RdL Revista de Libros

Rubens and His Spanish Patrons
ALEJANDRO VERGARA

Cambridge University Press

La fortuna española de un «poeta de los ojos»

Javier Portús
1 septiembre, 2000

Así denominó Lope de Vega a Rubens en un famoso soneto en el que le comparaba con su admirado poeta Giovanni Battista Marino. Para el español, ambos constituían sendas cimas contemporáneas en sus respectivas disciplinas expresivas. Y como él, fueron muchos los compatriotas que desde las primeras décadas del siglo XVII supieron apreciar la originalidad, la calidad y la potencia de la pintura del flamenco. A partir de entonces su presencia es constante e inexcusable a lo largo de toda la historiografía artística española, y tanto su pintura como sus avatares biográficos forman ya parte destacada de la memoria pictórica local.

Rubens era súbdito de la Corona española, visitó la corte en dos ocasines (1603 y 1628), y una parte muy destacada de su producción fue realizada expresamente para los reyes y otros patronos españoles, o adquirida por ellos, como se puede fácilmente apreciar recorriendo las salas del Museo del Prado. Además, tanto los escritores locales como los tratadistas de arte o los pintores fueron muy receptivos hacia su pintura, de manera que constituye una personalidad clave a través de la cual es

posible analizar el gusto de la época y entender incluso algunos de los derroteros estilísticos que tomó la pintura madrileña desde mediados del siglo XVII.

Nuestra historiografía artística reconoció desde el principio la imbricación de la vida y la obra de Rubens con nuestro pasado pictórico, y durante siglos los más importantes tratadistas e historiadores españoles han ido describiendo cada una de las facetas de su relación con el país; de manera que es, sin duda, el artista extranjero que ha sido más «mimado» entre nosotros. Pacheco, Palomino y Ceán difundieron sus datos biográficos y describieron algunas de sus obras. Además, los dos últimos le dedican un lugar preeminente en sus recopilaciones de vidas de artistas que nacieron o trabajaron en España. En la segunda mitad del siglo XIX, uno de nuestros historiadores más importantes, Gregorio Cruzada Villaamil, publicó *Rubens, diplomático español* (1874), que aporta una gran cantidad de nuevos datos de archivo sobre la presencia oficial del pintor en la corte, y constituye uno de los puntos de referencia de nuestra erudición artística decimonónica. En esos años, Pedro de Madrazo llamaba la atención sobre la riqueza en obras del flamenco de las colecciones reales y Rooses y Ruelens publicaban la extensa e interesantísima correspondencia del pintor.

Durante el siglo XX la aproximación a la relación entre Rubens y España se ha hecho a través de varios frentes principales: por una parte, ha pervivido el imprescindible esfuerzo de recopilación documental, que ha traído como consecuencia un mejor conocimiento no sólo de los episodios concretos que vinculan al pintor con el país, sino también del contexto cultural e histórico en el que se produjo. Por otra, se ha acometido de manera sistemática el estudio de su obra, a través de catálogos generales y de monografías sobre conjuntos y piezas relacionados con España. En este sentido, han sido fundamentales los trabajos de Elías Tormo sobre los tapices de las Descalzas; el *Catálogo de pintura flamenca del Museo del Prado,* de Matías Díaz Padrón, publicado en 1975 y revisado en 1995, tanto más importante cuanto que la institución es heredera directa de las viejas colecciones reales; y varios tomos del *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard,* entre los que, por su especial significación, se puede citar el de Svetlana Alpers dedicado a la decoración de la Torre de la Parada (1971), un trabajo serio y riguroso de una autora que posteriormente se internaría en otros campos interpretativos.

La huella que dejó el pintor y sus cuadros en la España de su época fue muy importante, y al mismo tiempo su propia obra y sus actitudes vitales estuvieron en parte influidos por la realidad política y cultural de un país de cuyos reyes él era también súbdito. Eso ha hecho que los historiadores se hayan ocupado también de estos aspectos contextuales, lo que ha ocurrido fundamentalmente en las últimas décadas, cuando ha habido un mayor interés historiográfico por los problemas de la recepción de las obras de arte. Además de artículos de filólogos e historiadores como Entrambasaguas o Ligo, contamos con un ambicioso estudio de Simon A. Vosters (1990) en el que trata de abarcar todos los aspectos de la relación de Rubens con España, señalar las deudas mutuas y describir la manera en la que se insertó su obra y su personalidad en la cultura española. Rubens aparece en ese libro como un punto de referencia fundamental del Siglo de Oro español, tanto en lo que se refiere a las artes plásticas como en lo que respecta a otros aspectos de la vida cultural. Es un trabajo muy ambicioso en su planteamiento y en él se maneja una abrumadora cantidad de datos. Sin embargo, su falta de claridad y el dudoso rigor con el que se emplean esos datos y se elaboran algunas interpretaciones hace que sea un trabajo que sólo puede consultarse con muchas prevenciones.

A esta cadena de estudios sobre Rubens y España se ha incorporado recientemente, y de manera brillante, el trabajo de Alejandro Vergara, que, como su título indica, tiene como hilo conductor la relación del pintor con su clientela española, entre la que se incluyen no sólo Felipe IV, sino también una importante serie de nobles locales, como Rodrigo Calderón, el marqués de Leganés o el almirante de Castilla, que se cuentan entre los más importantes coleccionistas de su siglo. El autor maneja con rigor e inteligencia la gran cantidad de datos que varios siglos de investigación han sacado a la luz sobre la relación entre el artista y nuestro país, y construye con ellos un discurso crítico que está organizado de manera cronológica desde la primera visita realizada en 1603 hasta la presencia de sus obras en inventarios de colecciones madrileñas fechados entre su muerte y 1700, pasando por su segundo viaje en 1628 y su intenso trabajo en relación con los proyectos decorativos de la corte española en los años treinta.

El gran mérito de Alejandro Vergara, y lo que contribuye a diferenciar su trabajo respecto a otros estudios precedentes es su habilidad para discriminar lo esencial de lo accesorio y para narrar una historia clara que resulta de una brillante integración de un conjunto de variables que no siempre se tienen en cuenta: entre ellas la peripecia vital y personal del artista, el contexto creativo, cultural y político en el que se movió, los coleccionistas y patronos que de alguna manera fueron marcando el curso de su carrera, y la espléndida realidad de unas obras que se cuentan entre las cimas de la historia de la pintura de la Edad Moderna. Otros aspectos, como su relación con los artistas españoles contemporáneos (en ese sentido son especialmente sugerentes los párrafos dedicados a Velázquez), o las expectativas del público español de pinturas son también tenidos en cuenta; y entre todos construyen una obra muy atractiva y clarificadora.

En consonancia con la desmesura vital y profesional de Rubens, hasta ahora de su relación con España poseíamos un abrumador corpus documental, un numeroso conjunto de cuadros, espléndido por su calidad y cantidad y en gran parte custodiado en el Museo del Prado, y numerosos estudios parciales que analizaban algunas de esas pinturas o reflexionaban sobre aspectos concretos de su relación con clientes locales. Ahora, gracias al trabajo de Alejandro Vergara, contamos ya con un estudio inteligente e integrador que pone orden en el relativo caos anterior, aporta muchas nuevas sugerencias y está llamado a convertirse en punto de referencia para todo aquel que quiera conocer mejor esa faceta de la vida y la obra del flamenco.

Se trata de una obra que, aun ofreciendo mucho más de lo que aparentemente promete su título, no se plantea como un estudio global de todas las implicaciones que derivan de la relación del pintor con nuestro país. Y así, sería conveniente, por ejemplo, que alguien pusiera orden con la misma eficacia en cuestiones como la recepción crítica de su pintura entre nuestras clases cultas de la época, o estudiara minuciosamente la huella de su estilo entre los pintores españoles, un tema que ya fue objeto de atención rápida por Pérez Sánchez hace unos años.