

De Imitatione Statuarum: *Las tres Gracias, de P. P. Rubens*

El Museo Nacional del Prado, ubicado en Madrid, alberga una de las obras más fascinantes del pintor flamenco Peter Paul Rubens (1577-1640). Se intitula *Las tres Gracias*, un óleo sobre tabla producido entre 1630 y 1635, el cual trata un tema¹ proveniente de la Antigüedad clásica que resultó una constante en las artes plásticas, desde la segunda mitad del siglo XV hasta el siglo XIX. Esta obra evidencia la relación tan estrecha y particular que estableció Rubens con la Antigüedad, que se debió en gran medida a su viaje a Italia. Dichos lazos llevaron al artista a elaborar una teoría relativa a la imitación artística, que está perfectamente ejemplificada en *Las tres Gracias*. A continuación desarrollaremos brevemente estos procesos.

En conformidad con Roger de Piles (1635-1709), parte de la formación de Rubens se debe a cuatro años que pasó en el taller de Adam van Noort (1561/62-1641), y otros cuatro que estuvo bajo las enseñanzas de Otto van Veen (ca. 1556-1629), conocido como Otto Vaenius. Debemos tener especial interés en este último, ya que posiblemente fue de los que incentivó a Rubens a viajar a Italia como requisito necesario en su aprendizaje. El joven pintor debía enfrentarse a las obras de los grandes maestros del Renacimiento italiano, y a las esculturas clásicas (Morán, 1993 9, 12).

El artista partió el 9 de mayo de 1600 a Italia (Morán, 1993, 13), allí sirvió a Vicencio I Gonzaga (1562-1612), Duque de Mantua, y bajo su mandato adquirió mayor conocimiento relativo a la Antigüedad, convirtiéndose en el encargado de la colección de antigüedades del Duque (Wagenberg, 2005, 119, 121). Al servicio de Vicencio, Rubens visitó gran parte del territorio italiano (Morán, 1993, 20), lo que le permitió nutrirse de

los grandes maestros y de todas las piezas grecorromanas que pudiese encontrar. Regresó a los Países bajos en 1608 (Morán, 1993, 32).

Estas experiencias llevaron a Rubens a convertirse en un conocedor (*connoisseur*) y estudioso de la Antigüedad. El artista pasó a ser un gran coleccionista de antigüedades, y por vía de Italia consiguió gran cantidad de estatuas, gemas y monedas (Wagenberg, 2005, 119). Esta colección e interés fueron fundamentales para la producción de sus obras, tanto en cuanto a la forma como en cuanto al contenido. Entre ellas está, por supuesto, *Las tres Gracias*.

Entonces, Rubens había estudiado a profundidad el arte italiano y el arte antiguo que la región mediterránea le podía ofrecer. Esto nos deja claro que el artista tenía los referentes clásicos pertinentes, tanto literarios como visuales, para elaborar sus pinturas. Por ello no nos debe extrañar su conocimiento del tema de las Gracias, y la forma en que ellas podían ser representadas. Ahora bien, como es notable en *Las tres Gracias* y en la mayoría de las pinturas del artista donde se han podido identificar motivos clásicos, el uso de la escultura antigua no caía en una copia fiel de esta. Rubens buscaba ir más allá.

El pintor mantuvo un cuaderno de notas en el que teorizaba respecto de las artes plásticas. De acuerdo con Jeffrey M. Muller (1982, 229), el artista veía el arte antiguo a través de la visión impuesta por las teorías del Renacimiento italiano concernientes a la imitación. Con base en esta perspectiva, formuló una teoría de la imitación artística en su ensayo *De Imitatione Statuarum*, el cual proviene de su cuaderno de notas. En él explicaba que si un artista está en búsqueda de la perfección, debe, ante todo, tener un conocimiento cabal en escultura antigua, pero se debía tomar

precaución, ya que el estudio de estas piezas podía caer en una imitación tal que destruiría el arte del propio artista.

Rubens estableció que al tomar las figuras clásicas como modelos para sus obras, se debía traducir el mármol a la carne humana, con todas las sutilezas que la piel ofrecía (Fubini y Held, 1964, 135-136). Si el artista no distinguía entre la piel de la figura representada y el material con que estaba realizada, terminaba entonces haciendo una imagen que semejaba un mármol coloreado, en vez de la representación de carne y sangre. Una obra de arte, en lo que refiere al proceso de imitación, se produce por vía de la mezcla de la forma de la cosa imitada, con el material a disposición del artista. La cosa imitada ya de por sí está definida por la unión de una forma y de un material que es particular a ella. Dicho material, en este caso la carne, es inaccesible al artista, lo que provoca que la forma representada vaya a estar afectada por los rasgos particulares del nuevo material con el que es combinada, en este caso el mármol. Rubens entendió que el pintor, a diferencia del escultor, tiene mayor facilidad de reproducir los rasgos de la carne, por lo que debe proponerse siempre evadir los "accidentes" de la piedra que están siempre presentes en la unión de la forma y la materia efectuada por el escultor (Muller, 1983, 230).

Con este objetivo en mente, Rubens se sirvió de sus observaciones de la naturaleza para enriquecer sus figuras y "traerlas a la vida" (Fubini y Held, 1964, 135-136). Esto nos dice que para el pintor, el estudio constante del arte antiguo es una herramienta clave para la imitación de la naturaleza, pero no un fin en sí mismo (Muller, 1983, 231).

Si aplicamos estas ideas a *Las tres Gracias*, nos damos cuenta de que la pintura ejemplifica perfectamente los principios del *De Imitatione Statuarum*. Las figuras allí representadas no son simples copias de la escultura clásica, o bien, de los referentes pictóricos que pudo haber

encontrado en Italia, sino una revaloración de la teoría de la imitación artística, donde los referentes clásicos toman una nueva forma, más cercana a la naturaleza, con la eliminación del efecto del mármol en favor de la representación pictórica de la carne y la piel. Esta nueva concepción del arte de la imitación por parte de Rubens fue uno de los rasgos más característicos de su obra a lo largo de su vida.

Nota

1. El tema, tal y como fue conocido a partir del Renacimiento, parece tener su origen en Séneca (ca. 4 a. C.-65 A. D.), quien posiblemente utilizó los textos de Crisipo (ca. 279 a. C.-ca. 206 a. C.) de Soli para su descripción. En su *De beneficiis*, Séneca se refirió a las Gracias como hermanas encerradas en una danza que alude a la generosidad y a las fases que la componen, a saber: dar, aceptar y devolver (Wind, 1972, 37).

Referencias

- Fubini, G. & Held, J. S. (1964). Padre Resta's Rubens Drawings after Ancient Sculpture. *Master Drawings*. 2, (2), 123-141, 185-193.
- Morán, M. (1993). *Peter Paul Rubens*. Madrid: Historia Viva S.L.
- Muller, J. M. (1982). Rubens' Theory and Practice of the Imitation of Art. *The Art Bulletin*. 64, (2), 229-247.
- Wagenberg, A. van. (2005). A Matter of Mistaken Identity. In Search of a New Title for Rubens' "Tiberius and Agrippina". *Artibus et Historiae*. 26, (52), 113-127.
- Wind, Edgar. (1972). *Los Misterios Paganos del Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores.

Mauricio Oviedo Salazar. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Costa Rica.