ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE, LXXIX, 313
ENERO-MARZO, pp. 77-99, 2006
ISSN: 0004-0428

VARIA

TRES PINTURAS DE TRES PINTORES FLAMENCOS DEL SIGLO XVII: RUBENS, JORDAENS Y VAN DYCK

Tres pinturas de Rubens, Van Dyck y Jordaens reunimos en este artículo, conocidas en Madrid en distintos momentos de esta última década aunque la procedencia de alguna es discutible en el circuito español del siglo XVII. Esto para el joven *Baco* que conocí por consulta en Madrid a fines del año 2000 (fig. 1). La existencia de un antiguo grabado en Inglaterra, que reproduzco (fig. 2) da pie para vincularlo al coleccionismo inglés del siglo XVIII[1]. Como obra de discípulo de Rubens aparece en la Galería Sotheby's en 1995, procedente de la antigua colección de Thomas Ivory[2]. El niño sonríe al espectador con maliciosa persistencia. Su expresión y ojos están cargados de complejas vivencias difíciles de obviar. No es fácil adivinar el mensaje que entraña. La fascinación de sus ojos distrae la valoración de la espléndida técnica que es determinante para su autoría. Es una pintura de calidad y posible de restituir al maestro. Modelos y rasgos similares reconocemos en el *Retrato de Clara Serena* de la Galería Liechtenstein, *Bacante y Sátiro* de la colección Walbors y algunos angelitos de la *Virgen y el Niño* del Louvre y otros *putti* con flores en la Pinacoteca de Munich, obras de la década de 1620.

La ejecución y factura sigue la forma curvilínea del rostro inquietante del niño. Las veladuras conjugan perfectamente con los juegos de sombras y luces. El brillo de luz en las pupilas es preciso y justo y perfecta la ósmosis de los volúmenes en el espacio oscuro.

---

[1] El grabado lleva el título en capitales "PETIT SATIRE", a la iquierda: "P. P. Rubens pinxc" y a la derecha "A. Cardon del et sculp". "Dedié à M. le Comte de Cuypers de Rymenains / Tiré du cabinet de M. Cocquereau, Négociant à Bruxelles / Par son très humble et très obéissant Serviteur A. Cardon. Se vend à Bruxelles chez le Graveur / rue du P. de la place St Michel »

[2] Sotheby´s 18-X-1995, nº 86, 40x37,5 cm

Fig. 1. P. P. Rubens. *Baco Niño*. Madrid (¿), Colección particular.

Fig. 2. A. Cardon según P. P. Rubens. *Petit Satire*. Grabado.

No conocemos referencia alguna de la existencia de este pequeño Baco en las antiguas colecciones españolas. El grabado que conocí en el curso de este trabajo da pie para pensar en sus orígenes en Inglaterra donde Rubens tuvo paralela estimación que en España, Francia, Italia y su propia patria. De hecho sus pinturas como su persona están presentes en cualquier sitio de Europa.

El niño mira al espectador en diagonal entre dos esquemas de izquierda a derecha y de arriba abajo. Con sus ojos invita a tomar las uvas del racimo que lleva en las manos. Tanto las frutas como las manos se funden en la penumbra para ceder protagonismo al rostro iluminado. El cabello refuerza la dinámica del gesto y la mirada. Rubens transmite igual el drama, la alegría y la ternura. El *Saturno* del Museo del Prado es ejemplo de su capacidad para el horror más extremo como para la gracia de la infancia y la juventud. Rubens nos traslada ahora a un espacio dionisíaco que cultivó siempre con fortuna. No hay duda de la fuente clásica de este pequeño *Baco,* compartiendo la dualidad hedonista que Nietszche encuentra en el mundo griego.

Es difícil adivinar lo que anida de ángel o de demonio en este rostro. Algo de estas disyuntivas se filtra en la serpiente con rostro de niño ambivalente del *Adán y Eva* del Museo del Prado, cuyo cotejo con el original de Tiziano prueba la más inquietante complejidad del maestro flamenco[3].

Baco es el dios de la viña y del delirio místico, hijo de Zeus y Selene, nació dos veces de la segunda generación de los olímpicos, fruto de amores adúlteros. Rubens sabía que Zeus llevó a Baco niño lejos de Grecia. Fue criado por las ninfas y descubrió la vid para los hombres[4]. El mirto que lleva Baco en la cabeza simboliza los iniciados en los misterios dionisíacos. Pero no encontramos en este rostro infantil la agria embriaguez de otras imágenes del dios, sí la premonición causal. "La ratio causae", nos dice Picio, que presupone en una divinidad "la ratio perfecta", de tal forma que un dios está colmado de los dones que dispensa. No podría transferir el vino si no lo poseyera.

Al modelo helenístico, Rubens agregó el realismo consustancial a su formación nórdica. Se distancia del *Baco* anodino de J. A. W Tewal de la colección O. J. Belden de Washington, y del más conocido de Caravaggio. Rubens dotó al suyo de encanto infantil y misterio. Hay un mensaje conciliador, como en *Los Borrachos* de Velázquez, que vio en el vino la fuente de alegría para disfrute de los desheredados. La piel de tigre y las hojas entreveradas son símbolos típicos del dios que no olvida Rubens.

Estamos lejos del furor orgiástico que ofrece en otras ocasiones. Aquí Rubens nos regala un joven Baco con feliz sonrisa que nos hace olvidar las penas. De hecho, Baco fue siempre para Rubens un dios vivificador de la naturaleza.

De notable vigor y amplitud plástica es *El regreso de la huida a Egipto* de Jordaens (fig. 3), cuya monumentalidad compite con Rubens, a quien está unido por la inercia del momento que le tocó vivir. El realismo que emana esta pintura es el de la tierra que le vio nacer, de espaldas al seductor universo italianizante de Rubens y de Van Dyck. La pintura que estudiamos es ejemplo de la constante nacional de su formación[5]. Esta categoría diferenciadora y equidistante de los tres maestros se refleja en las tres pinturas que publicamos.

El *Regreso de la huida a Egipto* es asunto que Jordanes trató en lienzos, dibujos y grabados, siendo interesante tenerlos en cuenta pues se puede seguir a través de ellos la evolución de su estilo. Interesante es el cotejo con la versión de la Galería de Berlín, de factura más pesada y compacta agrupación de los personajes. La Virgen está sentada, pero con intención de iniciar el camino, pues entrega el Niño a San José en una dinámica de sutil movimiento. Aquí está representada

[3] M. Díaz Padrón, "Tiziano y Rubens en los preceptistas y viajeros españoles: Adán y Eva y el Rapto de Europa", en *Rubens copista de Tiziano*, Madrid, 4-VII-1987, p 52.

[4] P. Grimal, *Diccionario de mitología Grecia y Roma,* 1965, Tomo I , p. 140.

[5] Agradezco a Doña Trinidad de Antonio darme a conocer esta pintura.

Fig. 3. J. Jordaens. *La Trinidad de la Tierra*. Madrid. Colección particular.

Fig. 4. J. Jordaens. *La Trinidad de la Tierra*. Dibujo. Bruselas, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique.

la puesta en marcha de la Sagrada Familia, donde la Virgen está sentada aún, pero con intención de ponerse en camino. Es modelo frecuente en la obra del maestro, de donde deriva la concepción general. Pero, de hecho, esta representación se resume en lo que constituye la *Trinidad de la Tierra*, que culmina con la presencia del Espíritu Santo[6].

A diferencia de Rubens y otros maestros de la escuela de Amberes, Jordaens impone la impactante presencia formal en el espacio, dominando la composición. Esta categoría y el claroscuro con el realismo en la médula de su estética está fijado en esta pintura con recursos arcaicos, como la oscuridad de las sombras, la prestancia de las figuras en el primer plano y los paños acartonados. Acusa la luz contrastada desde el lado izquierdo para destacar a la Virgen, el Niño y San José. El Padre Eterno está relegado para dejar sitio a unos angelotes, sólidos y sin gracia.

La marcha se produce en la noche. La luz emana del Espíritu Santo: un artificio que sustituye la luz de la luna. El fondo lo ocupa un paisaje con árboles próximos y un horizonte lejano con luz de amanecer. Es exquisito el tratamiento de la naturaleza virgen en la noche, lo que prueba la facultad de Jordaens para el el paisaje, algo que valoró M. Jaffé con justeza en la exposición monográfica en Ottawa. Fue la gran oportunidad para reconocer la originalidad y excelencia de este maestro a la sombra de Rubens.

[6] Mâle, E., *El Barroco. Pintura religiosa del siglo XVII*, 1985, p. 283, nota 77.

En esta exposición figuró el dibujo de la *Trinidad de la Tierra* del Museo de Bellas Artes de Bruselas (fig. 4)[7]. Tal como suele ocurrir en Jordaens, invirtió los protagonistas al pasar el dibujo al lienzo. Colocó al Niño en las rodillas de María, cuando en el dibujo lo representa de mayor edad. Dios Padre y los angelitos siguen fieles a la idea prevista en el dibujo. No hay duda de que Jordaens concibió la pintura para un cuadro de altar, pues la parte superior del dibujo está diseñada con medio punto rebajado, típico para este destino. En el lienzo utilizó un formato rectangular, más común y funcional.

Para nosotros este dibujo es un precioso hallazgo, pues se trata de un apunte preparatorio para esta pintura de Jordaens, inédita en España. Es la fuente directa de la composición, con escasas diferencias. Un segundo lienzo identificado en España nos permitió hace algunos años restituir a Jordaens *La Piedad* atribuida tradicionalmente a Alonso Cano, y hoy en al Museo del Prado[8].

Como tanta pintura flamenca en España, no es fácil seguir su historia externa, pero a juzgar por lo rastreado, muy posiblemente esta pintura esté en la vía del comercio del siglo XVII entre Amberes y la Península Ibérica. Jordaens no fue del gusto en la Corte de los Austrias, en la medida que fueron Rubens y Van Dyck, pero alcanzó renombre en la clientela eclesiástica y el coleccionismo privado en el sur de España principalmente[9].

Las *Edades del Hombre* (Lienzo, 108 x 165) es pintura que conocí a través de una fotografía del archivo Moreno de la Plaza de Las Cortes, donde constaba a lápiz una referencia a su localización sin otra aclaración: "*Estaba en los Jesuitas de la Flor donde debía quedarse fácilmente*". El estilo y modelos de excelente calidad presagian vínculos indiscutibles con el arte de Van Dyck (fig. 5). A nombre del discípulo de Rubens lo catalogué en mi tesis doctoral de 1976[10]. El conocimiento directo, años más tarde, me proporcionó razones técnicas más sólidas para confirmar el juicio previo de años atrás, confirmando su relación con la cita de un lienzo de las mismas característica y medidas en la colección del Marqués del Carpio en 1689: "*Otro lienzo de las edades con una mujer que tiene una guirnalda de flores en la cabeza y un paño alistado morado de oro con un nudo que le cae sobre el hombro con camisa blanca y unas flores en las faldas y en la otra mano un niño dormido sobre un paño azul y un hombre vuelto de espaldas y un viejo original de Van Dyck en diez y seis mil y quinientos reales*"[11]. Comuniqué la asociación con el documento al profesor Larsen, que había publicado la pintura en la segunda edición de su monografía de Van Dyck[12]. No obstante, no figura al tratar la versión conocida del Museo Cívico de Vicenza.[13]

Distribuidas en horizontal, están las alegorías de las edades de medio cuerpo, y desplazadas en diagonal de derecha a izquierda con una joven, con un niño en los brazos, en diálogo con un guerrero de espaldas al espectador. Esto domina el primer término, contrastando la luz de las carnaciones de la joven. Sus ojos grandes y seductores contribuyen con su expresividad a la dinámica formal de la composición. El jarrón con frutas y el anciano en vertical moderan la diagonal en fuga de los protagonistas. Todo bajo el fondo azul de un cielo en el atardecer. Los tonos cálidos

---

[7] R. A. Hulst, *Jordaens drawings*, National Centrum voor de Plastich Kunsten van de XVI de XVII de eeuw, T. IV, 1974, A. 347

[8] M. Díaz Padrón, "Una Piedad inédita de Jacobo Jordaens", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique*, 1974-1980, 1-3, p. 190

[9] M. Díaz Padrón, *La Pintura Flamenca del siglo XVII en España*, Ms, 1976, T. II, p. 558.

[10] M. Díaz Padrón, *Op. Cit*, 1976, T. II, p. 500 Fig. 70.

[11] Burke, M. B. *Private collections of Italian Art in Seventeenth Century Spain*, diss. Ms., New York University, 1984, T. II, p. 252r (nº 314). En edición más reciente, Burke asocia esta pintura con la documentada en el inventario del Marqués del Carpio (1997, T. II, pp. 837-866) Estaba en la galería alta en 1689. El inventario trata de sus posesiones en Madrid entre su vuelta del exilio de Portugal y su partida como embajador en Roma. La tasación de sus obras estuvieron a cargo de C. Coello y J. Donoso.

[12] E. Larsen, *Van Dyck*, 1988, T. I, p. 230, nº 476.

[13] F. Barbieri, *Il Museo Civico de Vicenza. Di pinti e sculture del XVI al XVIII secolo*, 1962, IX, p. 246.

Fig. 5. A. van Dyck. *Las edades del hombre*. Málaga, colección privada.

Fig. 6. Copia de A. van Dyck. *Virgen con Niño*. Sotheby's, Londres.

contrastan con el azul estridente del manto de la joven, un color llamativo y típico de Van Dyck en su periodo italiano. Imprime carácter esta segunda versión de las *Edades*, contrastando con la monotonía tonal del que conserva el Museo Cívico de Vicenza (nº A228). Interesante para fijar la iconografía del lienzo que nos ocupa es el estudio de C. Limentari Virdes[14].

El guerrero de espaldas contribuye a resaltar la belleza de la joven, como el anciano relegado a un segundo plano. La joven de grandes ojos nos recuerda la *Dama de la rosa* del Isabella Stewart Gardener Museum de Boston. El dibujo y la anatomía de la espalda del guerrero es similar en el *San Jerónimo* de la colección Liechtenstein de Vaduz, del verdugo torturando a Cristo de San Pablo de Amberes y dibujos de la Biblioteca Real de Turín, Palacio de Bellas Artes de Lille, Colección Gatacre de Stuers, Stedelijk Pretextenkabinet (nº 375) y Boymans van Beuningen (del natural este último). Es frecuente en la primera producción de Van Dyck el interés por dibujar la anatomía de las espaldas desnudas siguiendo fórmulas del maestro a través de la escultura clásica. El niño dormido lo repite como Jesús niño en las Vírgenes de las colecciones Sedermayer y W.R. West.

Estilísticamente no se distancia la pintura que nos ocupa de la versión italiana, salvo su factura más suelta y tizianesca. Las vibraciones de la luz centellean en las telas, contrastando con la precisión plástica de las carnaciones y el metal de la armadura.

Las rosas que adornan la cabeza de la joven y lleva en sus manos aluden al amor puro[15] y la granada del vaso y las uvas a la juventud y al otoño de la vida[16].

La versión del Museo de Vicenza se tiene por las Cuatro Edades en el inventario de 1665, pero otros ven tres visiones si estimamos al hombre y la mujer como pareja en diálogo amoroso, contrastando con el anciano absorto en la postrera meditación de la vida y el niño en renacer. También se ha querido ver a Venus y Marte con el amor atemperando las energías del guerrero[17]. Esto marca un equilibrio entre la caridad y la fuerza. También se recuerda que el niño dormido es frecuente en la iconografía de Cupido[18].

Una copia antigua existe en el Patrimonio Nacional. Podría relacionarse con la que registra el inventario de la colección de Juan Kelly en 1732 y 1774: " (nº 43) *Las cuatro edades, de dos varas de alto y dos y media de ancho, con marco liso y dorado, copia de Van Dyck, 1500*"[19]. Otra versión reducida a la joven y el niño dormido se dio a conocer como la *Virgen con el Niño* en la galería Sotheby's como obra de Van Dyck (fig. 6)[20] y como *Venus y Cupido* y atribuida a Th. Boyermans, en la galería Christie's de Londres tres años más tarde[21]. Larsen cita un lienzo con esta descripción en paradero desconocido procedente de la colección de la Princesa Bernardotti[22]. Las coincidencias con el tema y las medidas, uniéndolo a los saqueos en España durante la ocupación napoleónica, son motivo a tener en consideración en la historia externa del lienzo que nos ocupa, sin olvidar la que poseyó el Marqués de Ensenada, que registra su inventario de 1754 sin adscribir a Van Dyck: "*Otra de las edades de dos varas y media de largo y una y media de caida, autor flamenco*"[23].

En la colección del duque de Pastrana, inventariada en 1868, se registra la pintura que estudiamos, cuya descripción coincide con exactitud: "*nº 20. Las Cuatro Edades. La niñez representada por un tierno y precioso niño dormido sobre los pliegues de un gran paño azul, la juventud*

[14] "Le quattro età dell´ uomo´ di Van Dyck: Qualche precisione", *Arte Veneta*, 40, 1986, p. 172.
[15] Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, p. 478
[16] Ferguson, *Op. Cit.,* p. 47, 318-319; C.Ripa, *Iconología or Moral Emblemens*, 1603 (1970) T II, p. 186
[17] F. Wind Pogan, *Mysteries in the Renaissance,* 1958, p. 84
[18] E. Panofsky, *Problemas in Titian, mostly icongraphic*, 1969, p.94 cit. P 336 P.C. Soutton
[19] M. Águeda , "La Colección de Pinturas de Juan Kelly", *Archivo Español de Arte*, nº 251, 1990, p. 490
[20] Sotheby´s 11-6-1980, nº29
[21] Christie´s 22-7-1983, nº 164
[22] Larsen, *Op. Cit.* 1988, p. 191
[23] M. Águeda, *Op. Cit.* 1991, p. 171, nota 11.

en una hermosa joven coronada de flores que atiende cuidadosa y cariñosamente al tierno infante; la Virilidad, en un hombre de robustas formas recostado sobre un casco y apoyada la diestra sobre un bastón de mando; y por último la Senectud, en la noble figura de un anciano que inclinando la cabeza y en actitud de alejarse, apoya su mano en un báculo (fondo de piñas y celaje). Medias figuras de tamaño natural: 94 x 201"[24].

MATÍAS DÍAZ PADRÓN

[24] V. Poleró y Toledo, *1868. Colección de la galería del Exmo. Sr. Duque de Pastrana, redactado por encargo de dicho señor*, Ms., fol. 37, nº 20.