

“VIRGEN RODEADA DE SANTOS” DE PETER PAUL RUBENS OBRA DESTACADA DE LA PINACOTECA DE VIÑA DEL MAR

SERGIO SALAMÓ ASENJO*

"Virgen Rodeada de Santos", de Peter Paul Rubens (1627-1628), es la obra más interesante de la colección del Museo de Bellas Artes de Viña del Mar (Pinacoteca del Palacio Vergara). Se trata de un estudio realizado un poco antes de 1628; resulta notable tanto por ser un boceto original como por el excepcional tratamiento de la obra que representa fielmente la propia opinión del artista respecto de sus talentos. Lo expresó, en 1621, diciendo que "mis talentos son tales que nunca he tenido falta de coraje para enfrentar mis proyectos, por vastos que ellos sean en su tamaño o diversos en sus contenidos"; estas palabras, como veremos más adelante, pueden ser tomadas como una descripción muy precisa del proceso y resultados creativos que podemos apreciar en el desarrollo de la obra en análisis.

En la colección del Museo de Bellas Artes, además de la tela en cuestión, su escuela está representada por dos obras **"Job, su mujer y sus amigos"** y el fragmento **titulado "Dos Pastores"**; sin embargo, ambos no alcanzan, en ningún grado, la calidad y desarrollo del boceto que nos ocupa.

Se trata de una obra que cuenta con cuatro estudios (Viña del Mar, Berlín 2- y Madrid) para una obra de gran tamaño (80 x 55 cms.) que actualmente está ubicada en Amberes. A pesar de que se cuenta con cinco versiones de la obra, no se ha consignado -hasta la fecha- ningún estudio del conjunto; además, no todas siempre han sido reconocidas como obras de Rubens; por ejemplo, hasta el momento en que se celebró, en el Museo Real de Bruselas una exposición con motivo del Cuarto Centenario del Nacimiento de Rubens (1975), la obra principal que estaba ubicada en Amberes y que había sido atribuida a Hendrich Van Balen, fue restituida a la autoría de Rubens; de ello hace ya 25 años, mientras antes, la misma tabla, ya en el siglo XVII, se encontraba en El Escorial atribuida a este autor.

Si comparamos esta obra con otra de Rubens de temática similar, como **"La Adoración de los Magos"**, óleo sobre lienzo que data de 1609, y que se halla en el Museo del Prado (Madrid), claramente podemos afirmar que el tratamiento plástico es muy distinto, dándose mayor libertad interpretativa y descriptiva en la obra que nos

*. Historiador del Arte. Es académico de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha y de la Universidad Adolfo Ibáñez. Ha sido profesor de las universidades Marítima de Chile y de Aconcagua. Activo participante de las Semanas de Estudios Romanos del Instituto de Historia de la Universidad Católica de Valparaíso y varios otros encuentros especializados. Ha publicado varios artículos y ponencias en su área de especialidad.

Surge un detalle vinculado a esta otra obra: en 1628, en una visita de Rubens al Escorial, éste la retocó agregando dos bandas de tela, una en la parte superior y otra en la derecha, lo cual nos demuestra la costumbre de retocar las obras por parte de estos autores, tal y como ocurrirá con la obra analizada que, en el boceto más antiguo (Viña del Mar), no tiene la cortina que cubre la columna, mientras que sí aparece en las otras versiones. Otro aspecto de "**La Adoración de los Magos**" - muy decidor del estilo compositivo de Rubens - es la figura de un paje, en el extremo derecho, que se tuerce como para observar al espectador; se especula que dicho personaje sería el propio Rubens autorretratado en la obras. Esta posición de voltearse torcido para mirar al espectador la encontramos también en "**Virgen rodeada de Santos**", particularmente en los personajes de San Agustín y San Sebastián (en las cinco versiones).

En otra obra, la simbología de los iconos nos surge claramente. Se trata de "**San Jorge y el Dragón**", óleo sobre lienzo que corresponde a las primeras creaciones de Rubens (1606-1607); en ella, San Jorge aparece con armadura y casco, al igual que lo encontraremos en la "**Virgen Rodeada de Santos**" y asociado a la imagen de la Iglesia; en el primer caso, ésta es representada como una princesa, mientras que en la obra que nos ocupa aparece representada por un obispo (San Agustín); por su parte, el dragón yace con su cabeza mirando al cielo, como una representación de su origen infernal y destacando la ubicación celeste de S. Jorge, lo que también puede apreciarse en la composición de la obra en referencia.

Un aspecto interesante es que, en el Staatliches Museum de Berlín, encontramos dos versiones de esta obra: una fue realizada en óleo sobre tela (1628), y la otra es un óleo sobre madera (1627-1628) de 80,2 x 55,5 cms.; ambas representan un momento intermedio entre el boceto de Viña del Mar y la tela de Amberes, siendo ambas nuestro punto de referencia para todas las versiones, incluida la de Madrid, que dataría de 1627. En cuanto a la obra de Amberes, ésta fue realizada en óleo sobre tela y data de 1628, constituyéndose así en la obra terminada, con lo cual, las cuatro anteriores son estudios de esta última.

Entendido lo anterior y contrario a lo que pudiese pensarse, a nuestro juicio, el boceto del Museo de Bellas Artes de Viña del Mar (Pinacoteca del Palacio Vergara) presenta características que la delatan claramente como una obra en proceso no concluido, como la de Amberes, contiene un valor artístico y expresivo mayor, ello en virtud de la mayor libertad en su desarrollo en comparación con todas las posteriores.

Esta versión inicial fue realizada en madera y dataría de 1626-1627; representa, como ya hemos dicho, un punto muy interesante de desarrollo, no solo por tratarse, al parecer, de la más antigua, (lo que estaría indicado por la presencia de un número menor de personajes que en las otras cuatro pinturas, 12 en lugar de 13); ello, como es sabido, se considera indicativo de un momento anterior, ya que era mucho más frecuente agregar personajes a quitarlos de la obra; por lo demás, no existen indicios de haber sido ellos retirados de alguna de las versiones posteriores.

A parte de estos datos que convertirían al boceto en casi una *prima donna* de la colección, es una estupenda obra pictórica que, indudablemente, puede ser mencionada entre las mayores de Rubens. El ritmo y la dinámica de la composición se superponen al tratamiento tradicional del tema, y la libertad del estudio supera a la obra terminada (Museo de Amberes), de modo tal que los santos parecen crear un diálogo momentáneo con su centro al establecer ejes escénicos dinámicos propios del Barroco. Las formas se deleitan escapando a las limitaciones de la línea y fluyendo a través del color y la luz.

En esta composición, podemos incluso reconocer el clásico tipo de mujer que caracteriza a Rubens; así, a pesar de ser una obra de carácter religioso, le son aplicables las palabras de Sir Kenneth Clark "él creó una completamente nueva raza de mujeres, donde se expresaba la felicidad, abundancia, paz y armonía".

Para finalizar, podemos establecer un cierto paralelo con otras obras de Rubens en las que podemos encontrar algunos detalles iconográficos o interpretativos semejantes a los desarrollados en la obra analizada:

1. En las obras tempranas de Rubens, encontramos un "San Sebastián curado por los Ángeles" (1602-1603).

2. En "La Asunción de La Virgen" (1626), hallamos el mismo tipo de composición: donde el tema central es reforzado por una estructura de ejes que confluyen rigurosamente en el centro temático, el cual, en ambos casos, está situado en forma elevada, ubicándose en el tercio superior de la misma; así también ocurre en la versión de Viña del Mar.

3. En "La Reunión de Abraham y Melkidezek", encontramos igual forma de composición, mezclando arquitectura con cortinajes y ángeles que cuelgan las telas en la parte superior de la obra.

En un análisis comparativo de algunos elementos compositivos entre las cuatro versiones de la obra, podemos encontrar lo siguiente:

1. Respecto a las figuras de San Jorge y el Dragón, el segundo no está presente en las versiones de Chile y Amberes, al menos, no claramente.

2. Al lado de San Sebastián, está San Jorge con su armadura; no aparece en la versión del palacio Vergara.

3. San Sebastián, que en casi todas las versiones aparece mirando a la Virgen María, en la versión de Viña del Mar, mira al espectador.

4. Al centro de la composición está la Virgen María; detrás de ella se ubica San José, presente en tres de las cuatro obras, lo que no ocurre en la versión de Viña del Mar.

5. Uno de los ángeles ubicados en la parte superior, en el cortinaje, no está en la versión de Viña del Mar.

6. En la versión de Berlín, se incorpora un arco de medio punto que agrega un plano a la perspectiva de la composición.

7. El movimiento del cortinaje ubicado en la parte superior de la composición, es distinto en las versiones de Madrid y Amberes respecto a las de Berlín y Viña del Mar.

8. San Pedro y San Pablo, ubicados en el extremo izquierdo de la composición, dirigen sus miradas hacia la Virgen María, salvo en la versión de Berlín.

9. Claramente, el eje central, ubicado en la virgen María, hace confluir a los demás personajes en la versión de Viña del Mar, lo que no ocurre de igual modo en las otras versiones.

10. La libertad del trazo se encuentra expresada, en forma más nítida, en la versión de Viña del Mar, mientras que en las de Berlín, Amberes y Madrid, la composición se ha rigidizado; encontramos inclusive, un trazo mucho más dibujístico y menos propio del juego de luces y sombras del Barroco; esto último se ve claramente en la versión de Madrid.

11. En la versión de Viña del Mar, el ángel que acompaña a María Magdalena sólo le toma el brazo.

12. San Juan Evangelista mira a la Virgen en las versiones de Viña y Berlín, no así en las de Bruselas y Madrid, donde mira hacia abajo.

13. En San Sebastián, la mano izquierda (derecha en la mirada del espectador) se extiende desapegada del cuerpo, tan solo en la versión de Madrid.

14. Respecto del colorido, la versión de Madrid es de tonos más brillantes, fuertes y luminosos; la de Amberes parece tomar una tonalidad más cercana al comportamiento de la luz en los Países Bajos, tal y como se expresa en las obras de pintores de dicha escuela.

15. Las perspectivas y acercamiento de la composición general varían levemente entre una y otra versión.

16. El piso de la versión de Viña del Mar está carente de decoración, lo que no ocurre en las versiones de Madrid, Berlin y Amberes.

En este punto, no podemos menos que sorprendernos por el prolongado olvido en que se ha sumido a esta estupenda obra de Rubens, en Viña del Mar. Parece como la sección más oscura de una composición barroca, frente a las "luminosas" manifestaciones que conviven con ella en la proximidad del Parque Vergara; claramente, surge un drama muy propio del estilo al que corresponde la obra, pero, a la vez, muy presente en muchas de las manifestaciones de nuestra cultura actual. Entonces, la obra que nos anima se vuelve un microcosmos, dentro del Gran Teatro del Mundo Actual.

VIÑA DEL MAR (PALACIO VERGARA)



MADRID (EL PRADO)



AMBERES (I. DE SAN AGUSTÍN)



BERLÍN (STAATLICHES MUSEUM)

