

RUBENS

Gilles Néret



TASCHEN

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y **literal vii** “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Biblioteca Facultad de Artes

Piso:

Estante:

Bandeja:

02

26

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

Rubens



«Considero que el mundo entero es mi patria.»

PEDRO PABLO RUBENS

Wb 9

Gilles Nérèt

5093606

5093606.

PEDRO PABLO RUBENS

1577—1640

El Homero de la pintura



UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES



5093606

TASCHEN

KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO

CUBIERTA ANTERIOR:

El sombrero de paja (retrato de Susana Fourment) (detalle), hacia 1622

Óleo sobre tabla, 79 x 54 cm

Londres, The National Gallery

Fotos: Artothek / Bridgeman Art Library

CUBIERTA POSTERIOR:

Autorretrato (detalle), 1623

Óleo sobre tabla, 86 x 62,5 cm

Windsor, Castillo de Windsor, The Royal Collection

Fotos: The Royal Collection © 2003, Her Majesty Queen Elizabeth II

ILUSTRACIÓN PÁGINA 1:

Estudio para un autorretrato (detalle), 1611–1614

Óleo sobre tabla, 78 x 61 cm

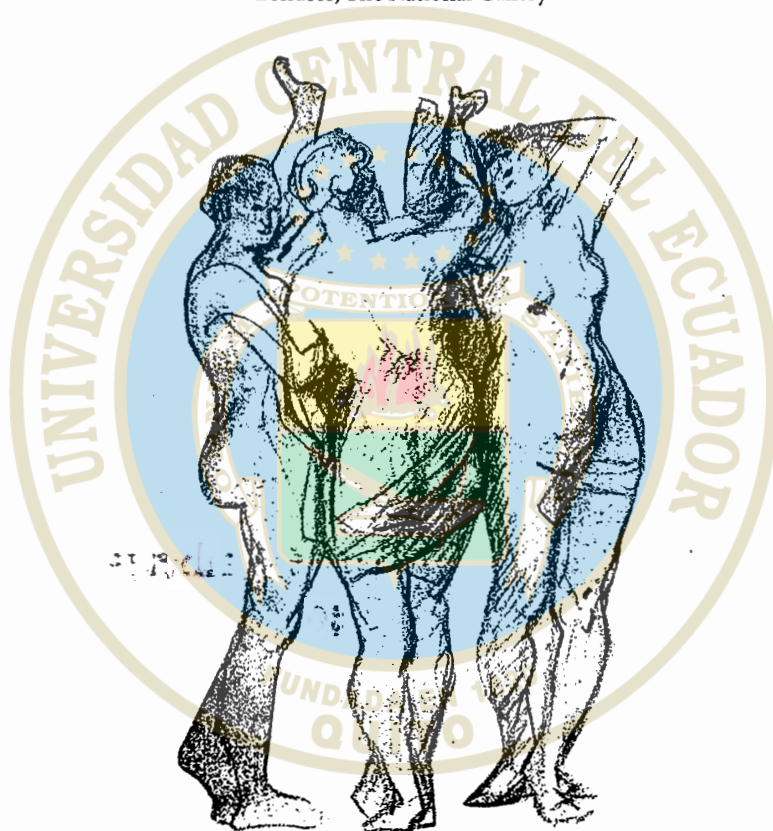
Florenia, Galleria degli Uffizi

ILUSTRACIÓN PÁGINA 2:

El sombrero de paja (retrato de Susana Fourment), hacia 1622

Óleo sobre tabla, 79 x 54 cm

Londres, The National Gallery



ARRIBA:

Las tres Gracias, hacia 1632–1636

Dibujo, 26 x 17 cm. Colección privada

© 2004 TASCHEN GmbH

Hohenzollernring 53, D-50 672 Köln

www.taschen.com

Texto y concepción: Gilles Néret, París

Redacción e ilustraciones:

Ines Dickmann, Colonia; Béa Rehders, París

Coordinación editorial: Kathrin Murr, Colonia

Traducción del francés: Vicky Santolaria Malo para LocTeam, S.L., Barcelona

Cubierta: Gilles Néret, París

Printed in Germany

ISBN 3-8 228-2884-X

Contenido



The seal of the Universidad Central del Ecuador is a circular emblem. It features a blue outer ring with the text "UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR" in gold. Inside this is a light blue circle containing a shield with a yellow top half and a green bottom half, separated by a white diagonal line. The shield is flanked by two white figures. Above the shield is a banner with the Latin phrase "POTENTIOR EST". Below the shield is another banner with the Latin phrase "OMNIVM". The entire seal is set against a white background.

6	Pintor de corte Emisario 1600–1620
42	Un taller de oro 1620–1630
64	La mujer más bella de Amberes 1630–1640
92	Vida y obra 1577–1640



Pintor de corte

Emisario

1600–1620

«¡Cuánta carne! ¡Cuánta sensualidad!», suele exclamar uno ante la exuberancia del pincel de Rubens... «Es el rey del Barroco», dicen algunos historiadores de arte, quienes añaden que esta forma de expresión suele desembocar en el Romanticismo y que el maestro de Amberes constituye uno de los mejores ejemplos de este encadenamiento. «¡En absoluto! —replican otros—. El Romanticismo es una especie de locura, un arte lúgubre y enfermizo: un desafío a la naturaleza que abruma al hombre.» Rubens, en cambio, es un hombre con los pies en la tierra, alegre y sano. Es más, su salud tal vez sea demasiado buena, lo cual le permite, como a modo de burla, domar la naturaleza a través de su arte y conceder el papel predominante al hombre, pero sobre todo a la representación femenina. En suma, Rubens es simplemente un clásico. Y también el único pintor que ha sabido conciliar el clasicismo con la exuberancia, los impulsos, las torsiones y la teatralidad de su pintura, única en su género. De sus discípulos se dice, por ejemplo de Delacroix, que es «un Rubens atormentado», o de Renoir, que heredó del maestro la pasión por las mujeres rollizas, con una carnación palpable.

En el clasicismo, existen grados que representan a la perfección los órdenes de los capiteles griegos y a los cuales puede hacerse referencia para definir mejor la excepcionalidad del arte de Rubens. El orden dórico representa el clasicismo estricto, la solidez y la virilidad. El orden jónico se suaviza y se afemina gracias a sus dos curvas, que se asemejan a los rizos de una cabellera. Por último, el orden corintio se rebela contra el rigor, sus hojas de acanto surgen, festonean y retozan en torno a estructuras geométricas sin llegar jamás a abolirlas. Rubens es, sin duda alguna, un clásico corintio. En cada una de sus composiciones, la vegetación transforma el cuadro inicial proyectado por la inteligencia. El esqueleto intelectual se viste de carne, colgaduras y nubes. Pero conviene no encasillarlo demasiado en esta tendencia al clasicismo. Debemos hacernos eco de la opinión generalizada y considerar que el pintor, pese a todo, es una gran figura del Barroco y, para muchos, un visionario. Rubens es una confluencia, una síntesis de todas las obras que le precedieron y Velázquez sigue los pasos de su maestro. Rubens contempló, asimiló, desarrolló y amplió los legados de Caravaggio, Miguel Ángel, Tintoretto, El Greco y Veronés, y les otorgó su propio talento. Su obra exhibe una gran imaginación y un enorme sentido del humor. No duda en bromear, incluso cuando realiza encargos de carácter oficial, como sucede en *La serie de María de Médicis*, esposa del rey de Francia Enrique IV (págs. 42 y 49–54).



Adán y Eva, 1599–1600
Óleo sobre tabla, 180 x 158 cm
Amberes, Rubenshuis

PÁGINA 6:
Autorretrato con Isabella Brant
(su primera mujer), 1609–1610
Óleo sobre lienzo, 174 x 143 cm
Múnich, Pinakothek



El duque de Lerma, 1603
Óleo sobre lienzo, 289 x 205 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado

En lugar de respetar lo que se había convenido en llamar «el gran género», no duda en situar en primer plano, a modo de provocación, a esas náyades rollizas, lascivas y golosas que se afanan en torno al barco y cuya desnudez es lo más contrapuesto al metal de una coraza, de un escudo y a los vestidos de gala de las grandes damas que se supone son las protagonistas del cuadro y cuyos encantos quedan arruinados (detalle págs. 56–57). Rubens no tiene parangón a la hora de dar un toque insólito a los temas pictóricos más serios, aunque sean religiosos. Evita siempre la solemnidad y la frialdad de las reconstrucciones históricas, y se niega a tomarse en serio. Aun al abordar los temas más heroicos y serios, gusta de mezclar el frío y el calor, el hierro y la carne. Si observamos con detenimiento, descubrimos que esa conjunción que le hizo famoso fue, en su época, tan extraña como el paraguas que los surrealistas colocaron sobre una mesa de disección.

PÁGINA 9:
La marquesa Brigida Spinola Doria, 1606
Óleo sobre lienzo, 152 x 98,7 cm
Washington (DC), National Gallery of Art
Samuel H. Kress Collection



Venus y Cupido, hacia 1615
Óleo sobre lienzo, 137 x 111 cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



De ese colosal haz de leña que es Rubens, cada uno ha tomado después unas ramitas, desde Van Dyck hasta Watteau, desde Boucher hasta Delacroix y desde Renoir y el primer Cézanne hasta Matisse. Rubens no sólo fue mucho más allá que sus antecesores, sino que, además, intimidó a sus sucesores. Este artista suscita tanto desaliento en un pintor como entusiasmo en sus espectadores.

El impulso vital que emana de su prolífica obra, su extrema fecundidad, la energía de su trabajo y la rapidez con la que ejecuta sus cuadros le valieron a Rubens la denominación de «Homero de la pintura» por parte de Delacroix. En efecto, Rubens aborda todos los temas con entusiasmo. Alentados por una misma inspiración, lienzos profanos y religiosos, temas mitológicos y retratos se suceden en una rápida cadena. Su carácter barroco queda claramente de manifiesto en la forma, el movimiento, el ritmo, la exuberancia del color y la sobrefiguración de los efectos, unas veces patéticos y otras dramáticos, enfáticos, apasionados... Sin embargo, Rubens se somete a las exigencias decorativas impuestas por los inmensos formatos de sus composiciones. En ellas da muestra de un extraño sentido de la escenificación, poblándolas de magníficos efectos



de carácter dramático o triunfal. Este estilo único, para el cual nos vemos obligados a inventar el término «rubeniano», se basa en una exaltación sistemática de la energía, el culto apasionado al movimiento y la búsqueda de efectos dinámicos. Rubens realiza composiciones en diagonal o en espiral, crea movimientos ascendentes y turbulentos, muestra preferencia por las poses inestables y concede a los rostros una expresión animada. Los *Triunfos* de las grandes figuras suceden a las *Asunciones* de los mártires. Su obra abarca todas las cortes europeas y todas las iglesias. La síntesis que Rubens logra realizar entre su estilo clásico y su estilo barroco le permite obtener un resultado más entusiasta que una composición clásica y, al mismo tiempo, más equilibrado que una obra barroca. Rubens no idealiza y una de las críticas más frecuentes que se le hacen es que, aunque sus composiciones son sublimes, el efecto que producen suele verse atenuado por culpa de los personajes: sus vírgenes y sus santos parecen modelos demasiado «vivos». La Virgen de la *Anunciación* (pág. 11) podría mirarse igualmente desnuda en el espejo de *Venus y Cupido* (pág. 10). La Susana de *Susana y los viejos* (pág. 14) presenta casi la misma pose y la misma desnudez que el Cristo de

Anunciación, 1609–1610
Óleo sobre lienzo, 224 x 200 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum







El entierro de Cristo (pág. 16). Las mujeres rollizas envueltas en la naturaleza que aparecen en *La naturaleza decorando a las tres Gracias* (pág. 24) son las mismas que las que se encuentran a los pies de Cristo en el *Juicio final* (pág. 28). Las comparaciones podrían extenderse a lo largo de toda la obra de Rubens, quien no hace demasiadas distinciones entre Venus y la Virgen María, sobre las que revolotean los mismos querubines. Efectivamente, Rubens no busca la universalidad de los modelos humanos que anhelaban los pintores italianos del siglo XVI. Sus cuerpos están demasiado personalizados. Son la expresión de su propio gusto, de su enorme e individual sensibilidad. Siempre habrá quienes se sientan molestos e incómodos ante sus lienzos, y no tanto por sus conmovedoras figuras de curvas voluptuosas, cuanto por hallarse ante algo demasiado físico, demasiado real: la textura perlada de su piel, sus rasgos desdibujados y los pliegues de sus carnes. A éstos sólo podemos decirles que, de todos los pintores de desnudos, Rubens es, sin duda, el que mejor ha logrado mostrar la belleza del color y la textura de la carne. Después de él, serán muchos, como el Renoir de los «desnudos nacarados», los que tratarán de obtener esa profundidad diáfana, ese brillo interior.

Ese lirismo, esa elocuencia y esa sensualidad presentes en toda la obra del pintor aparecen ya en sus composiciones mitológicas de los años 1600–1620, a menudo con un carácter truculento, como en *Susana y los viejos* (pág. 22), *Venus frígida* (pág. 23), *El rapto de las hijas de Leucipo* (pág. 36), *Sileno ebrio* (págs. 32–33)

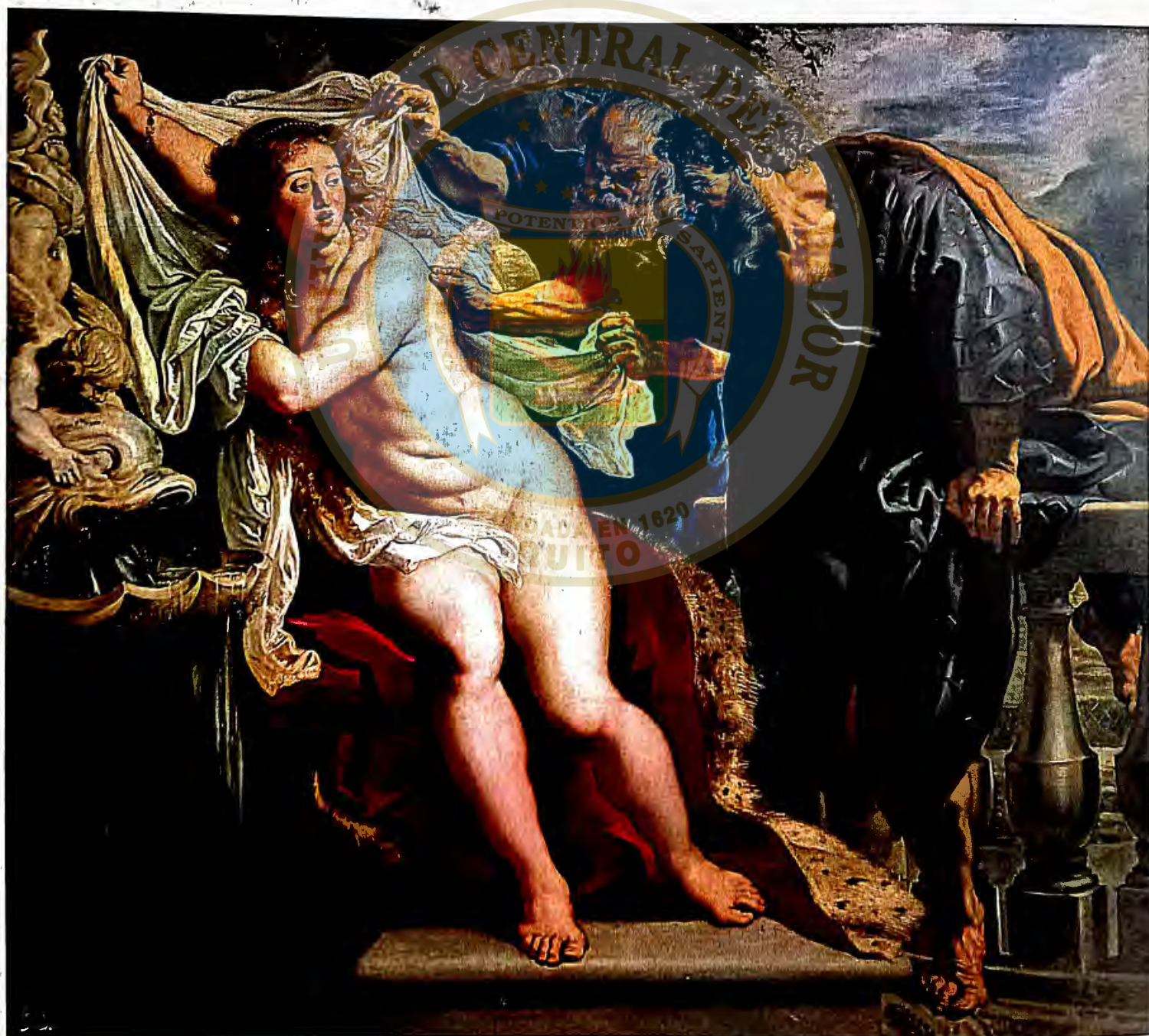
Hero y Leandro, hacia 1605
Óleo sobre lienzo, 95,9 x 127 cm
New Heaven (CT), Yale University Art Gallery
Donación de Susan Morse Hilles

PÁGINA 12:

Los cuatro filósofos (autorretrato con Justo Lipsio y sus alumnos), hacia 1611–1612
Óleo sobre tabla, 164 x 139 cm
Florenia, Palazzo Pitti

Susana y los viejos, 1609–1610
Óleo sobre tabla, 198 x 218 cm
Madrid, Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

o *Las tres Gracias* (pág. 4). Ese gusto por las formas opulentas y los desnudos generosos, esa vitalidad y ese panteísmo adquirirán, hacia el final de su vida, en los años 1630–1640, un carácter más íntimo, y en ocasiones elegíaco, al retratar a su último amor en *Elena Fourment* (págs. 64 y 67), en *El jardín del amor* (págs. 76–77), donde la pareja celebra su casamiento, y finalmente en *La Petite Pelisse* (pág. 86), cuadros que para él representan a «la mujer más bella de Amberes», la suya. El malestar que despierta Rubens y que hace que, aunque siempre se le haya considerado uno de los grandes de la pintura europea, y aunque su obra nunca haya caído en el olvido y nunca haya pasado de moda, tampoco nunca haya despertado el mismo interés, ni la misma admiración que Rembrandt, Miguel Ángel o incluso Vermeer, se debe a que todo, en Rubens, es más grande que natural. Sus hombres y mujeres parecen engendrados por una raza de enérgicos gigantes. Recuerdan a Miguel Ángel, ese genio cuyas obras tanto observó e incluso copió durante una visita a la Capilla Sixtina, con la única diferencia de que, mientras que éste prefiere privilegiar a los efebos desnudos, sus modelos y amantes,





en su *Juicio final*, Rubens, en la obra homónima (pág. 28), realza más los desnudos femeninos que tanto le gustan. Como apunta Edward Lucie-Smith al hablar de Rubens, lo que lo diferencia del resto es que «la relación entre el físico de sus personajes y el de los seres humanos normales es la misma que existe entre el lenguaje escogido por el orador y el lenguaje de la conversación». Poco le importa el ideal en boga en la época. A Rubens le da igual. Lo que refleja en sus composiciones y que no cesa de llamar nuestra atención es la expresión de la energía y de los apetitos que emanan de él.

En resumen, para tener la genialidad de Rubens y ser «el artista por excelencia» que conocemos, ante todo convenía tener buena salud, mucha energía, inteligencia y talento. Aunque, según su coetáneo y amigo el general Ambrogio Spinola, el talento de Rubens como pintor no era más que un aspecto de su genialidad. «De todos los talentos que tiene—decía éste maravillado—, la pintura es el más infimo.» De hecho, Rubens iba a ser conocido en toda Europa como diplomático.

Sansón y Dalila, hacia 1609
Óleo sobre tabla, 185 x 205 cm
Londres, The National Gallery



El entierro de Cristo, hacia 1601
Óleo sobre lienzo, 180 x 137 cm
Roma, Galleria Borghese

Su éxito en la negociación de paz entre Inglaterra y España en 1630 hizo que el rey Carlos I lo nombrara caballero. Era un erudito, un humanista cristiano, un hombre de letras apasionado de la Antigüedad, un arquitecto aficionado y un escritor que manejaba con fluidez el latín, el francés, llegado el caso el español y, con menos frecuencia, el inglés. Su sobrino Philip describió su vida como la «evolución de un largo estudio». El capellán de la corte de Bruselas lo ensalzó como «el pintor más culto del mundo». Pero, además, Rubens resultó ser también un hombre de negocios prudente y un genio de la organización que fundó y dirigió talleres de pintura, célebres en toda Europa, con el objetivo de formar a asistentes y colaboradores que le ayudarían a plasmar sus ideas en numerosos lienzos, esculturas, tapices y grabados. En el siglo XVII, Rubens trabajaba ya de una manera que actualmente puede calificarse de multimediática y mundialista. Las aptitudes del artista sólo eran equiparables a su infinita energía y a la extraordinaria diversidad de sus dones. «Considero—escribió, en un alarde de modernidad sorprendente— que el mundo entero es mi patria.» El médico del rey.

PÁGINA 17:
Versión de *El entierro de Cristo* de Caravaggio,
1611–1612
Óleo sobre tabla, 88,3 x 66,5 cm
Ottawa, National Gallery of Canada





El rapto de Ganimedes, 1611–1612
Óleo sobre lienzo, 203 x 203 cm
Viena, Palacio Schwarzenberg

de Dinamarca, Otto Spierling, recordó durante mucho tiempo una visita que realizó al estudio de Rubens y durante la cual «el maestro trabajaba en un lienzo mientras le leían a Tácito y, al mismo tiempo, él dictaba una carta. Como no nos atrevíamos a molestarlo hablando, nos dirigió la palabra, sin dejar de pintar, mientras proseguían con la lectura y él continuaba su dictado».

Sorprendentemente, pese a su talante alegre, las circunstancias que habían envuelto el nacimiento y la infancia de Rubens no habían sido muy favorables. Él creía haber nacido en 1577 en Colonia, donde su familia se había refugiado tras huir de las persecuciones españolas que sufrieron los habitantes de Amberes partidarios de la Reforma. Su padre, Jan Rubens, un abogado de renombre que se convirtió en el consejero y amante de Ana de Sajonia, la esposa de Guillermo el Taciturno, había sido condenado a muerte por esta fechoría. Salvó la vida gracias a la dramática y generosa intervención de su esposa, Maria Pypelinckx, y la familia se vio forzada nuevamente al exilio, en esta ocasión miserable, en la pequeña ciudad de Siegen, en Westfalia. Es allí donde los estudios de erudición han situado el verdadero nacimiento del futuro gran pintor. Tras la muerte del progenitor, en 1587, la familia pudo regresar a Amberes. Para triunfar en la vida no basta con poseer todas las cualidades del mundo; también hay que tener oportunidades, saber aprovecharlas y hacerlas prosperar. Y Rubens, tras un período de aprendizaje artístico en los estudios de varios pintores mediocres, no desaprovechó



Jacob Jordaens: *Prometeo*, hacia 1640
Óleo sobre lienzo, 243 x 178 cm
Colonia, Wallraf-Richartz-Museum



Pedro Pablo Rubens y Frans Snyders:
Prometeo, 1610-1611
Óleo sobre lienzo, 242,6 x 209,5 cm
Philadelphia (PA), Museum of Art, adquirido
junto con la W.P. Wiltach Fund, 1950
Águila pintada por Frans Snyders



Llanto por el Cristo muerto, 1614
Óleo sobre tabla, 40,5 x 52,5 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum

PÁGINA 21:
El descendimiento de la cruz, 1611–1614
Panel central del tríptico; 1612
Óleo sobre tabla, 420 x 310 cm
Amberes, Catedral de Notre-Dame

su oportunidad, una oportunidad que le reportaría gloria y prosperidad. Como su madre se hallaba desvalida, en 1590, cuando contaba 13 años, Rubens tuvo que entrar a servir como paje de Margarita de Ligne-Arenberg, viuda de Felipe, conde de Lalaing. Allí se familiarizó con los nobles de la época. Además, su aprendizaje artístico le permitió adquirir el rango de maestro pintor en la guilda de San Lucas de Amberes. Diez años después, dispuesto a conquistar Europa, inició una serie de viajes por el continente que le permitirían aplicar sus conocimientos y no sólo conocer directamente las obras maestras de su época —y hacerse así con un repertorio pictórico de una gran riqueza—, sino también tratar con los poderosos y recibir sus primeros encargos de manos de los príncipes italianos. En el mes de mayo de 1603, provisto de un certificado de buena conducta, Rubens partió hacia Italia, impaciente por hacer carrera y por «estudiar *in situ* las obras de los maestros antiguos y modernos». Su primera etapa la pasó en Venecia, donde descubrió las obras de Tiziano, Tintoretto y Veronés. A partir de esa época, para perfeccionar su técnica —y más tarde para responder a los gustos de la clientela—, realizó copias lo más fieles posibles de los lienzos de sus ilustres antecesores, sobre todo de Tiziano, a quien siempre consideró su maestro y de cuya obra dejó más de 21 réplicas. Hablando de Tiziano, Rubens escribió: «Con él, la pintura ha encontrado su esencia».









El duque de Mantua, Vincenzo Gonzaga, reparó en él y lo contrató para que realizara copias de cuadros y retratos, para que dirigiera sus colecciones y para que organizara las fiestas de la corte. Su nuevo cargo permitió a Rubens viajar por toda Italia. Mientras trabajaba como embajador, recibía encargos. En julio de 1601, se dirigió a Roma con una carta de recomendación para el cardenal Montalto. Una vez allí, en la capital de la Iglesia Católica, copió cuadros de Tiziano, Tintoretto y Veronés dando muestras de una enorme originalidad. El archiduque Alberto, gobernador de los Países Bajos, también le encargó un retablo para la capilla de Santa Elena, en la iglesia de la Santa Croce in Gerusalemme, en Roma. En 1603, con motivo de su primera misión diplomática en España, entregó como presente al rey Felipe III las copias de unos cuadros italianos. Llamó la atención, sobre todo, por su obra *El duque de Lerma*, que actualmente se conserva en el Museo del Prado (pág. 8), y cautivó al rey, quien le encargó una serie de bustos de los doce apóstoles, también conservados en el Prado. Tuvo un éxito inmediato, pero también hubo de mostrar un gran derroche de energía. Estaba en todas partes y trabajaba en un sinfín de cosas. Entre enero de 1604 y noviembre de 1605 permaneció en Mantua al servicio de Vincenzo Gonzaga, que le pagaba un salario anual de 400 ducados. Allí realizó su primer encargo importante: un tríptico

Venus frigida, 1614

Óleo sobre tabla, 142 x 184 cm

Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

PÁGINA 24:

Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo, apodado *Brueghel de Velours*:

La naturaleza decorando a las tres Gracias, hacia 1615

Óleo sobre tabla, 106,7 x 72,4 cm

Glasgow, Art Gallery and Museum, Kelvingrove
Obra conjunta: Los cuerpos son de Rubens, mientras que las flores y las frutas son obra de Jan Brueghel el Viejo, el gran especialista en estos temas

PÁGINA 22:

Susana y los viejos, 1607-1608

Óleo sobre lienzo, 94 x 66 cm

Roma, Galleria Borghese







Pedro Pablo Rubens y Frans Snyders:

La cabeza de la Medusa, hacia 1617

Óleo sobre tabla, 68,5 x 118 cm

Viena, Kunsthistorisches Museum

Los reptiles, los insectos y el decorado son obra de Frans Snyders

para la tumba de los Gonzaga que se encuentra en la iglesia de los Jesuitas de Mantua. En Génova, donde residió entre 1605 y 1606, Rubens se inició en la pintura de retratos y representó con sorprendente virtuosismo a los miembros de la aristocracia local. Un ejemplo de ello es el extraordinario retrato de *La marquesa Brigida Spinola Doria* (pág. 9), actualmente en la National Gallery of Art de Washington. Por aquel entonces, pese a que Rubens apenas contaba 28 años, sus obras recibían ya los honores de los lugares históricos y más tarde se expusieron en los mayores museos del mundo. Desde la *Anunciación* (pág. 11) hasta *Sansón y Dalila* (pág. 15), Rubens se estaba convirtiendo en un personaje notorio. En 1611, como una manera de rendir homenaje al artista que más le había impresionado después de Tiziano, realizó la copia de *El entierro de Cristo* (pág. 17) de Caravaggio, que hoy se encuentra en la National Gallery de Canadá. Fue entonces cuando inició realmente su prodigiosa carrera, si bien se vio obligado a regresar a Flandes para estar junto al lecho de muerte de su madre. En 1609, el archiduque Alberto y su esposa Isabel, regentes de Flandes, lo habían nombrado pintor de la corte y, excepcionalmente, le habían dado permiso para instalarse en Amberes en lugar de hacerlo en Bruselas.

Ese mismo año, Rubens había contraído matrimonio con Isabella Brant, hija del abogado y humanista Jan Brant, secretario judicial de la ciudad. Poco después de casarse, se retrató junto a su mujer bajo un cenador de madreselvas, tomándola cariñosamente de la mano (pág. 6). Para 1611 sus ingresos le habían permitido comprar una suntuosa mansión que poco a poco fue transformando en un palacio al estilo italiano, donde guardaría las valiosas obras de arte que acababa de empezar a coleccionar. No tardó en recibir innumerables encargos. En Amberes, Rubens gozaba de la influyente protección de Nicolás Rockox, regidor y posteriormente primer burgomaestre, quien le encargó su primera *La adoración de los Magos* (conservada en el Prado), que la ciudad regaló, tres años más tarde,

PÁGINA 25:

La Virgen y el Niño con Santa Isabel y San Juan, 1614–1615

Óleo sobre lienzo, 153 x 110 cm

Barcelona, Monasterio de Pedralbes, Colección Thyssen-Bornemisza

PÁGINA 27:

Cupido tensando su arco, 1614

Óleo sobre lienzo, 142 x 108 cm

Múnich, Alte Pinakothek







al rey de España. Para la catedral de Notre-Dame realizó el gigantesco *El descendimiento de la cruz* (420 x 310 cm), destinado a la Cofradía de los Arcabuceros (pág. 21), lienzo que marcó el inicio de sus obras monumentales. También durante aquella época, a medida que pintaba sus retratos —el de sí mismo con su mujer (pág. 6), el de *Los cuatro filósofos* (pág. 12) o el de *La Sagrada Familia* (pág. 31)—, Rubens se apartaba progresivamente de la influencia italiana y se reafirmaba como uno de los grandes pintores de Flandes y de la cristiandad, con un estilo cada vez más libre, en ocasiones violento y siempre muy expresivo. Conforme pasaba el tiempo, su paleta se iba completando con los tonos más cálidos inspirados en la tradición flamenca. *La Sagrada Familia* (pág. 31) siempre ha sido un tema apreciado por esta tradición. Rubens hizo de él un cuadro que evoca la intimidad del hogar familiar y donde la dulzura se expresa mediante pinceladas que se funden y leves sombras, mediante los pálidos reflejos de las telas y los rizos rubios y los ojos húmedos de los niños de delicadas mejillas. Su esposa Isabella prestó sus rasgos nostálgicos y soñadores a la Virgen y su hijo Albert a San Juan admirando a Jesús. En su obra se observan los objetos familiares de la vida cotidiana flamenca: tapices mullidos, pieles con reflejos leonados, una cuna de junços trenzados... El cuadro anuncia el momento en el que, al acceder a la madurez y a la plenitud, Rubens se liberará poco a poco de las obligaciones y de las influencias para abordar todos los temas con entusiasmo. A partir de entonces, fruto de una misma inspiración, los cuadros de temas religiosos y mitológicos se multiplican

Los cuatro continentes, hacia 1615.
Óleo sobre lienzo, 209 x 284 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum

PÁGINA 28:
Juicio final, 1615–1616.
Óleo sobre lienzo, 606 x 460 cm
Múnich, Alte Pinakothek



El descubrimiento del niño Erictonio, hacia 1615
Óleo sobre lienzo, 217,8 x 317,3 cm
Vaduz, Sammlungen des Fürsten
von und zu Liechtenstein

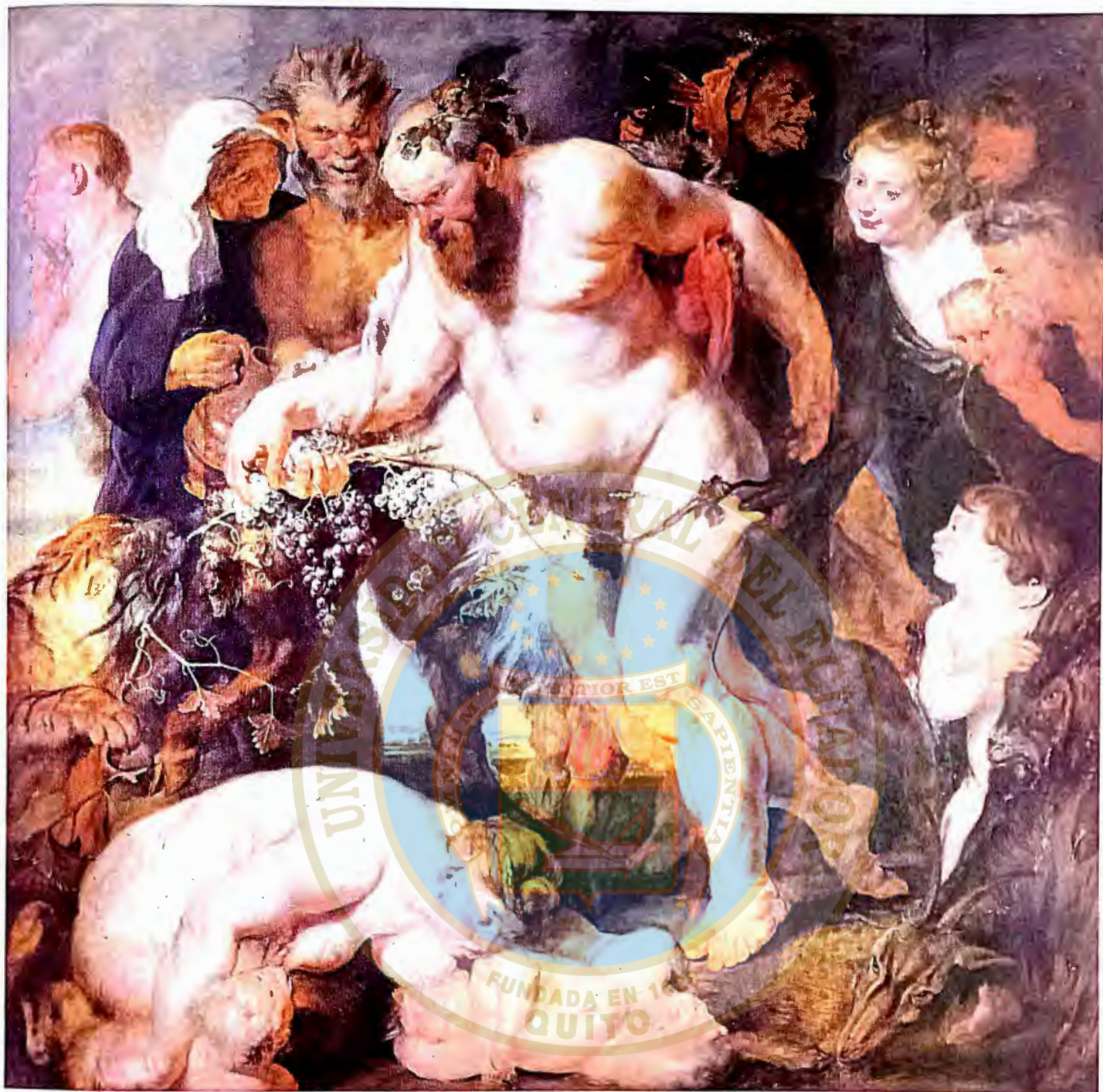
a un ritmo rápido. Su carácter barroco se confirmará en la forma, el movimiento, el ritmo, la exuberancia del color y la sobrefiguración de los efectos, unas veces patéticos y otras dramáticos y enfáticos.

De la Antigüedad recrea *El combate de las amazonas* (págs. 40/41), que evoca la encarnizada lucha que, según Herodoto, enfrentó a los atenienses de Teseo con las amazonas de Hipólita en el puente del río Termidón. Un movimiento violento abalanza a caballos, hombres y mujeres unos sobre otros. El resultado es un estallido de las fuerzas en las tres dimensiones del cuadro: en la parte de abajo se observa la caída de los caballeros al río; en la de arriba, Teseo aparece a lomos de su caballo encabritado, y al fondo, el río transporta a los heridos a la deriva. El conjunto constituye uno de los fragmentos más brillantes de la pintura barroca. Rubens disfruta mucho con ello, pero también es capaz de tratar sus temas pictóricos con más templanza, como sucede en *El rapto de las hijas de Leucipo* (pág. 36), y mostrar nuevamente su clasicismo en una composición que se desarrolla hacia arriba, descansando en dos diagonales divergentes y apoyándose en la parte inferior en dos pies yuxtapuestos, el de una de las prisioneras y el de su secuestrador. Desde ese punto, los volúmenes se distribuyen armoniosamente de punto de apoyo en punto de apoyo, y las formas blancas y luminosas de las prisioneras desnudas contrastan con los cuerpos morenos y acorazados de los secuestradores melencidos. Este lienzo constituye un bello ejemplo de la pintura rubeniana en el que el artista combina el Barroco con el Clasicismo.

PÁGINA 31:
La Sagrada Familia con santa Isabel y san Juan
(*Virgen de la cesta*), 1614-1615
Óleo sobre tabla, 114 x 80 cm
Florencia, Palazzo Pitti







Proteico, el Homero de la pintura parece expresar las alegorías con una mano y usar la otra para pintar temas religiosos. Su obra es tan extensa que puede pasar con presteza de obras decididamente profanas, como *El rapto de Ganímedes* (pág. 18) o *Rómulo y Remo* (pág. 37), a obras maestras sagradas como *Cristo entre pajas* (pág. 38) o *El calvario* (pág. 39). Unas veces, Rubens disfruta mostrando el estado de embriaguez de *Sileno* (págs. 32–33), el dios de los sátiros y de la uva, titubeante, con el estómago deformado por la bebida y la buena mesa y sostenido por el cortejo heteróclito de sus compañeros de borrachera. Otras, la renovación religiosa impulsada por la Contrarreforma encuentra en Rubens a su poeta más excepcional, cuando alaba a Cristo en los momentos trágicos de la Pasión. *El calvario* es una de las composiciones más dramáticas de este

Sileno ebrio, 1616–1617
Óleo sobre tabla, 205 x 211 cm
Múnich, Alte Pinakothek

PÁGINA 32:
Sileno ebrio, hacia 1616
Dibujo para *Sileno ebrio*, 38,3 x 26,6 cm
París, Musée du Louvre





Dos sátiros, 1618–1619
Óleo sobre tabla, 76 x 66 cm
Múnich, Alte Pinakothek

PÁGINA 35:
Retrato de una niña (¿Clara Serena Rubens?),
1615–1616
Óleo sobre lienzo fijado sobre panel, 37,3 x 26,9 cm
Vaduz, Sammlungen des Fürsten
von und zu Liechtenstein



El rapto de las Sabinas (El rapto de las hijas de Leucipo), hacia 1616
Óleo sobre lienzo, 224 x 210,5 cm
Múnich, Alte Pinakothek

período, al igual que *El entierro de Cristo* (pág. 16). El miedo al Infierno es, sin duda, una de las mejores armas para conducir a los herejes por el buen camino. Para Rubens, su *Juicio final* (pág. 28) representa la ocasión de una liberación total en lo que se refiere a las formas y la composición. Este gigantesco cuadro, al igual que su equivalente, *La caída de los condenados*, ambos conservados en la Alte Pinakothek de Múnich, ofrecen una visión apocalíptica de la caída que sufren, desde el cielo hasta el abismo infernal, grupos de hombres y mujeres entrelazados por demonios y serpientes a lo largo de una enorme diagonal.





Únicamente la ley de la gravedad parece poner trabas a la libre improvisación de Rubens. Hombres y mujeres expulsados del Paraíso quedan reducidos a la expresión material más simple y no son más que fardos de carne lanzados a un espacio sulfuroso. Las heroínas bíblicas y las diosas de la Antigüedad inspiran a Rubens los mismos magníficos desnudos, en los cuales revela el temperamento ardiente y sensual que lo caracteriza. En *Venus y Cupido* (pág. 10) sorprende a una joven desnuda, rubia, de piel clara y rolliza —encarnación viva de la belleza flamenca— peinándose en la intimidad. En *Susana y los viejos* (pág. 14) ofrece la misma imagen carnal, sensual, deseable e icónica de la mujer, que siempre será la heroína de sus cuadros.

Rómulo y Remo amamantados por la loba,
1615–1616

Óleo sobre lienzo, 210 x 212 cm
Roma, Pinacoteca Capitolina



El entierro de Cristo,
Tríptico, panel central:
Cristo entre pajas, 1618
Óleo sobre tabla, 138 x 98 cm
Amberes, Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten

PÁGINA 39:
El calvario, 1619–1620
Óleo sobre tabla, 424 x 310 cm
Amberes, Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten

PÁGINAS 40/41:
El combate de las amazonas, hacia 1615
Óleo sobre tabla, 121 x 165,5 cm
Múnich, Alte Pinakothek









Un taller de oro

1620–1630

«Un Prometeo encadenado en el Cáucaso con un águila devorándole el hígado. (El original es obra mía; el águila, de Snyder – 1,80 x 2,40 m) ... 500 florines.

Leopards copiados del natural con sátiros y ninfas (el original es obra mía, excepto un magnífico paisaje realizado por un maestro especialista en este género – 2,70 x 3,30 m) ... 600 florines.

Un Juicio final comenzado por uno de mis alumnos siguiendo el original, mucho más grande, que yo pinté para el príncipe de Neuburgo y por el que recibí 3.500 florines al contado; como este cuadro no está finalizado, yo mismo me encargaré de terminarlo para convertirlo en un original ... 1.200 florines.

Una cacería de leones iniciada por uno de mis alumnos siguiendo el original que yo pinté para su Serenidad de Baviera, pero totalmente retocada por mí ... 600 florines».

Estas descripciones dan una idea de lo que podía ser, hacia 1620, el catálogo de venta del Taller de oro de Rubens. Efectivamente, en su momento de máximo esplendor, el número de encargos era tan elevado que un solo hombre no podía realizarlos, por lo que, como era costumbre en la época, Rubens había tenido que recurrir a una verdadera organización, a una especie de fábrica de cuadros, para hacer frente a la situación. Durante su visita al taller en 1621, el médico del rey de Dinamarca, Otto Sperling, recordaba haber visto «una enorme sala sin ventanas, iluminada únicamente por un tragaluz. Había allí un gran número de jóvenes pintores trabajando en diferentes lienzos para los cuales Rubens había realizado dibujos a tiza, indicando los colores aquí y allí, y que él mismo terminaba después. Entonces la obra pasaba por un Rubens». No resulta difícil imaginar la confusión que este procedimiento debió de causar posteriormente a los historiadores y amantes del arte. Sin embargo, como acabamos de ver, Rubens no hacía trampas, ya que detallaba el trabajo que realizaba cada uno y fijaba el precio en función de su participación en la obra. Sus colaboradores eran más que simples alumnos. Los había escogido entre los mejores artistas y cada uno era especialista en una cosa: uno en flores, otro en animales, otro en paisajes, etc. Ejemplos de ello son el paisajista Jan Wilden, el pintor de animales Paul de Vos o Frans Snyder, cuya águila devoraría eternamente el hígado del *Prometeo* de Rubens (pág. 19). Algunos de sus colaboradores llegaron a ser famosos, como Van Dyck y Jordaens (*Prometeo*, pág. 19). Ambos artistas dieron una nueva dimensión a ciertos aspectos del arte de Rubens. La labor de este taller se ha exagerado tanto en



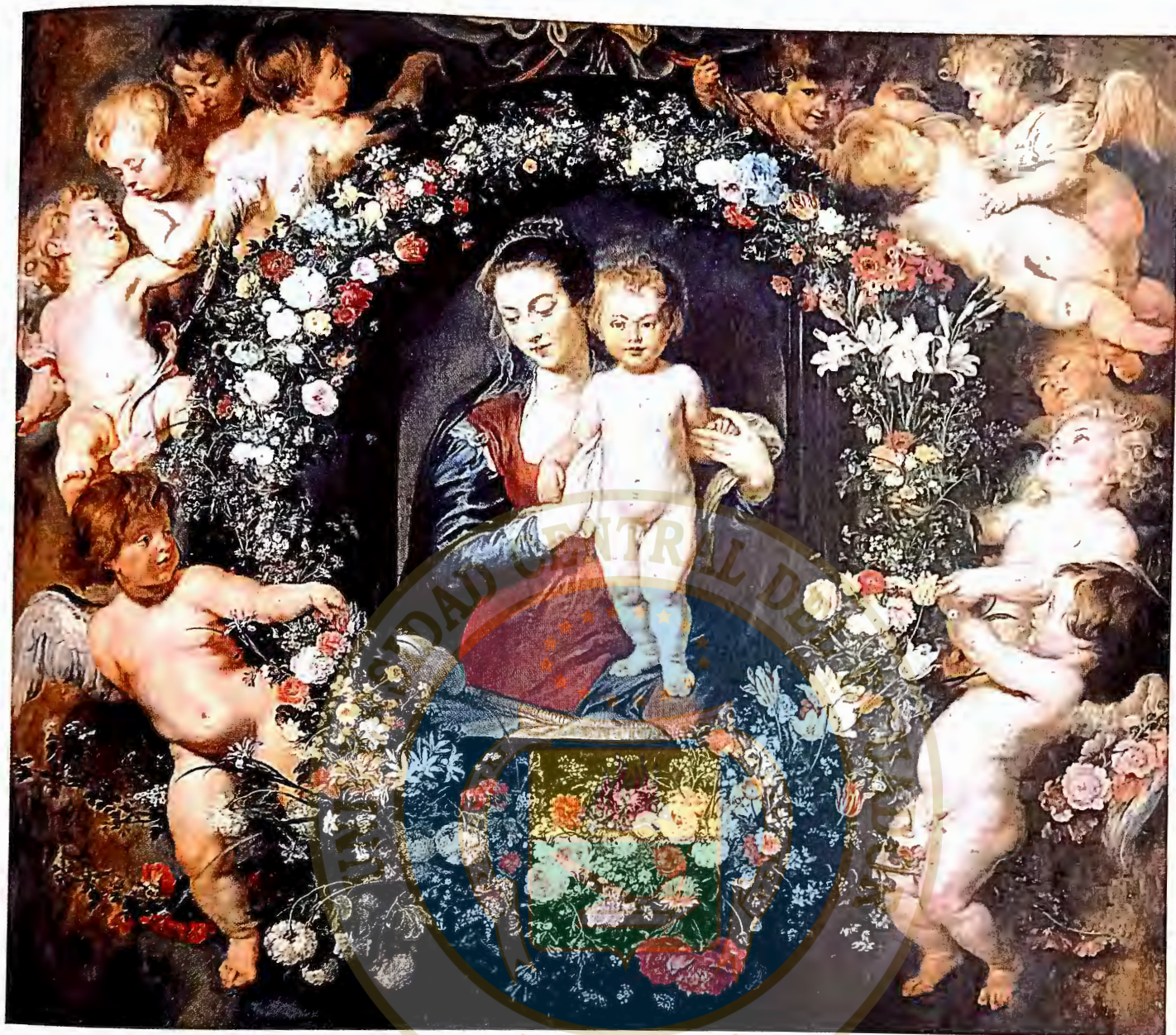
Louis Beroud; *Las alegrías de la inundación*, 1910
Óleo sobre lienzo, 254 x 189 cm
Colección privada
Un pintor «bombero» de la *belle époque*, desbordado por las redondeces que está copiando en el Louvre

PÁGINA 42:
El desembarco de María de Médicis en Marsella, 1622–1625
Óleo sobre lienzo, 394 x 295 cm
París, Musée du Louvre



Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo,
apodado Brueghel de Velours:
La vista (detalle), 1617
Óleo sobre tabla, 65 x 109 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado

unas ocasiones como se ha desmerecido en otras. Hoy se cree que la actividad en él fue de una gran intensidad entre 1615 y 1625, pero también que la mayoría de las grandes composiciones son obra del artista y que Rubens supervisaba continuamente el trabajo que realizaban los colaboradores a partir de sus bocetos. El maestro corregía cualquier error, como un director de orquesta entre sus músicos. La colaboración podía adquirir el aspecto de dúo cuando se trataba de un artista más allegado a Rubens. Éste era el caso de Jan Brueghel el Viejo, colega romanista y pintor de la corte cuyas composiciones florales le valieron el elogioso apodo de *Brueghel de Velours* o «Brueghel de terciopelo». Nueve años mayor que Rubens, no tenía igual a la hora de reflejar el preciosismo de los temas con la precisión de un miniaturista. Sus paisajes, animales y flores habían conquistado Amberes y sentaban cátedra desde principios de siglo. *La vista* (pág. 44), de Brueghel de Velours, da una idea de los resultados de esas colaboraciones. Las obras obtenidas se ponían a la venta y se exponían entre las piezas de colección reunidas por Rubens. *La Virgen con el Niño* (pág. 45), por su parte, es un



magnífico ejemplo del éxito de la conjunción, tan apreciada por los coleccionistas, de lo que cada artista hacía mejor: Rubens, los personajes y Brueghel, las flores. Del mismo modo, el cuerpo desnudo que aparece en mitad de los animales y las flores en *El olfato* (pág. 47) es la ilustración por excelencia de la colaboración entre los dos artistas barrocos. Para Rubens, esas colaboraciones eran más una elección que una necesidad. No tenía reparo en reconocer la superioridad de Snyder a la hora de representar naturalezas muertas, como se había constatado ya con la obra *La cabeza de la Medusa* (pág. 26), en la que Rubens había pintado a la protagonista y había reservado a Snyder el dibujo de los reptiles retorciéndose, de los insectos y del paisaje de fondo. De hecho, los cuadros realizados de tal suerte en los talleres de Rubens pertenecían a diversas categorías, que hoy podrían compararse con la diferencia existente entre la alta costura y el prêt-à-porter. En primer lugar, estaban los cuadros totalmente pintados por Rubens; en segundo, aquellos realizados en colaboración con especialistas como Snyder o Jan Brueghel, artistas en plena madurez, y, por último, había obras que llevaban

Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo, -
apodado Brueghel de Velours:
La Virgen con el Niño, hacia 1620
Óleo sobre tabla, 185 x 209,8 cm
Múnich, Alte Pinakothek



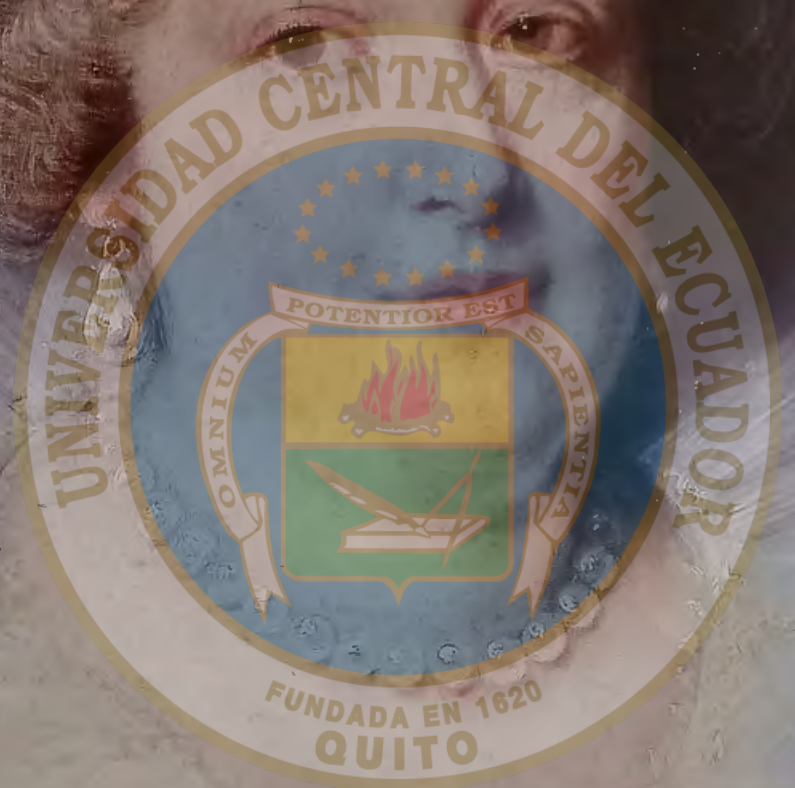


Hércules coronado por los genios, hacia 1621
Dibujo, 47 x 32 cm
Londres, British Museum

su nombre, pero que él no había tocado en ningún momento, como una especie de *Must de Cartier*. Su ayudante más destacable era, sin duda alguna, Antonio Van Dyck, 22 años más joven que él. Había entrado en el taller como un simple aprendiz, pero tenía buenas dotes y aprendía rápido, como su maestro, lo que le permitió ayudarlo en la elaboración de dos de sus proyectos más ambiciosos por aquel entonces: su primer ciclo de tapices y una serie de 39 pinturas al fresco. Van Dyck era un verdadero prodigio y asimiló tan rápido el estilo de Rubens que a menudo sus obras se confundieron. Por ejemplo, el *Triunfo de Baco* de Van Dyck, que se conserva en la National Gallery de Londres, se parece mucho al *Sileno ebrio* pintado por Rubens en la misma época (pág. 33). Rubens consideraba a su joven colaborador su «mejor discípulo» y los jesuitas, convencidos de ello,

PÁGINA 47:
Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo,
apodado *Brueghel de Velours*:
El olfato (detalle), 1617-1618
Óleo sobre tabla, 64 x 109 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado







se apresuraron en encargar a Van Dyck la decoración de sus iglesias. Van Dyck haría fortuna más tarde, expatriándose a Londres, donde causó furor en la corte con sus sutiles retratos, especialmente con los del rey Carlos I.

Gracias a sus dotes de organización, Rubens podía responder a la demanda y reconducir el problema de la gran decoración pictórica. Por aquel entonces su fama rebasaba ampliamente las fronteras de su país. En 1621, la reina María de Médicis, viuda de Enrique IV, lo invitó a París y le encargó que decorara una de las galerías del Palacio de Luxemburgo, recién construido, con 24 lienzos monumentales que relataran los episodios de su vida y la de su glorioso y alocado marido. El ciclo de estos grandes cuadros narrativos, dedicados a una soberana histórica, aún en vida, se vio influido de algún modo, en cuanto a la técnica, por la experiencia adquirida anteriormente realizando tapices. El tema biográfico, tratado de modo épico, permitió a Rubens dar rienda suelta a su gran imaginación. Preparó dos series de bocetos al óleo, indicando los detalles relativos a los personajes, que los ayudantes debían ampliar hasta darles el tamaño de los lienzos. Una vez finalizados, los cuadros eran cuidadosamente retocados por Rubens, quien les confería el toque maestro final. El consejero de la reina madre, el abad de San Ambrosio, boquiabierto, declaró: «Dos pintores italianos no harían

Enrique IV recibiendo el retrato de María de Médicis (detalle), 1622–1625
Óleo sobre lienzo, 394 x 295 cm
París, Musée du Louvre

PÁGINA 48:
María de Médicis (detalle), 1622
Óleo sobre lienzo, 130 x 108 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado



María de Médicis en Bellone, 1622–1625
Óleo sobre lienzo, 276 x 149 cm
París, Musée du Louvre

PÁGINA 51:
*Encuentro de María de Médicis y
Enrique IV*, 1622–1625
Óleo sobre lienzo, 394 x 295 cm
París, Musée du Louvre





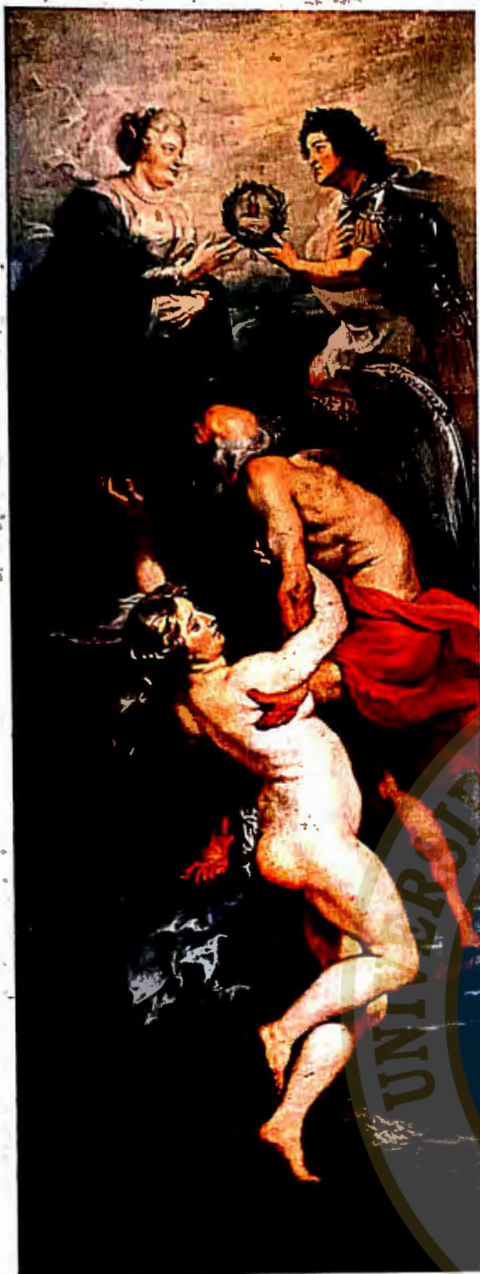
en diez años lo que Rubens hace en cuatro». Para mayúscula sorpresa, al pintor sólo le hicieron falta tres. El artista tuvo que echar mano de su prodigiosa cultura y de sus conocimientos enciclopédicos de la mitología para hacer de la vida poco relevante de la reina una verdadera ópera orquestada con todo tipo de piezas. Mezcló a su gusto, de forma mítica, con total libertad y a menudo de manera fortuita y gratuita, los personajes históricos, simples mortales, con los dioses del Olimpo, sus representantes en los cielos. Ante esta epopeya rubeniana, los Goncourt escribieron, tres siglos más tarde: «Todos descienden de este padre y de este gran precursor, desde Watteau hasta Boucher, y desde Boucher hasta Chardin. Parece como si, durante cien años, la pintura en Francia no hubiera tenido otra cuna, otra escuela, otra patria más que la galería del Palacio de Luxemburgo. Es obra de un dios». Delacroix, por su parte, decía extasiado: «Su principal cualidad ... es su prodigiosa agudeza, es decir, su prodigiosa vida ... Tiziano y Veronés son mediocres a su lado». Efectivamente, ante tan temible encargo —ya que de él dependía su fama internacional—, al pintor le hizo falta un gran derroche de imaginación y elocuencia. Sólo así pudo engrandecer e ilustrar los insignificantes y mediocres acontecimientos de la vida de la reina madre. Para remediarlo, Rubens llenó sus cuadros de diosas desnudas, dioses paganos, ondinas rollizas, tritones traviesos y genios salidos de no se sabe dónde. Como era costumbre en él, y empleando el humor que conservaba para las grandes empresas, había jugado a contraponer cuerpos vigorosos y rutilantes corazas, delicados velos y rígidos barcos. Había hecho malabarismos con el calor y el frío, con lo tornasolado y lo grisáceo. «Tengo tanto talento —decía al principio de la aventura— que no perderé la confianza en mí mismo ante ningún proyecto, por muy grande y complicado que sea.» Rubens se dejó llevar por la improvisación. Incluso en su obra más minuciosa, los colores parecían manchas fluidas, las intensidades de las tonalidades se fundían armoniosamente y el juego de las formas se mostraba de forma abierta e ilimitada. Realmente era ópera y, además, barroca. Sólo faltaba la música. El pretexto era un poco pobre, sí, y ni siquiera Rubens creía en él, pero el resultado fue el triunfo de la pintura en su estado puro. La utilización de los colores anunciaba en cierto modo las inquietudes de los impresionistas. Al contemplar el ciclo de María de Médicis, el pintor romántico norteamericano Washington Allston, admirado, no pudo más que tratar a Rubens de mentiroso extraordinario: «Rubens era un embustero, un embustero espléndido, estoy de acuerdo; pero prefiero mentir como Rubens a decir la verdad miserable y servilmente como hacen algunos pintores». Efectivamente, Enrique IV no se había sentido tan atraído por los toscos rasgos de los Médicis, especialmente marcados en la reina, como por la riqueza de su dote. Sin embargo, Rubens había procurado pintar un retrato agradable (págs. 48–49). A veces la disfrazaba de mujer afable, como en *María de Médicis en Bellone* (pág. 50), y otras de magnífica amazona, como en *El triunfo de María de Médicis en Juliers* (pág. 52). Había transformado a la pareja real en dioses del Olimpo en *Encuentro de María de Médicis y Enrique IV* (pág. 51). *Las Parcas tejiendo el destino de María* (pág. 53) y *El triunfo de la Verdad* (pág. 54), por ejemplo, habían servido de pretexto para un desenfreno de redondeces femeninas.

No obstante, aunque el ciclo de María de Médicis fue un éxito pictórico, planteó algunos problemas en el plano político y a Rubens le costó muchísimo que le pagaran. Reveló que toda esta historia no había sido nada provechosa, «dannosísima». Cabe decir que la decoración emprendida por Rubens para la reina madre no había entusiasmado mucho a su hijo, Luis XIII, cuyo carácter frío y calculador no armonizaba con la exuberancia alegórica y barroca de las composiciones.



Las Parcas tejiendo el destino de María, 1622–1625
Óleo sobre lienzo, 394 x 153 cm
París, Musée du Louvre

PÁGINA 52:
El triunfo de María de Médicis en Juliers, 1622–1625
Óleo sobre lienzo, 394 x 295 cm
París, Musée du Louvre



El triunfo de la Verdad, 1622–1625
Óleo sobre lienzo, 394 x 160 cm
París, Musée du Louvre

PÁGINA 55:

Ana de Austria (esposa de Luis XIII), 1621–1625
Óleo sobre lienzo, 85 x 37 cm
París, Musée du Louvre (obra de estudio)

rubenianas. Además, las actividades diplomáticas que seguía llevando a cabo el pintor durante su hazaña pictórica iban dirigidas esencialmente contra la política de Richelieu, cosa que el rey, que veía en él a un espía instalado en la corte francesa, no perdonaba. Luis XIII encargó su retrato y el de su mujer, Ana de Austria (pág. 55), al pintor de Amberes, así como una serie de bocetos y de grandes tablas de la historia de Constantino. Como buen diplomático que era, Rubens realizó unos retratos de un clasicismo riguroso en los que quedaba excluida cualquier invención barroca. De este modo retrató a la madre del futuro Luis XIV con toda su majestuosidad y feminidad. Los documentos que se conservan hacen pensar que los tapices de Constantino fueron una «operación especulativa» emprendida en común entre las manufacturas parisinas y Rubens. Contaban con el «imprésario» flamenco para impulsar el negocio y vender la serie a Luis XIII. ¿Acaso no era la historia del primer emperador cristiano un tema apropiado para halagar y tentar al joven rey? Pero éste, disgustado por el éxito de «propaganda» de los cuadros dedicados a la gloria de su madre, se deshizo de los tapices aún inacabados a los que eclipsaban por completo. En 1625, se los entregó al legado pontificio y la serie fue terminada por Pietro Cortona en unos telares de Barberini. En 1625, Rubens, percibiendo que soplaban vientos de cambio, escribió a modo de conclusión a su amigo Peiresc: «En suma, que estoy harto de esta corte y que si no me complacen pronto, vista la puntualidad que yo mostré en el servicio que presté a la reina madre, puede ser que no vuelva (esto es confidencial, *entre nosotros*)».

Tampoco sentía gran aprecio por el testarudo y vanidoso George Villiers, duque de Buckingham, quien iba a provocar una terrible serie de desastres políticos y militares. Sin embargo, el duque era un gran entendido en arte, al igual que su soberano Carlos I, y se apresuró a convencer a Rubens para que le hiciera un retrato ecuestre. Estos retratos, donde aparecía con un porte distinguido, no reflejaban lo que Rubens opinaba de él: «Cuando pienso en los caprichos y la arrogancia del duque de Buckingham —dijo más tarde—, siento lástima por ese joven rey que, mal aconsejado, se está llevando a sí mismo y a su reino inútilmente hacia semejante extremo. Porque cualquiera puede empezar una guerra cuando quiera, pero nadie puede ponerle fin tan fácilmente». La guerra civil entre los puritanos y los partidarios de Carlos I iba a darle la razón, y su sentencia sigue siendo válida hoy en día. Con todo, el núcleo esencial de la producción artística de Rubens entre 1622 y 1625 lo constituyen los tapices de Constantino y el ciclo de María de Médicis. A lo largo de esos años, el pintor siguió aceptando importantes encargos de iglesias y de comanditarios privados. Gracias al Taller de oro, la famosa «fábrica Rubens», podía hacer frente a la situación y producir mucho. Las obras que salían entonces del taller no siempre reflejaban toda su genialidad, sino, a menudo, el arte más mediocre de sus ayudantes, a quienes, por otro lado, concedía plena libertad a la hora de pintar. Se quejaba de ser «el hombre más ocupado y más cansado del mundo». Según nuestros cálculos, Rubens pintó más de 1.600 cuadros; sin hablar de los centenares de dibujos que todavía se conservan. Dejando de lado sus viajes y sus actividades como diplomático, sale a una obra por semana durante 32 años. ¡Pero... qué decimos, una obra! ¡Sabemos que algunas semanas Rubens pintó hasta dos y tres cuadros!

¿Era Rubens un tacaño? ¿Un avaricioso, como llegaron a reprocharle? Es cierto que, ante una demanda tan importante, era muy tentador querer atender a todos los clientes, fuese al precio que fuese. Pero Rubens no hacía trampas y siempre decía si la obra era totalmente suya o si se trataba sólo de un trabajo realizado en sus talleres. Por ejemplo, Felipe V quería cuadros de Rubens,







Paul Cézanne: *Náyades*, versión de la obra de Rubens, hacia 1880
Dibujo a lápiz, 31 x 45 cm
Colección privada

Detalle de las famosas náyades del *Desembarco de María de Médicis en Marsella* (pág. 42), 1622–1625
París, Musée du Louvre



*Retrato de una joven (¿Clara Serena Rubens?),
hacia 1621
Sanguina y carboncillo, 38 x 28 cm
Viena, Albertina*

muchos Rubens, y el pintor, para satisfacer al rey de España, no confiaba el trabajo a ninguno de sus ayudantes. *La Sagrada Familia* (pág. 59) muestra toda la ternura y la intimidad familiar que puede expresar el pincel del artista de Amberes. El cardenal-infante escribió al soberano: «Rubens trabaja con mucho celo en las obras de Su Alteza, pero pide no tener que hacer más de lo que sabe...». También son personales los retratos de sus hijos, Clara Serena (pág. 58), Albert y Nicolas (pág. 61), así como unos pequeños carteles que pintaba por puro placer y que a veces extraía de episodios leídos al azar, como el relato pintoresco y denso inspirado en *La reina de las hadas* de Spenser, en el que la heroína Angélica, tras ser transportada a una isla desierta, cae bajo el poder de un malvado eremita: *Angélica y el eremita* (págs. 62–63). Por desgracia, la muerte de Isabella Brant, en 1626, puso fin a este período fastuoso. Para olvidar su pesar, Rubens se sumió en misiones importantes. Contribuyó al establecimiento de la paz entre España e Inglaterra y negoció un acuerdo entre los Estados Generales de Holanda y los Países Bajos del Sur. Además, durante sus visitas a Londres y Madrid realizó muchos encargos, entre los que destaca el retrato de *Felipe IV de España*, una obra por la que el rey le concedió el título de noble.

PÁGINA 59:
La Sagrada Familia con santa Ana, hacia 1630
Óleo sobre lienzo, 115 x 90 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado





Albert y Nicolas Rubens, 1626–1627
 Óleo sobre tabla, 157,4 x 92,7 cm
 Vaduz, Sammlungen des Fürsten
 von und zu Liechtenstein



PÁGINA 60:
Nicolas Rubens, hacia 1625–1626
 Dibujo, 29 x 23 cm
 Viena, Albertina

PÁGINAS 62/63:
Angélica y el eremita, 1626–1628
 Óleo sobre tabla, 43 x 66 cm
 Viena, Kunsthistorisches Museum







La mujer más bella de Amberes

1630–1640

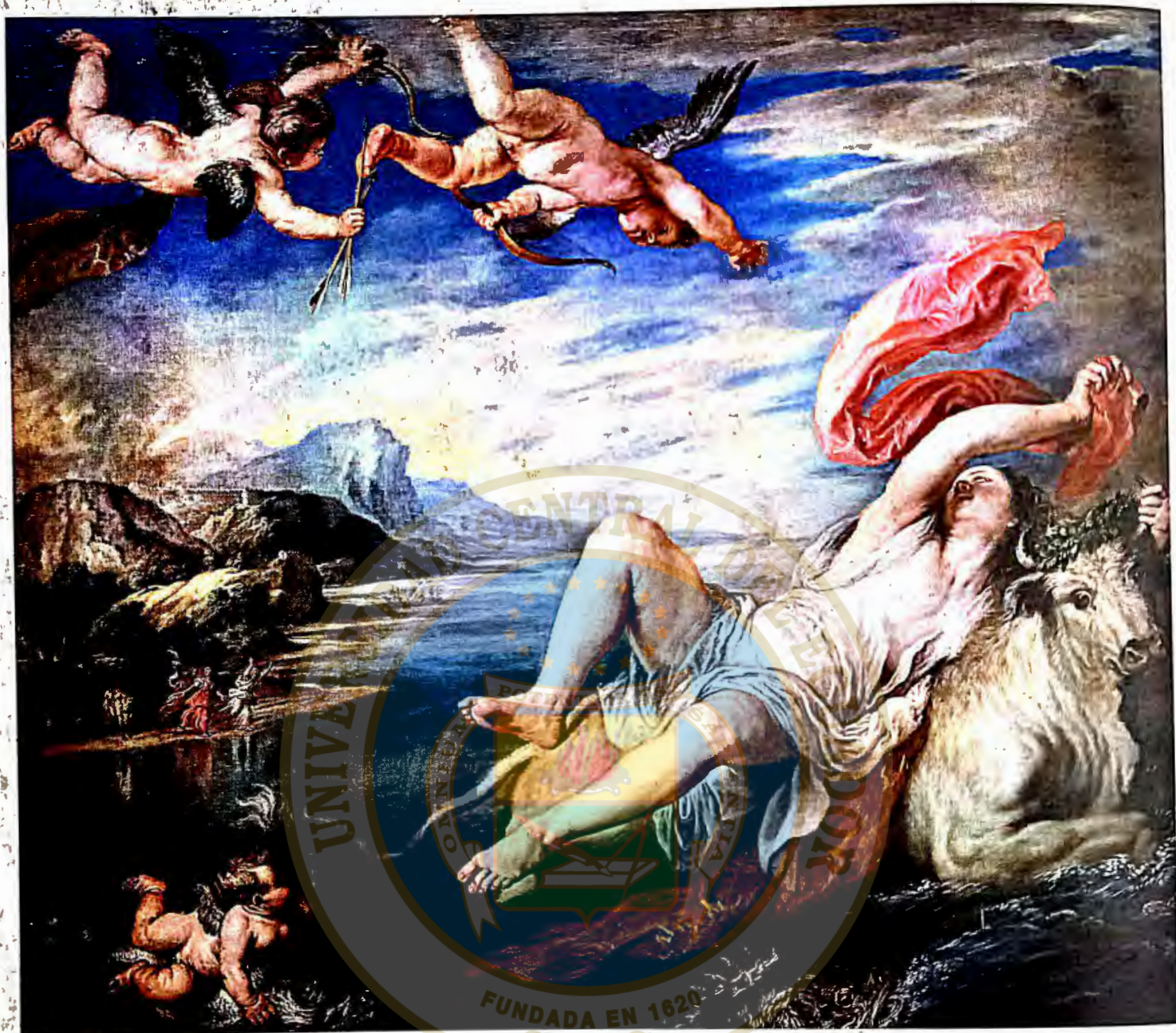
Hacía falta un Rubens enamorado para pintar «a esa Elena de Amberes que superaba con creces a Helena de Grecia», según los versos del poeta Jan Caspar Gevaerts, amigo de la infancia del artista. Efectivamente, a través de ella alcanzaba el mito que a él le resultaba más seductor, al tiempo que exaltaba la belleza femenina en su aspecto más inquietante. ¿Acaso era esa bella criatura el instrumento tentador que el demonio de mediodía había empleado para atrapar a Rubens? Los historiadores coinciden en describirla como una mujer inteligente, capaz de dar la réplica a su marido cuando éste le hablaba de una estatua antigua, de un texto de Tácito o de una iglesia barroca. Astuta bajo sus voluptuosos encantos, sabía sazonar los juegos amorosos respondiendo a las exigencias intelectuales y a la infinita curiosidad de su esposo.

Para olvidar su enorme pesar por la muerte de Isabella, Rubens había participado en misiones importantes y había cumplido numerosos encargos. A petición de Carlos I, que lo había nombrado caballero, había decorado el techo del Whitehall con una serie de cuadros destinados a glorificar el reinado de Jacobo I y había realizado para él una *Alegoría de la paz y la guerra* (pág. 68), en la que plasmó las palabras proféticas que había dirigido a su amigo Peiresc: «Espero que Su Santidad y el rey de Inglaterra, pero sobre todo Dios, Nuestro Señor, intervengan para apagar un fuego que actualmente amenaza con propagarse por toda Europa y devastarla». Por desgracia, las palabras del diplomático cayeron en saco roto y su éxito en este ámbito fue muy inferior al que obtuvo como pintor. Inglaterra había firmado un acuerdo secreto con Francia a sus espaldas y Rubens, molesto, regresó a Amberes en 1630. Sus dos hijos tenían entonces 16 y 12 años. Él mismo acababa de superar la cincuentena. Fue entonces cuando conoció a una joven de la misma edad que su primogénito, Elena Fourment, «la mujer más bella de Amberes» según el cardenal-infante Fernando de Austria. Elena era la hija menor del vendedor de sedas y tapices Daniel Fourment y la hermana de Susana, a quien Rubens había retratado deliciosamente unos años atrás (pág. 2). Decidido a contraer matrimonio con ella, Rubens expuso sus razones a Peiresc: «He decidido volver a casarme, ya que jamás me ha gustado la abstinencia del celibato y he pensado que, aunque debemos dar prioridad a la continencia, también podemos gozar de los placeres lícitos. He escogido a una mujer joven de una familia honrada, mas burguesa, pese a que todo el mundo quería convencerme de que celebrara una boda cortesana. Me asusta la vanidad, un vicio inherente



Venus, Marte y Cupido, hacia 1630
Óleo sobre lienzo, 195 x 133 cm
Londres, Dulwich College Picture Gallery

PÁGINA 64:
Elena Fourment (detalle), 1630–1631
Óleo sobre tabla, 163,5 x 136,9 cm
Múnich, Alte Pinakothek



El rapto de Europa (versión de la obra de Tiziano), hacia 1630
Óleo sobre lienzo, 181 x 200 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado

PÁGINA 67:

Elena Fourment sosteniendo un guante,
1630-1632
Óleo sobre tabla, 96,6 x 69,3 cm
Múnich, Alte Pinakothek

a la nobleza y, en especial, al sexo femenino, por eso he escogido a alguien que no se avergüenza de verme con los pinceles en la mano. Y es que, a decir verdad, amo demasiado mi libertad para cambiarla por los abrazos de una mujer mayor». Lejos de avergonzarse, Elena inspiraría algunos de los retratos más personales y emotivos de la carrera del artista (págs. 64 y 67).

La pintura de Rubens, que se hallaba transportado por aquel amor juvenil, alcanzará entonces una nueva plenitud. Del matrimonio nacerán cuatro hijos, a quienes Rubens retratará y cuidará con devoción. El artista plasmará su nueva felicidad en *El jardín del amor* (pág. 77) y, en 1635, abandonará su carrera diplomática y se retirará al campo. «Soy un hombre al que le gusta la calma», dirá para explicar los fracasos de algunas negociaciones. Desde allí seguirá aceptando un gran número de encargos. Él dibuja los proyectos y sus ayudantes los llevan a cabo. Los temas religiosos disminuyen rápidamente en beneficio de los temas mitológicos y dionisiacos que privilegian lo que a él más le gusta: esas formas





Allegoría de la paz y la guerra, 1629–1630
Óleo sobre lienzo, 203,5 x 298 cm
Londres, The National Gallery

generosas y nacaradas que nuestra memoria suele asociar casi siempre con las obras de Rubens. A partir de entonces permanecerá en todo momento junto a aquella joven de Amberes, de apenas 16 años, tan pronto amante sorprendida como odalisca cariñosa. Pero aquel triunfo de Elena ¿se debía únicamente a sus éxitos de alcoba? ¿No era Elena esa niña tantas veces descrita, esa Lolita con la que sueña cualquier hombre superados los cincuenta? ¿La muñequita que Rubens vestía y desvestía—como en *La Petite Pelisse* (pág. 86), en la que aparecía envuelta en unas pieles que resaltaban el color nacarado de su piel— a merced de sus caprichos como hombre y como pintor? Rubens nunca se desprendió de *La Petite Pelisse*, el retrato, entre todos los de Elena que nos muestran sus innegables encantos, preferido del pintor. Con unas tonalidades dignas de Tiziano, la joven aparece con el cabello rizado y los senos erectos, ocultando apenas su desnudez bajo un abrigo de piel demasiado grande para ella, sin que la expresión maliciosa de su rostro permita adivinar si esa pose ante su marido enamorado se debe al frío o a su deseo de gustar. Sacher-Masoch escribió su obra más famosa, *La Venus de las pieles*, ante una reproducción de este cuadro que tenía colgada frente a la mesa de su despacho. Elena dedicó su vida a mantener a Rubens apartado del aburrimiento, de la rutina y de la mediocridad de una felicidad sin más. Sin necesidad de haber leído a Baudelaire, sabía captar su mirada con las joyas y ocultando apenas su desnudez. Además, era perfectamente capaz de dialogar con él. Rubens, por su parte, traducían su ardiente pasión, la unión perfecta de sus cuerpos, en esos retratos que su pincel acariciaba cariñosamente. Pese a ello, Rubens, que tanta influencia tuvo en la escuela de Géricault y Delacroix, era todo

lo contrario a un romántico a la hora de mostrar sus estados anímicos. Haciendo alarde de la cortesía de todo un señor, inmortalizó aquellos instantes, seguramente importantes para él, con discreción y poesía. En mitad de su producción comercial, muy intensa por aquel entonces en el Taller de oro, reservaba sus fuerzas para dedicarlas a obras íntimas por las cuales sentía un gran afecto. Especialmente para aquellas que, sin cese, le inspiraba su joven y nueva esposa. En ellas, Rubens se dejaba llevar por la emoción. Nunca estuvo mejor que al representarla con la piel fresca y rosada, bajo el gran sombrero de plumas que resaltaba las redondeces de su rostro, en el retrato de *Elena Fourment con dos de sus hijos* (pág. 83) o *Elena Fourment y su hijo Frans* (pág. 82). Estas obras, tan íntimas, nos muestran al verdadero Rubens, a ese que, con sus pinceles y sus indicaciones coloristas, sabe reflejar la frescura, la ternura y la dulzura. El pintor parece acariciar la carne y hacer surgir de ella una belleza obsesiva.

Con un entusiasmo incesante, Rubens iba a proyectar el rostro y las formas de su amada en las ninfas y seductoras heroínas de sus composiciones profanas evocadoras del Olimpo y de la mitología. Venus, diosa reinante de las últimas obras mitológicas de Rubens, no era otra más que Elena. Ella era la protagonista de *Venus y Adonis* (pág. 69); una reinterpretación de Ovidio inspirada en Tiziano,

PÁGINAS 70/71:

La fiesta de Venus, 1636–1638

Óleo sobre lienzo, 217 x 350 cm

Viena, Kunsthistorisches Museum

Venus y Adonis, 1635–1638

Óleo sobre lienzo, 197,5 x 242,9 cm

Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Donación de Harry Payne Bingham, 1937











pintor al que Rubens, hacia el final de sus días, no dejó de copiar (*El rapto de Europa según Tiziano*, pág. 66). *Venus y Adonis* (pág. 69) ilustra la escena de la dolorosa separación de los amantes: Venus trata inútilmente de disuadir al joven cazador de partir a una cacería que tendrá un trágico final. Pese a que la copia realizada por Rubens se ha perdido, conservamos una recreación del cuadro de Tiziano más apreciado por el artista. La escena inventada por Ovidio en sus *Metamorfosis* sedujo al pintor: Venus, tras haber sido alcanzada de forma accidental por una de las flechas de Cupido, se había enamorado de un joven y apuesto mortal. Fascinada por la belleza de Adonis, «descendió una temporada a la tierra, ya que prefería a Adonis a los cielos». Y aunque en ocasiones participaba con él en las cacerías, Venus trataba con todas sus fuerzas de disuadir a su amante de cazar animales salvajes. «Tu valor será nuestra condena.» Adonis desoyó su consejo y murió atacado por un jabalí. Al descubrir su cuerpo, Venus, desesperada, lo transformó en flor, una flor de «color sangre». Pero al igual que su trágico amor, cuenta Ovidio, «esta flor ... dura poco tiempo, porque los mismos vientos que la hacen brillar la hacen mustiarse». En el lienzo de Rubens, cuya heroína Venus no es otra que su propia diosa, Elena, el drama heroico se convierte en una historia de amor y da paso a un lirismo elegíaco. Venus está sentada graciosamente y, ocultando apenas su desnudez, trata de retener a Adonis acariciándole la espalda con dulzura. Le dirige una mirada suplicante y sus cabellos rubios y sueltos reflejan su emoción y su desconcierto. Adonis, moreno, musculoso y vestido con una brillante túnica roja que anuncia la flor en la que se convertirá, es la encarnación de una estatua griega recortándose en el cielo luminoso que Venus ha abandonado por amor hacia él. A sus pies, el pequeño Cupido lo sujeta de una pierna. La aljaba de flechas y el arco de Cupido, en el suelo, recuerdan la causa inicial de esta desgarradora historia de amor. Pero, de momento, el amor predomina sobre la amenaza del drama. De este

La kermesse, hacia 1635–1638
Óleo sobre tabla, 149 x 261 cm
París, Musée du Louvre

PÁGINA 72:
Detalle de *La kermesse*, hacia 1635–1638
París, Musée du Louvre



El rapto de las Sabinas, 1635–1637
Óleo sobre tabla, 170 x 236 cm
Londres, The National Gallery

modo, Rubens, evocando la metamorfosis de Ovidio, se apodera de ella para celebrar su propio amor.

También es Elena quien preside la asamblea de las parejas de enamorados, una escena llena de inventiva que reapareció un siglo más tarde en las fiestas del Watteau. En *La fiesta de Venus* (págs. 70/71), doble reflejo de la obra de Tiziano *La adoración de Venus* y de la Antigüedad clásica, ella preside, como una estatua votiva en una increíble bacanal, una de las celebraciones paganas más desenfrenadas del artista situada en un templo antiguo. Vuelve a ser ella a quien Rubens pinta al mismo tiempo de espaldas, de cara y de perfil en *Las tres Gracias* (pág. 89) y en *El juicio de Paris* (págs. 88 y 90/91), donde encarna a Venus, a Minerva y a Juno. Únicamente el color de sus cabellos y sus respectivos atributos diferencian a las tres figuras: Renoir hará lo mismo en *El juicio de Paris según Rubens* (pág. 88) con su modelo preferida, Gabrielle, a quien incluso hará actuar como Paris. La atmósfera de estos últimos cuadros de Rubens está impregnada de una paz y una serenidad infinitas y los personajes se perfilan en un paisaje idílico, claro y luminoso. En estas obras, todo refleja la felicidad y la calma que reinan en la vida del artista, quien, liberado por completo de la carga de la diplomacia, puede dedicar toda su energía a su familia y a su trabajo como pintor. En el universo de Rubens, poblado por las divinidades de la mitología grecolatina y por Jesús y sus santos, la mujer, en todo su esplendor, todavía se identifica con la fecundidad. Sus Evas, sus Venus, sus santas y sus Gracias son enormes ánforas

PÁGINA 75:
Alegoría de la guerra (detalle), 1637–1638
Óleo sobre lienzo, 206 x 342 cm
Florencia, Palazzo Pitti







concebidas para la maternidad. En las masacres de las guerras religiosas descritas en obras como *Allegoría de la paz y la guerra* (pág. 68) o en *Alegoría de la guerra* (detalle pág. 75), el artista hace un canto a la vida. «Haced el amor y no la guerra», parece proclamar. Para olvidar las miserias y el horror, propone las delicias del Paraíso: jardines del amor, seductores paseos, reuniones de las Gracias... A su muerte, el rey de España adquirirá la mayoría de esas sublimes efusiones, conservadas en el secreto del taller y que hoy constituyen la gloria del Museo del Prado. Estas obras representan el punto final, el último esfuerzo visionario de Rubens y, quizá, el más imaginativo, el más libre y el que más influencia tuvo, posteriormente, ya que todo el arte del siglo XVIII se inspiró en ellas.

Las obras de los años 1630–1640, fruto de una imaginación sin trabas, son las que más se alejan de la realidad. Al final de sus días, Rubens, sensual y dulce como queda reflejado en sus sucesivos autorretratos (págs. 92–95), ensalza una vez más, sin hipocresía, la belleza femenina en su aspecto más inquietante. No sólo se recrea, sino que recrea el erotismo. Rubens no se siente turbado ante una mujer desnuda, sino hambriento de formas, colores y luz. Una atmósfera vaporosa baña estas escenas de felicidad, cumbres poéticas en las que, con trazo seguro, se dibujan las radiantes apariciones que presentan su desnudez como una ofrenda en el altar de la naturaleza.

Durante todo este tiempo, la fábrica de Rubens permanece activa. Bajo la dirección del pintor, que había realizado las tablas, se produce, por encargo de su suegro, Daniel Fourment, una nueva serie de tapices en los que se representa

El jardín del amor, hacia 1632–1633
Óleo sobre lienzo, 198 x 283 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado

PÁGINA 76:
Detalle de *El jardín del amor*, hacia 1632–1633
Madrid, Museo Nacional del Prado



Paisaje con la torre de Steen, hacia 1635–1637
Óleo sobre tabla, 72 x 106 cm
París, Musée du Louvre

la *Historia de Aquiles*. En 1635, Rubens recibe el encargo de decorar la ciudad de Amberes para dar la bienvenida al nuevo gobernador de los Países Bajos meridionales, el cardenal-infante Fernando de Austria. Rubens realiza los bocetos de los 43 arcos de triunfo que construyen sus colaboradores, especialmente Jordaens, Jan Van der Hoecke y Théodore Van Thulden. Este último recogió estos efímeros decorados en una obra titulada *Pompa Intritus Ferdinandi*. Por último, entre 1637 y 1638, Rubens pinta 112 bocetos basados en las *Metamorfosis* de Ovidio. Se trata de un encargo realizado por Felipe IV para decorar su nuevo pabellón de caza de la Torre de la Parada, a las afueras de Madrid. Las pinturas se realizan en el taller de Rubens. El encargo complace al pintor, quien, poco antes de su muerte, trabaja en otros cuadros mitológicos y cinegéticos para el palacio de Felipe IV en Madrid. Las interpretaciones del mito de Ovidio marcan toda su carrera. En los últimos días de su vida, con un ejemplar de las *Metamorfosis* en la mano, aborda desde otro punto de vista la historia de los amores, los conflictos y las pasiones entre los dioses de la Antigüedad y los mortales.

A partir de entonces, Rubens pasa los veranos en su residencia de campo de Het Steen, en Elewijt, entre Malinas y Bruselas, que adquiere en agosto de 1634. Es allí donde pinta los paisajes más grandes y brillantes de toda su carrera. El *Paisaje con arco iris* (págs. 80/81) y el *Paisaje con la torre de Steen* (pág. 78) presentan otras vistas de un campo repleto de vida animal, vegetal y humana. Se trata de odas pictóricas al orden natural de la creación, una visión arcádica del hombre que vive en armonía con la naturaleza. Rubens no sólo disfruta en

el castillo de Steen de los frutos de su carrera industriosa, sino que consigue plasmarlos en el lienzo y, con ello, cobra gran fama e influencia como paisajista. Con *El regreso del campo* y la famosa *La kermesse* (págs. 72–73), Rubens, poseedor de innumerables facetas, se revela como el único continuador del gran Brueghel, cuyas obras, por otro lado, colecciona. Inmensamente feliz, Rubens pasea por el bosque, se descubre como paisajista y muestra los primeros indicios del Impresionismo. Y mientras que los paisajistas de la época consideran a los personajes elementos secundarios y relegan su pintura a sus ayudantes, Rubens devuelve al hombre su papel primordial y le hace participar en la verdadera vida de la naturaleza. Cézanne parece acordarse de esta lección magistral de cohesión entre el paisaje circundante y los personajes que intervienen al afirmar querer penetrar hasta los cimientos geológicos del paisaje y «ligar los hombros de las colinas con las curvas femeninas». Tampoco Renoir podrá pintar nunca un paisaje sin paseantes ni el mar sin bañistas. Con *La kermesse*, Rubens, siguiendo la huella de Brueghel, retoma una escena tradicional flamenca, con sus episodios familiares: la de la danza alegre y la borrachera (detalle pág. 72). Sin embargo, aborda el tema de tal manera que lo exime de toda la vulgaridad y trivialidad que una escena de este tipo suele encerrar. Una vez más, el naturalismo desaparece, en este caso para dar paso a una especie de ballet que muestra sus diferentes momentos bajo un cielo cargado de poesía. Este corro sin fin, al igual que el de *Danza de aldeanos* (pág. 79), situado en un marco natural que desafía al tiempo, posee los rasgos y las virtudes de todos los momentos

PÁGINAS 80/81:

Paisaje con arco iris, 1636

Óleo sobre tabla, 135,3 x 233,9 cm

Londres, Colección Wallace

Danza de aldeanos, hacia 1630

Óleo sobre tabla, 73 x 106 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado







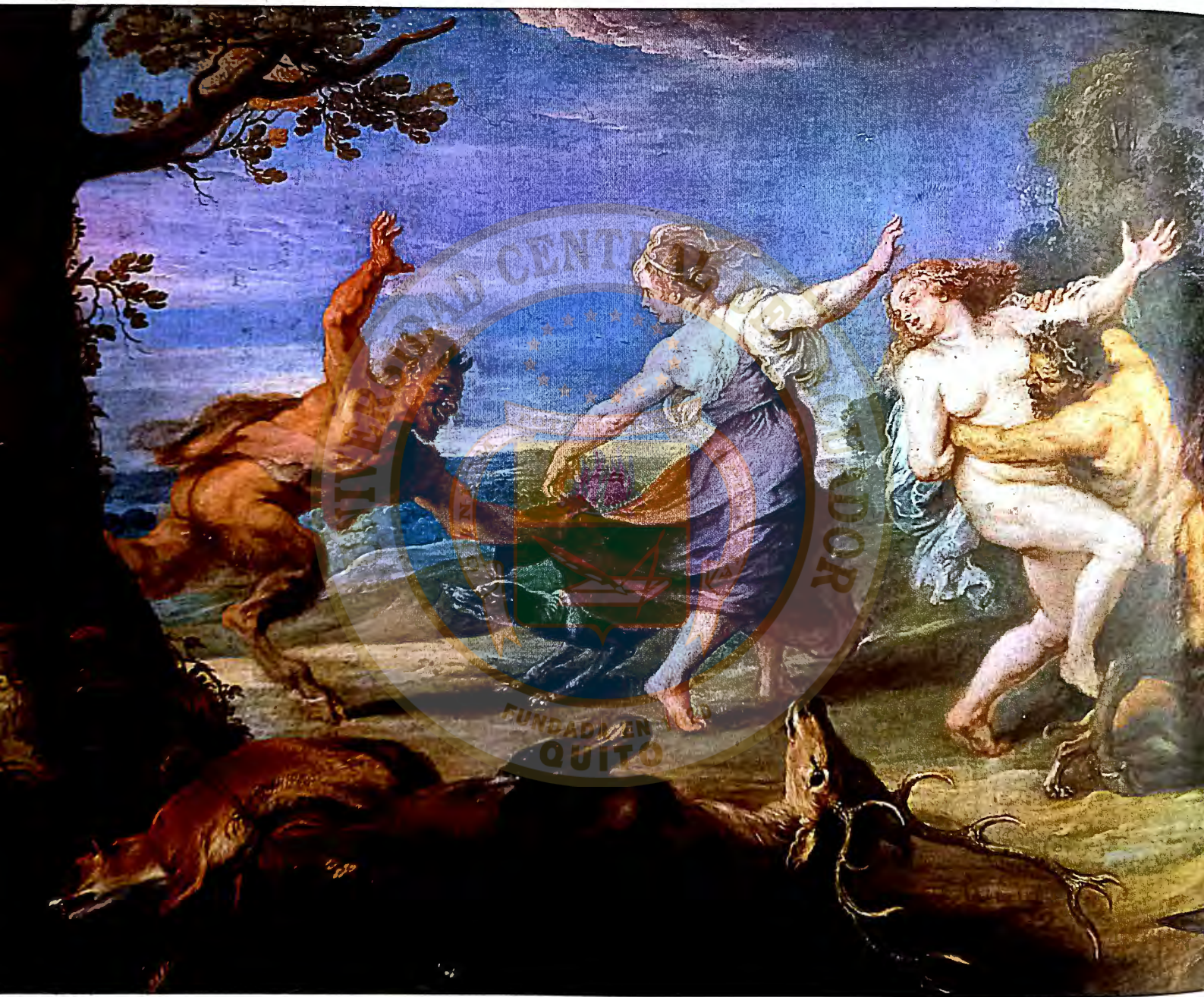


Elena Fourment y su hijo Frans, hacia 1635
Óleo sobre tabla, 146 x 102 cm
Múnich, Alte Pinakothek

culminantes de la creación rubeniana. Tratada como un boceto de modestas dimensiones, la composición resulta monumental y se convierte en una de las más ricas y completas del maestro. Con esta obra, Rubens nos invita a compartir la alegría de las fiestas flamencas, en las que aldeanos y aldeanas se distraen y divierten libremente. Las parejas entrelazadas están dispuestas siguiendo una línea oblicua bajo los frondosos árboles. La multitud que se aglomera o se dispersa y los personajes que se persiguen, corren, bailan, se abrazan y se entregan a miles de juegos aparecen en todas las actitudes y poses imaginables. Todos cantan, gritan y participan en la jarana. Todos parecen llevados por el mismo torbellino. No obstante, el movimiento se atenúa y disminuye a medida que uno se aleja del centro del cuadro. La vitalidad desbordante de los personajes queda plasmada con colores vivos, en los rosas, azules, amarillos y violetas

PÁGINA 83:
Elena Fourment con dos de sus hijos
(Clara Joanna y Frans), 1636-1637
Óleo sobre tabla, 115 x 85 cm
París, Musée du Louvre







Ninfas y sátiros
(*Alegoría de la Fertilidad*), 1636–1638
Óleo sobre lienzo, 136 x 165 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado





de los vestidos de las aldeanas que contrastan con el verde de los pastos y el azul claro del cielo.

En el ocaso de su vida, envuelto por la serenidad de los paisajes y por la intimidad familiar compartida con Elena Fourment, Rubens podía considerarse satisfecho de haber abordado con éxito todos los temas: desde las escenas religiosas, profanas y mitológicas hasta los retratos de príncipes y de la realeza y las escenas pastorales y paisajes. Tras haber privilegiado la violencia, como al principio de su carrera, momento en el que habían predominado los combates y los raptos, y después el patetismo barroco y religioso, finaliza su carrera como un pintor sensual y enamorado. En su último *Autorretrato* (pág. 95) aparece vestido de negro, con un sombrero de plumas, como el mosquetero que siempre fue. Bajo los párpados pesados, brilla una mirada que refleja la experiencia de toda una vida. Al término de una existencia bendecida por los dioses, su alma parece estar en paz. Únicamente los ataques de gota pueden más que él. Pese a los cuidados que le dispensan los médicos de Bruselas, su vida se apaga el 30 de mayo de 1640. Dos días antes, Rubens había hecho testamento y había repartido sus bienes entre su esposa y todos sus hijos. A Elena le lega su lienzo más querido,

Diana y sus ninfas sorprendidas por los faunos,
1639

Óleo sobre lienzo, 128 x 314 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado

PÁGINA 86:

La Petite Pelisse (Elena Fourment con pieles),
hacia 1638

Óleo sobre tabla, 176 x 83 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum



Pierre-Auguste Renoir: *El juicio de Paris*
(versión de la obra de Rubens), 1908
Óleo sobre lienzo, 81 x 101 cm
Japón, colección privada

ARRIBA:
El juicio de Paris, hacia 1632-1635
Óleo sobre tabla, 144,8 x 193,7 cm
Londres, The National Gallery

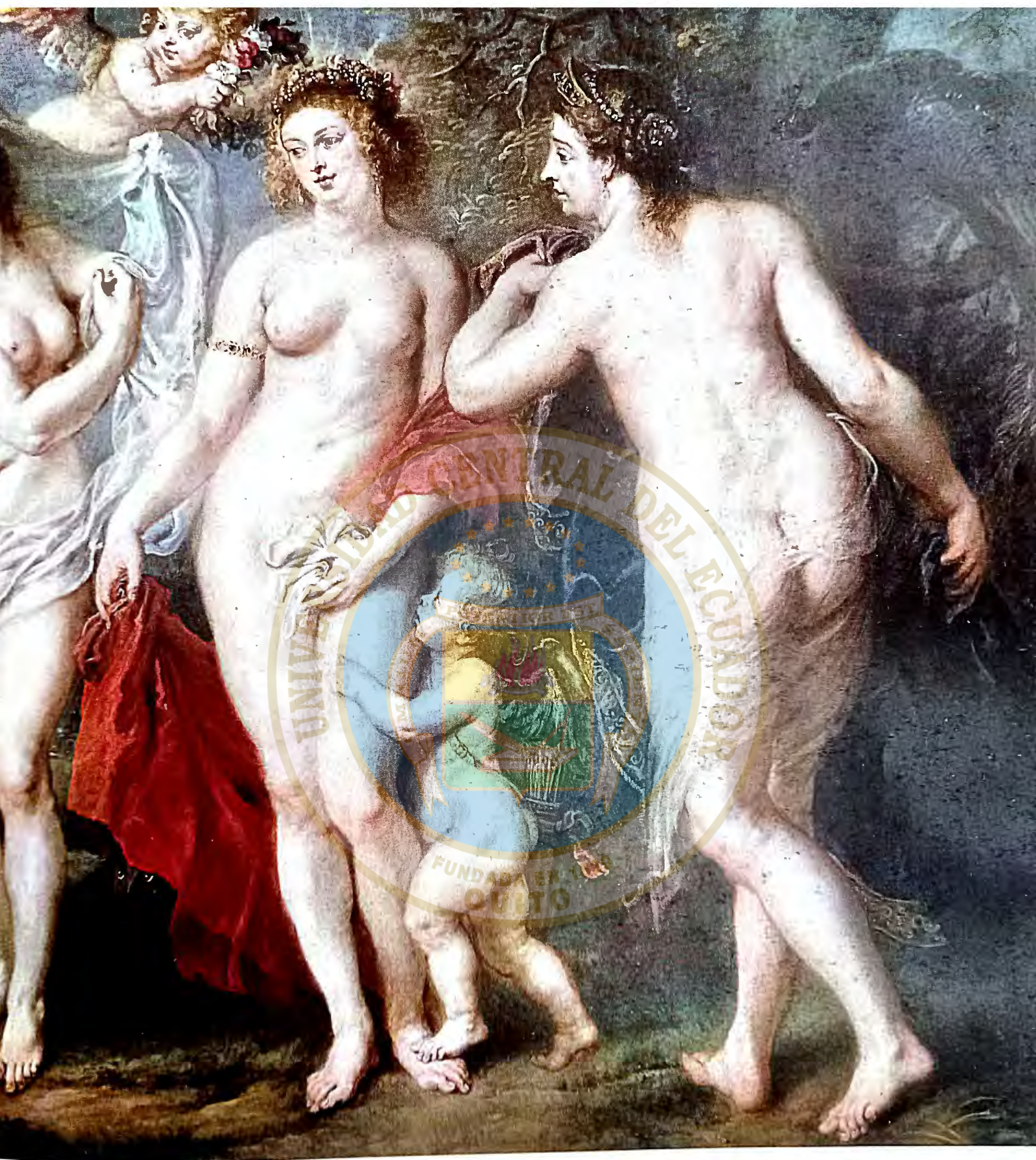
La Petite Pelisse. Rubens es enterrado en la iglesia de Santiago, bajo uno de sus cuadros; de género totalmente diferente a los demás: *La Virgen de san Jorge*. Esta dualidad ilustra bien la obra del Homero de la pintura. En la memoria de todos perdura ese pintor risueño, que celebra la felicidad y la alegría de vivir y corona la historia de la pintura flamenca, en la que con tanta genialidad integró el legado italiano. Rubens domina y encarna por sí solo el arte descendiente del Renacimiento.



Las tres Gracias, 1636–1638
Óleo sobre tabla, 221 x 181 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado



El juicio de Paris, 1638–1639
Óleo sobre tabla, 199 x 379 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado





Rubens

Vida y obra 1577–1640



IZQUIERDA:

Autorretrato con Isabella Brant, su primera esposa (detalle), hacia 1609–1610
Óleo sobre lienzo, 174 x 143 cm
Múnich, Alte Pinakothek

PÁGINA 92:

Paseo por el jardín de Amberes (detalle de Elena y de Pedro Pablo), hacia 1631
Óleo sobre tabla, 97,5 x 130,8 cm
Múnich, Alte Pinakothek

1577–1586 Pedro Pablo Rubens creía haber nacido en Colonia, donde se habían establecido sus padres tras huir de la persecución española que sufrieron los calvinistas en Amberes. En Colonia, su padre, Jan Rubens, abogado de profesión, se convierte en el consejero y amante de Ana de Sajonia, la esposa del príncipe Guillermo I de Orange, el *Taciturno*. Condenado a muerte por tal fechoría, salva la vida gracias a la valiente intervención de su mujer, Maria Pypelinckx. Los Rubens se exilian entonces a Siegen y es en esa pequeña ciudad donde nace, realmente, Pedro Pablo, el 28 de junio de 1577.

1587–1599 Tras la muerte de Jan Rubens, María Pypelinckx regresa a Amberes, donde sus dos hijos, Philip y Pedro Pablo, reciben una buena educación en la escuela Rombant Verdonck. A los 13 años, Pedro Pablo empieza a trabajar como paje al servicio de la condesa Margarita de Ligne. Pero esa vida no le acaba de gustar: él desea ser pintor y aprende a dibujar copiando las ilustraciones de la Biblia de Thomas Stimmer. Después trabaja durante dos años como aprendiz en el taller de un paisajista llamado Tobías Verhaecht. Seguidamente trabaja para Adam van Noort y luego ingresa en el taller de Otto van Veen, un célebre

pintor que se hace llamar Vaenius en honor de los pintores italianos que admira. Rubens demuestra ser un alumno dotado y en 1598 adquiere el rango de maestro pintor en la gilda de San Lucas.

1600–1602 Gracias a su talento y al apoyo de su madre, Pedro Pablo puede hacer realidad su sueño: marcharse a Italia. En Venecia admira las obras de Tiziano, Tintoretto y Veronés, que le hacen renegar de sus mediocres maestros. Allí conoce a Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua, quien lo lleva consigo a la corte.

1603–1607 El duque encarga a Rubens una nueva misión: visitar al rey de España, Felipe III, a quien desea regalar unas obras de arte para ganarse sus favores. Rubens debe dirigir la comitiva; además, sus cualidades como pintor le permiten restaurar los lienzos que se deterioran durante el viaje. Tras una calurosa acogida en España, aprovecha su estancia en este país para pintar retratos (*El duque de Lerma*, pág. 8) y cumplir otros encargos (*Los Doce Apóstoles*). Al regresar a Mantua, su «patria adoptiva», se familiariza con el arte de Mantegna, de Correggio, de Julio Romano y de Tiziano. Las copias que realiza de las obras de este último

pasarán durante mucho tiempo por originales. El duque de Gonzaga lo toma a su cargo como pintor y le paga un sueldo anual de 400 ducados. Rubens realiza para él tres obras maestras: *La familia Gonzaga adorando a la Santísima Trinidad*, *la Transfiguración* y *el Bautismo de Cristo*. Después se dirige a Génova, donde pinta el retrato *La marquesa Brigida Spinola Doria* (pág. 9), y a Roma, donde se encuentra con su hermano Philip, que prosigue allí su carrera de bibliotecario.

1608–1611 Su madre está gravemente enferma. Pedro Pablo abandona apresuradamente Italia, donde ha pasado ocho años, para acompañarla en su lecho de muerte, pero cuando llega es demasiado tarde. Ya no regresará a Italia. En 1609, el archiduque Alberto y la archiduquesa Isabel Clara Eugenia (nieta de Carlos V) lo nombran pintor de la corte, con un sueldo anual de 500 libras. Sin embargo, Rubens se instala en Amberes y no en la capital, Bruselas. Además de pintar para los archiduques, enseguida recibe encargos importantes para la ciudad de Amberes: *La erección de la cruz* y *El descendimiento de la cruz* (pág. 21), y *La adoración de los Magos*, que se conserva en el Museo del Prado. Rubens conoce, en casa de su hermano Philip,

a la sobrina de éste, Isabella Brant, de 18 años, con quien contrae matrimonio. Para celebrar su enlace, pinta el *Autorretrato con Isabella Brant* (pág. 6); en el que aparece tomándola cariñosamente de la mano. De esta unión nacerán una hija, que fallecerá a los 12 años, y dos hijos, Albert y Nicolas. El pintor entabla amistad con los notables de la ciudad de Amberes (Rockox, el burgo-maestre Gevartius, la adinerada familia de impresores Plantin-Moretus y el pintor Jan Brueghel, apodado *de Velours*). En 1611 adquiere por 7.600 florines una bonita casa en el barrio de Wapper (que todavía puede visitarse) y la transforma en una suntuosa mansión al estilo italiano donde guarda su extensa colección de obras de arte.

1612—1621 El pintor lleva un ritmo de vida frenético. Se levanta a las cuatro de la madrugada y se dedica a pintar hasta las cinco de la tarde. En su taller, cuenta con la ayuda de sus numerosos alumnos (Snyders, Eyt, Van Thulden, sin olvidar al famoso Van Dyck), quienes, a partir de los esbozos de su maestro, realizan partes de cuadros que luego Rubens retoca. En este primer periodo en Amberes predominan las obras religiosas. Sin embargo, dentro de la abundante producción del artista también tienen cabida los temas profanos. Frente al *Juicio final* (pág. 28), al *Cristo entre pajas* (pág. 38), a las diversas versiones del *Cristo muerto* (págs. 16, 17 y 20) y *El calvario* (pág. 39), existen alegorías como *Venus frigida* (pág. 23), *Sileno ebrio* (pág. 33), *El rapto de las hijas de Leucipo* (pág. 36), *Rómulo y Remo* (pág. 37) o *El combate de las amazonas* (págs. 40/41).

1622—1625 María de Médicis le encarga decorar con episodios de su vida una de las grandes galerías del Palacio de Luxemburgo, en París. Los acontecimientos políticos impedirán que Rubens termine una serie similar dedicada a la gloria de Enrique IV.



1626—1628 Tras la muerte de Isabella Brant a los 34 años, Rubens queda desolado y pasa varios meses sin sentir ninguna atracción por la pintura. Para olvidar, Rubens viaja y entabla nuevas negociaciones diplomáticas, si bien, dada su rectitud moral, en ocasiones se ve desalentado por las intrigas. En 1628, se presenta en España ante Felipe IV y el conde-duque de Olivares, que, tras mostrarse en un principio reticentes ante ese embajador oficioso, son seducidos por el hombre culto y el pintor que realiza sus retratos. Especialmente el de Felipe IV, que le vale el título de noble concedido por el rey.

1629—1630 La archiduquesa Isabel lo nombra secretario de su Consejo Privado y lo envía a Inglaterra para bosquejar un acercamiento entre este país y España. El pintor es bien recibido por Carlos I, a quien, no obstante, le resultará difícil convencer. Le encargan retratos y la decoración de la sala de banquetes del Whitehall (*Apoteosis de Jacobo I*). El rey nombra caballero a Rubens. A su regreso a Amberes en 1630, contrae matrimonio, el 6 de

Rubens y su mujer Elena, detalle, de *El jardín del amor* (página 76), hacia 1632-1633. Óleo sobre lienzo, 198 x 283 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

PÁGINA 95:
Autorretrato (detalle), 1638-1640. Óleo sobre lienzo, 109,5 x 85 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

diciembre, con una encantadora joven de apenas 16 años, Elena Fourment.

1631—1640 Rubens reside en su mansión de Wapper, rodeado de su esposa y de los cuatro hijos que tuvo en vida (su hija pequeña vino al mundo ocho meses después de su muerte). Rubens se aparta de la vida política para consagrarse a su arte. Por puro placer personal, realiza sin descanso un gran número de obras maestras, entre ellas varios retratos de *Elena Fourment* (págs. 64 y 67), *La kermesse* (págs. 72-73), *Alegoría de la guerra* (pág. 75) y el retrato de *Elena Fourment con dos de sus hijos* (pág. 83). El mismo año que realiza su cuadro-testamento, en el que Elena le sirve como modelo para pintar las tres diosas de *El juicio de París* (págs. 90/91) así como para *Las tres Gracias* (pág. 89), Rubens retrata a su diosa como una «Venus con pieles» en *La Petite Pelisse* (pág. 86), su obra preferida, que mantendrá siempre consigo y legará, a su muerte, a su mujer. También realiza los bocetos de la decoración de la ciudad de Amberes para la entrada del cardenal-infante Fernando de Austria. En 1635 había adquirido el castillo de Steen, en Elewynt, cerca de Malinas, donde veraneaba y había pintado numerosos paisajes. En 1638 supera un grave ataque de gota, pero en 1640 su estado de salud empeora. El 27 de mayo hace testamento. Fallece el día 30 de ese mes, a los 63 años recién cumplidos, víctima de un ataque al corazón. Hasta el último momento, conserva intactos su refinamiento y su prodigiosa vitalidad de pintor.





Agradecimientos y copyright de las fotografías

La editorial agradece a los museos y archivos la concesión de los derechos de reproducción. Si no se especifica posteriormente, los derechos de autor de las obras reproducidas están en manos de las colecciones e instituciones mencionadas en los pies de fotos o del archivo de la editorial TASCHEN:

Desnudo y estudio de cabeza (detalle),
hacia 1620

Dibujo a carboncillo y sanguina, según Titien,
44,6 x 27,3 cm

Localización actual desconocida

AKG-images, Berlin: 11, 18, 26, AKG / Erich Lessing: 62/63, 70/71, AKG / Nima-tallah: 95; SCALA, Florencia, © 1990: 16, 22, 37, 80/81; Photolibrary Glasgow Museums, Glasgow, © photo: 24; Bridgeman Art Library, Londres: 20; Museo Nacional del Prado, Madrid, © Derechos Reservados: 8, 44, 47, 48, 59, 66, 76, 77, 79, 84/85, 87, 89, 90/91, 94; Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, © photo: 14; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, © photo: 10; Colección Thyssen-Bornemisza, Monasterio de Pedralbes, Barcelona, © photo: 25; Yale University Art Gallery, New Haven, © photo: 13; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, photograph © 1983 (37.162): 69; National Gallery of Canada, Ottawa, © Photo: 17; RMN, París: RMN / Arnaudet: 78, RMN / Berizzi: 55, RMN / Jean/Lewandowski: 42, 51, 53, 54, 56/57, RMN / Lewandowski: 72, 73, 83, RMN / Ojeda/Le Mage: 49, 52, RMN / Schormans: 50; Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, © photo: 19; Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz, © Photo Heinz Preute: 30, 35, 61; National Gallery of Art, Washington, Image © 2003 Board of Trustees: 9; Artothek, Weilheim: 27, 86, 92, Artothek / Bayer & Mitko: 28, 34, 67, Artothek / Joachim Blauel: 6, 45, 82, 93, Artothek / Blauel/Gnam: 33, 36, 40/41, 64, Artothek / Peter Willi: 21, Artothek / Bridgeman: 1, 2, 7, 12, 15, 23, 29, 31, 38, 39, 65, 68, 74, 75, 88.

En la misma serie se han publicado:

GIUSEPPE ARCIMBOLDO
Werner Kriegeskorte

FRANCIS BACON
Luigi Ficacci

BALTHUS
Gilles Néret

JEAN-MICHEL
BASQUIAT
Leonhard Emmerling

FERNANDO BOTERO
Mariana Hanstein

SANDRO BOTTICELLI
Barbara Deimling

PIETER BRUEGEL
La obra completa –
pintura
Rose-Marie y
Rainer Hagen

ALEXANDER CALDER
Jacob Baal-Teshuva

CARAVAGGIO
Gilles Lambert

PAUL CÉZANNE
Ulrike Becks-Malorny

MARC CHAGALL
Ingo F. Walther

SALVADOR DALÍ
Gilles Néret

EDGAR DEGAS
Bernd Grohe

EUGÈNE DELACROIX
Gilles Néret

MARCE DUCHAMP
Janis Mink

ALBERTO DURERO
John Berger

EL BOSCO
La obra completa –
pintura
Walter Bosing

JAMES ENSOR
Ulrike Becks-Malorny

MAX ERNST
Ulrich Bischoff

M.C. ESCHER
Estampas y dibujos

CASPAR DAVID
FRIEDRICH
Norbert Wolf

PAUL GAUGUIN
Ingo F. Walther

HR GIGER ARH+
VINCENT VAN GOGH
Ingo F. Walther

FRANCISCO DE GOYA
Rose-Marie y
Rainer Hagen

EDWARD HOPPER
Rolf G. Renner

HUNDERTWASSER
Pierre Restany

FRIDA KAHLO
Andrea Kettenmann

WASSILY KANDINSKY
Hajo DUCHTING

ERNST LUDWIG
KIRCHNER
Norbert Wolf

PAUL KLEE
Susanna Partsch

YVES KLEIN
Hannah Weitemeier

GUSTAV KLIMT
Gilles Néret

TAMARA DE LEMPICKA
Gilles Néret

LEONARDO
Frank Zollner

ROY LICHTENSTEIN
Janis Hendrickson

AUGUST MACKE
Anna Meseure

FRANZ MARC
Susanne Partsch

RENÉ MAGRITTE
Marcel Paquet

KASIMIR MALEVICH
Gilles Néret

EDOUARD MANET
Gilles Néret

HENRI MATISSE
Volkmar Essers

MICHEL ANGELO
Gilles Néret

JOAN MIRÓ
Janis Mink

AMEDEO MODIGLIANI
Doris Krystof

PIET MONDRIAN
Susanne Decher

CLAUDE MONET
Christoph Heinrich

ALFONS MUCHA
Renate Ulmer

EDVARD MUNCH
Ulrich Bischoff

GEORGIA O'KEEFE
Britta Benke

PABLO PICASSO
Ingo F. Walther

JACKSON POLLOCK
Leonhard Emmerling

REMBRANDT
Michael Bockemühl

PIERRE-AUGUSTE
RENOIR
Peter H. Feist

DIEGO RIVERA
Andrea Kettenmann

AUGUSTE RODIN
Esculturas y dibujos
Gilles Néret

MARK ROTHKO
Jacob Baal-Teshuva

HENRI ROUSSEAU
Cornelia Stabenow

EGON SCHIELE
Reinhard Steiner

GEORGES SEURAT
Hajo DUCHTING

HENRI DE TOULOUSE-
LAUTREC
Matthias Arnold

J. M. W. TURNER
Michael Bockemühl

DIEGO VELÁZQUEZ
Norbert Wolf

VERMEER
La obra completa –
pintura
Norbert Schneider

ANDY WARHOL
Klaus Honnelt



«Back to visual basics»

International Herald Tribune, Paris

www.taschen.com



ISBN 3-8228-2884-X



9 783822 828847

www.taschen.com