus pesadas carretas sobre los baches de un camino de montaña, parecen encontrar la resistencia de los acantilados amenazantes que los rodean y de los árboles fantásticamente retorcidos que, como seres vivos, rechazan la invasión (*Los carreteros,* núm. 16). Batallas y escenas de caza, mitología clásica, leyendas del Antiguo Testamento o historias de la vida de Cristo y las hazañas de los santos, así como representaciones de la naturaleza, todos se convierten en el campo de acción en el cual se refleja la voluntad creativa del hombre. El artista consideraba los retratos, en los que capturaba los rasgos característicos de una personalidad específica, la representación de un protagonista en el mismo drama; deseaba establecer la individualidad como se expresa en un gesto personal inimitable que parecía ser una reacción activa y dinámica a las impresiones e influencias del exterior (*Retrato de un joven,* núm. 12).

No obstante, el dinamismo plástico externo fue sólo una de las etapas en el desarrollo del arte de Rubens. En los últimos diez años de su vida pasó de composiciones organizadas, como una masa enredada de fuerza y movimiento que estallaba en el espacio pictórico o que bregaba por romper sus límites (*Convite en casa de Simón el Fariseo,* núm. 15; *Caza del león,* núm. 17; *Perseo y Andrómeda,* núm. 19), a las concebidas como un tipo de unidad diferente y nuevo. Es la unidad de la energía de los seres vivos que impregna el mundo y la unidad del universo mismo, de ese extenso mundo material en el cual se encontraba en actividad esta energía. Es la mismísima "corporeidad" del mundo en todas sus facetas que ahora se revelaba ante el artista y adoptaba una nueva expresividad.

Los temas de las obras de Rubens se tornaron más tranquilos y apaciguados. No era el sentido de la lucha por la vida lo que ahora resonaba a través de los paisajes y las escenas mitológicas, sino la plenitud y la belleza de la vida misma por la que valía la pena luchar y que se revelaba al espectador en todo su esplendor. La imagen del hombre es sólo una parte de la imagen íntegra del mundo creada por el artista. El movimiento fluido se enlaza con el movimiento del color y el aire que invade la extensión universal. La

precisión del contorno es difusa y los colores pierden su definición y aislamiento local, como en *La visión de San Ildefonso* (núm. 26). En comparación con el brillo frío y la tonalidad brillante de sus primeras obras, el color ahora es más cálido y rico: las gamas plateada y dorada se perciben casi como un medio individual de combinación de colores, rico en matices.

Sin embargo, las figuras humanas, como antes, siguen siendo el centro de la entidad compositiva y colorista. El espacio infinito y el medio de aire y de luz que las rodean les otorgan una importancia aun mayor (*Paisaje con un arco iris,* núm. 30; *Baco,* núm. 38). En este período de auténtica madurez artística, Rubens apreció a fondo a sus grandes predecesores, Breughel y Tiziano, y más de una vez dibujó a partir de la experiencia tomada de ellos.

El mundo artístico de Rubens, incluso en sus obras al caballete, parece desbordar los límites del marco o seducir al espectador hacia las profundidades de su visión. Esto, en gran medida, determina la expresividad y el poder de sus obras decorativas.

La extensión ficticia de sus pinturas decorativas se percibe como una continuación del mundo real en el cual el espectador se encuentra a sí mismo. De esta forma logra el impacto emocional cautivador que hace sentir al espectador en contacto directo con ellas. Además, como artista decorativo, Rubens nunca experimentó un enfoque puramente ornamental.

En su serie de pinturas para las residencias palaciegas oficiales en París y Londres, o en sus estructuras decorativas para calles y plazas de Amberes para recibir al infante Fernando, el nuevo gobernador, Rubens quería comunicar muchas cosas a sus espectadores. Incluso sabía cómo las convenciones encomiásticas de un pedido de la Corte podían renovarse con una alusión animada a los acontecimientos contemporáneos. En sus pinturas monumentales, Rubens trabajó más en temas de interés público general.

Éstas se allegaban más a sus propios intereses como una activa figura pública y como una que emprendía importantes misiones diplomáticas; a veces recurría a la comunicación por medio de imágenes artísticas para reforzar el idioma de la diplomacia. En 1630, cuando realizaba negociaciones en Londres para la firma de un tratado de paz entre España e Inglaterra, Rubens le obsequió al rey inglés una pintura con un tema de actualidad, *Paz y guerra* (Galería Nacional, Londres). En 1638, sin poder hacer nada por detener las desgracias que habían acaecido en Europa, pintó *Los horrores de la guerra* para el duque de Toscana (Uffizi, Florencia): un frontispicio a gran escala de la Guerra de los Treinta Años, como la llamó Burckhardt[21]. Al intentar defender la causa de su patria, cuyas difíciles condiciones eran dictadas por despóticos regímenes extranjeros, Rubens se inspiró en la misma convicción, tanto durante sus actividades políticas como al disponer de sus manos como artista: los cometidos patrióticos de la consolidación y la autoafirmación nacionales. El mismo propósito invadió sus actividades como experto en historia antigua, literatura y la Antigüedad. Rubens empleó toda la pedantería ecléctica que habían acumulado los antiguos epígonos del humanismo renacentista para enriquecer su sistema de representación, que en sus manos se convirtió en un medio por el cual los descubrimientos de la realidad contemporánea podían encontrar expresión, e ideas perentorias o incluso angustiantes podían adquirir forma artística.

En Rubens no encontramos al seguidor de una tradición: era un maestro capaz de aplicar los logros del arte clásico a nuevas tareas y con nuevas condiciones. Enriquecido por el entendimiento del mundo en su infinita sustancia y sensual mutabilidad, desarrollado en el siglo XVII, Rubens utilizó la experiencia de varios artistas contemporáneos para marcar el rumbo hacia su propia meta personal.

Debido a que compartía la vida de sus contemporáneos y la de Europa en general, conocía bien la idea principal de la época: no sólo la autoafirmación del individuo, sino la de la nación. También sentía el drama de la lucha inevitable con esas fuerzas que se oponían a la autoafirmación.

No obstante, la convicción de que el objetivo elegido era alcanzable le permitió a Rubens percibir la unidad y la armonía final a través de un caos aparente de esfuerzos discordantes. En el arte de Rubens encontramos todos los aspectos del arte del siglo XVII –el frenesí del Barroco, la armonía del Clasicismo y la autenticidad del Realismo– subordinados a una idea: el triunfo victorioso del ser humano sobre el mundo.

Maria VARSHAVSKAYA

Rubens. *Banquete en casa de Simón el Fariseo* (detalle).
El Ermitage, San Petersburgo.



Este libro le permite al lector desarrollar un juicio en cuanto a la extensión y la importancia de la colección de Rubens que se encuentra en los museos rusos. Aunque no en proporciones iguales, se representa cada tipo de actividad artística a la cual se dedicó el maestro flamenco.

El propósito deseado de una pintura determinaba el tema, el tamaño y la técnica para su realización. En general, Rubens trabajaba por encargo y de antemano conocía el escenario futuro de sus obras y el papel que habrían de desempeñar. Un gran retablo no era sólo un elemento colorido dentro del espacio interno de una iglesia; también servía como centro espiritual, por lo que las mentes y los corazones de los espectadores quedaban subordinados a él. Un ejemplo de este género es el trágico *Descendimiento de la cruz* (núm. 13).

La corona de espinas (*"Ecce Homo",* núm. 5) posee un carácter distinto: Cristo se representa como un héroe que acepta estoicamente su destino cruel. Evidentemente, esta pintura, de dimensiones mucho más pequeñas, fue pintada por Rubens después de su regreso a Flandes, seguramente para la colección de algún ilustrado mecenas de las artes y no para el altar de alguna iglesia. Quizás estaba destinada para el duque de Mantua, para quien el joven artista había trabajado en Italia como pintor de la Corte. Así y todo, en el tema y la iconografía la obra raya en la tradición de la pintura eclesiástica y podría haber sido colgada sin inconveniente alguno en el altar de una pequeña capilla. A diferencia de esto, *Agar abandona la casa de Abraham* (núm. 10), aunque basada en un tema del Antiguo Testamento, prácticamente carece de asociaciones religiosas. La primera variante se encuentra en el Ermitage. En 1618, cuando Rubens ofreció una réplica de la pintura a sir Dudley Carleton (en la actualidad pertenece a la colección del duque de Westminster, Londres), se refirió a ella en su carta como *una galantería*, un pequeño objeto de agrado. Esta tabla, magníficamente realizada con su tema didáctico, aunque ameno, en efecto fue un obsequio agradable para el coleccionista, poseedor de un sutil conocimiento de arte. Los intereses seculares de los coleccionistas son claramente evidentes en la selección de pinturas de Rubens halladas en el Ermitage y otros museos rusos. Los retablos son poco comunes, aunque a excepción de *El descendimiento de la cruz,* existen varias pinturas de ese género realizadas por asistentes y seguidores del artista. Las obras, con tono y contenido secular, asombran por su abundancia, la variedad de los temas y la belleza de factura, que varía entre detallada y amplia o generalizada. *Caridad romana* (núm. 4) constituye un ejemplo de virtud y devoción filial, en tanto que en la historia de *Venus y Adonis* (núm. 7) el artista, al igual que sus contemporáneos, fue atraído por una contradicción dramática: el amor de Venus no es correspondido, pues el joven al que ama prefiere la caza, en la cual está destinado a morir. Entre las obras maestras del Ermitage se encuentra *Perseo y Andrómeda* (núm. 19), que combina dos temas: el

1. G. Manzini, *Consideración sulla pintura*, vols. I-II, Roma, 1956-1957; veánse las Odas latinas de los profesores Leydon, Daniel Heinsius y Dominicus Baudios (1609 y 1612), y el verso holandés de Anna Rumors Fischer (1621) en CDR 18887-1909, II, pp.12,55-57, 330, 331.

2. Bottari (1768) consideraba que la carta fue escrita alrededor de 1630; Haskell (1963), citando 9B. Nicholson, sugiere una fecha aproximada a 1620. (Véase G. Bottari, *Racolta di letrera sulla pintura, Scultura ed architettura*, vol. VI, Roma, 1768, p. 751; y F. Haskell, *Patrons and Painters*, Londres, 1963, p. 94).

3. G.P. Bellori, *Le Vite de pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1728, p.150.

4. Roger de Piles 1677, pp.77-107, 227-290.

5. J.-J. Winckelmann, *Gedanken uber die Nachahmungen der griechischen Werke...*, Dresden and Leipzig, 1756, pp.123-124.

6. W. Heinse, "Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie. Am Herrn Canonicus Gleim" *Der Teutsche Merkur,* 1777, Núm. 5, May, p.131-135; Núm. 7, July, p. 60-90.

7. W.Goethe, "Nach Falconet und über Falconet" Aus Goethes Brieftasche (1775), *Sämtliche Werke.* Jubiläumsausgabe, vol.XXXIII, P.40.

8. Fr. Schlegel, "*Gemäldebeschreibunger aus Paris und den Niederländen*", 1802-1804, Sämtliche,vol.VI, Viena, 1823, p.192.

9. E. Delacroix, *Journal.* Paris, 1865.

10. E. Fromentin, *Les Maîtres d´autrefois*, Paris, 1965.

11. A. van Hasselt, *Histoire de P.P. Rubens...*, Brucelas, 1840, pp.2, 26-27, 39.

12. F. Jos van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool...*, Antwero, 1883, pp. V-VI, 497, 499, 501.

13. CDR 1887-1909, vols. I-VI.

14. Rooses 1886-1892, vols. I-V; véase también el *Corpus Diplomaticus Rubenianum Ludwing Burchard* (Bruselas), el cual está siendo publicado. Para citar los siguientes volúmenes del *corpus* se ha decidido: I, 1968; II, 1978; VII, 1984;VIII, 1972; IX, 1971; X, 1975; XV,1987; XVI, 1972; XVIII, I, 1982; XIX, 1977; XXI, 1977; XXIII, 1986; XXIV, 1980. Cuando se complete, el *Corpus* consistirá de 26 volúmenes y proveerá un registro exhaustivo de los trabajos de Rubens y de los documentos relacionados con su arte.

15. Smith 1830-1842, vols. II, IX.

16. V.-S. 1873.

17. J. Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, Basle, 1898, passim.

18. R. Oldenbourg, " Die Nachwirkung Italiens auf Rubens und die Gründung seiner Werkstatt", in R. Oldenbourg, *Peter Paul Rubens*, Munich y Berlin, 1922, p.12

19. G. Hanotaux, "*Richelieu et Rubens*", in G.Hanotaux, Sur les chemins de l´histoire, vol. 1, Paris, 1924, p. 272.

20. L. van Puyvelde, *Le Génie de Rubens*, Bruselas, 1943, pp.20,27.

21. Quoted from : J. Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens.* Leipzing, 1928, p. 130